

3

Genealogia de uma problemática: um debate estético no século XX

3.1

Questões do realismo na Literatura

A poesia está na luta dos homens
está nos olhos abertos para amanhã.
Mário Dionísio

O século XIX foi um século puramente ótico. As inovações tecnológicas ligadas à experiência do olhar, como a fotografia, o cinema e, por outro lado, a experiência da multidão e da vida na metrópole é a condição da modernidade, condição cuja visualidade é um pressuposto intrínseco.

A modernidade, entre as inúmeras transformações que simboliza, engendrou o cotidiano como prática e, para além disto, transformou-o em objeto de análise científica. Entretanto, para além de um interesse científico, as práticas do cotidiano se tornam também objetos de representação cultural; e a literatura, como a pintura, logo se preocuparam em narrar os acontecimentos rotineiros do dia-a-dia da cidade.

A literatura francesa do século XIX adiantou-se na representação dos tipos urbanos e da vida burguesa na metrópole e constitui, através de Flaubert, Balzac e Zola, as principais influências das escolas literárias vinculadas ao realismo e ao naturalismo. Contrários ao excesso de sentimentos dos escritores românticos e revoltados contra a “arte pura”, estes escritores passaram a ditar um estilo de escrita literária voltada para os acontecimentos sociais e para a observação e análise crítica da sociedade.

O olhar desta arte que analisa pressupõe a imparcialidade de um cientista que se debruça sobre as práticas do cotidiano. A crença na ciência e no progresso da humanidade enquanto promessa de emancipação sustentaram a necessidade de atribuir à literatura feições científicas. Influenciado pelo positivismo, que sustentou a fé na razão, e por um materialismo que tratou de afastar da literatura

aspectos metafísicos e transcendentes presentes no romantismo literário, Balzac chegou até mesmo a dizer que suas obras não eram nem ficção nem romance, mas um resgate histórico dos pequenos costumes (*moeurs*), esquecidos pela História, e neste resgate narrativo da história “tudo é verdadeiro”.

Dessa forma, o Realismo representa não só uma escola literária, mas também um momento histórico cujas transformações relacionadas à vida do homem e da cidade exercem grandes influências na forma narrativa cuja principal necessidade a partir daí é a vontade de narrar o não-eu (em contraposição ao eu-romântico) e a crítica ao modelo social vigente.

O realismo literário do século XIX resguarda a importância que o jornalismo exerceu na transformação da narrativa e na imposição de temas relacionados à vida urbana cotidiana. A imprensa periódica está na outra extremidade do romance realista, já que a narrativa jornalística pressupõe o contar dos fatos “tal qual como ocorreu”, de forma imparcial e objetiva, capaz de dar a ver ao leitor a “realidade dos fatos” e da própria sociedade, assim como queriam os escritores realistas do século XIX. Em contraposição ao lirismo subjetivista do Romantismo, a forma narrativa do Realismo vai adotar não só o conceito de ‘reportagem’, mas também o de ‘documento histórico’.

Assim, foi nesta atmosfera de observação e análise do cotidiano que Eça de Queirós (1845-1900) iniciou sua carreira como escritor de folhetins intitulados *Notas marginais na Gazeta de Portugal*. O grupo do qual Eça fez parte agregava outros escritores como Antero de Quental e Teófilo Braga, todos comprometidos com uma escrita literária que rompesse com os preceitos do Romantismo. E foi Eça de Queirós, na Conferência do Casino⁹⁵ *A Nova Literatura*, intitulada, *O realismo como nova expressão de arte*, quem apresentou as novas diretrizes da literatura.

A tal conferência de Eça marcou oficialmente o rompimento do grupo com a tradição romântica literária do século XIX e apresentou as novas diretrizes políticas e estéticas *de uma nova expressão de arte*. O contexto social e histórico é importante para percebermos o Realismo, pois é exatamente os hábitos e costumes

⁹⁵ As Conferências do Casino foram uma série de conferências realizadas na primavera de 1871 em Lisboa, impulsionadas pelo poeta Antero de Quental, que fazia parte do grupo do Cenáculo, também conhecido como o grupo Geração de 70 do qual Eça de Queirós fez parte.

sociais da burguesia portuguesa do século XIX para onde recai o olhar irônico do artista.

Ao tentar narrar a ‘realidade’, a Literatura realista quis agregar à experiência estética uma função política. Não por acaso, é exatamente sobre a pequena burguesia que escreve Eça de Queirós nos primeiros romances com o intuito de dissecá-la e criticá-la, como n’*O primo Basílio* (1878), em que a narrativa se concentra no espaço privado da burguesia tímida que se estabelecia em Lisboa na segunda metade do século XIX.

O primo Basílio apresenta uma tese sobre a sociedade portuguesa: o homem é o produto do meio e o destino, maior do que a própria vida. Luísa, a mulher do Engenheiro, se torna amante de Basílio, seu primo recém-chegado do estrangeiro, quase que à revelia da sua vontade. Tanto para o Naturalismo, quanto para o Realismo, o meio social é determinante para a trajetória individual do homem; ao escritor cabe a árdua tarefa de narrar os fatos de modo fiel à realidade; aos personagens está reservado um destino, uma *fatalidade*, como podemos perceber na trajetória de Luísa, d’*O primo Basílio*, e de Maria Eduarda, d’*Os Maias*.

Um outro aspecto que queremos ressaltar d’*O primo Basílio* é a descrição dos tipos, dos personagens que, para Eça de Queirós, representa uma família arquetípica da burguesia lisboeta e, para além disto, está a crítica dos valores da sociedade burguesa da Lisboa do século XIX, já que para o escritor português o Realismo:

É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão do tropos. É a análise com o fito da verdade absoluta. Por outro lado, o Realismo é uma reação contra o Romantismo: o Romantismo era a apoteose do sentimento; - o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mau na nossa sociedade.⁹⁶

O objetivo da literatura de Eça era, portanto, “pintar” a sociedade portuguesa tal como ela é, descrevendo seus tipos e narrando seus hábitos, valores e instituições. O narrador, onisciente, que narra em 3º pessoa, firma o

⁹⁶ SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de publicações, 1969, p. 900

compromisso com um saber inquestionável e verdadeiro, tal qual um discurso científico. E, por outro lado, a sucessão cronológica dos fatos, apontando para a relação de causa e consequência que existe na vida dos personagens, como n`*O primo Basílio*, revela situações das quais os personagens não conseguem fugir, assim como Luísa não consegue fugir nem do adultério nem da própria morte, pois o seu destino já é predeterminado pelo meio ambiente que a cerca e pela sua trajetória social.

Entretanto, esse olhar “fotográfico” e realista da arte do século XIX vai sendo, pouco a pouco, questionado. A primeira fissura será o Impressionismo, pois no momento em que a fotografia, importante invenção do século XIX, liberou a pintura da representação mimética da realidade, esta pode se ocupar das impressões subjetivas de cada pintor, voltando-se ao abstracionismo e à não-figuração. O Impressionismo será importante no contexto literário porque revela, pela primeira vez, uma “versão” autorizada dos fatos, construída a partir da realidade que se afirma como construção subjetiva e não como pressuposto científico inquestionável.

Desferido, assim o primeiro golpe contra o paradigma do olhar objetivo, imparcial e absoluto da arte realista, a teoria realista da arte foi absorvendo inúmeras revisões e deixando para trás tudo aquilo que a vinculava à ciência, à objetividade e à imparcialidade. Dessa forma, foi se revelando a insuficiência da teoria realista da arte que considerava o papel do artista semelhante à do cientista e julgava possível uma reprodução objetiva do mundo social sem qualquer interferência das opiniões pessoais do escritor.

E foi justamente para suprir esta insuficiência que artistas, como Flaubert e Eça de Queirós, incorporaram elementos fantásticos na sua escrita, dando novas formas ao realismo de suas obras que, a partir daí, se tornou cada vez mais um “realismo metafísico”. Em Eça:

O elemento fantástico começa por revelar-se no exagero caricatural de muitos retratos, deformados com um traço burlesco, caso, por exemplo, do conselheiro Acácio, de Pacheco, de Ega, de Damaso Salcede, todos eles saindo da mesma fantasia satírica amplificante de que Eça deu largas provas em comentários como os das Farpas, ou apreciações como a que consta da sua célebre carta a Pinheiro Chagas. Aparece ainda em personagens de segundo plano que tem um ar estranho de aparições, como o sineiro de *O crime do Padre Amaro*. Aparece em cenas

melodramáticas como o desfecho de *A Capital* (...) E também na efabulação dos romances este fantástico aponta, como é flagrante em *Os Maias*.⁹⁷

Porém, mesmo com a incorporação destes elementos fantásticos, metafísicos mesmo, a Literatura Realista não abandona sua principal característica: a crítica social. O olhar deixa de ser objetivo e imparcial para incorporar elementos subjetivos, sem jamais debruçar-se sobre o próprio olhar daquele que olha e para aquele que olha, como fez o Romantismo, mas para recair sempre no olhar daquele que olha para o outro e para a coletividade.

Foi esta característica, pois, que se manteve no próximo ciclo do realismo literário que se fará em Portugal, agora já na década de 30 do século XX e designado como *Neo-Realismo*. O Neo-Realismo, síntese do Romantismo e do Realismo, no dizer de Mário Dionísio, representa uma nova tomada de consciência literária análoga à da Geração de 70, capaz de criticar a sociedade burguesa que afundava na crise do capitalismo de 1929, mas que incorpora no seu olhar para o coletivo novos estratos sociais diferentes da pequena e alta burguesia de que se ocuparam o grupo do qual Eça de Queirós fez parte. Além disso, a idéia e o conceito de *classe social* trouxe novos elementos estéticos para a escrita literária. O indivíduo determinado pelas forças do destino e do meio do século XIX foi substituído pelo personagem de um proletário, por exemplo, cujo destino representa a injustiça determinada pelas desiguais condições sociais e econômicas.

Dessa forma, influenciados pela corrente marxista de pensamento, os neo-realistas depositaram na literatura uma funcionalidade histórica, ou seja, depositaram a missão de conscientizar e ‘informar’ os leitores. De certa forma, é por isso que o personagem principal dos romances neo-realistas será o “povo”, o grupo social a quem foi resguardado o dever da Revolução.

Em Portugal, os neo-realistas passaram a dar visibilidade a um cenário diferente da urbanidade, tão presente em Eça de Queirós, para narrar a vida que se estabelece nas margens no progresso da modernidade: a vida rural e do campo, tal como está representado em *Casa na duna* (1943) e *Abelha na chuva* (1953), ambos de Carlos de Oliveira. Para ser fiel à vida de Portugal era preciso levar a temática das narrativas para o lugar onde viviam a maior parcela da população portuguesa antes do 25 de Abril: o campo.

⁹⁷ Ibidem, p. 909

Assim, para uma realidade majoritariamente rural, era preciso uma arte predominantemente rural. Alves Redol, escritor que inaugura o neo-realismo literário português, foi quem primeiro garantiu a visibilidade das camadas sociais rurais no romance *Gaibéus* (1939), um romance que “não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo.”⁹⁸ Mais uma vez, com a frase de Redol, voltamos à questão da função social da obra de arte. O Neo-Realismo foi revestido de uma funcionalidade histórica cuja missão era livrar o homem da alienação imposta pela condição social vigente. Informar corretamente o povo passa a ser uma necessidade intrínseca do Neo-Realismo português, já que ao longo da Ditadura de Salazar, os meios de comunicação e produção cultural eram controlados pela censura e pelos interesses do Estado. É por isso que o grande impasse que se estabeleceu no debate estético em relação ao movimento Neo-Realista em Portugal foi exatamente a contradição entre a liberdade estética e o compromisso informativo.

Em contraposição ao lirismo poético, o romance narrativo. Em oposição às trajetórias individuais, os personagens coletivos representados pelo ‘povo’, que surge logo em *Gaibéus*, e sobre isto Redol afirma que:

Propus-me com *Gaibéus* criar um romance antiassunto, ou melhor, anti-história, sem personagens principais que só pedissem comparsa às outras. O tema nasce no coletivo de um rancho de ceifeiros migradores, acompanha-lhes os passos desde a chegada à partida da lezíria ribatejana, no drama simples e direto da sua condição, destaca um ou outro para apontar certos fios individualizados, mais logo os faz regressar à trama do grupo.⁹⁹

É dessa forma que a Literatura que nasce com *Gaibéus* surge predisposta a assumir um compromisso político e uma função social para a obra de arte. Herdeiros do lugar assumido pelo Realismo no século XIX, o Neo-Realismo questiona a objetividade e a crença na razão humana, aprofundando os temas relacionados ao cotidiano e às injustiças sociais.

Entretanto, de volta ao pensamento da teoria realista da arte, o Neo-Realismo surge com todas as contradições e dificuldades que já estavam presentes na própria geração de Eça de Queirós, a saber: a insuficiência da teoria do

⁹⁸ Trecho citado da epígrafe da sexta edição do romance *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado à propósito da larga discussão em torno da polémica interna do neo-realismo.

⁹⁹ REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Europa América, 1965, p 8.

Realismo em representar a realidade e a necessidade de afirmar-se enquanto arte e não como discurso científico e fotográfico da vida social. A despeito das críticas superficiais feitas ao Neo-Realismo literário português, este foi um movimento bastante heterogêneo no qual a experimentação formal também tinha uma grande importância, assim como o conteúdo. Como expressão da heterodoxia e heterogeneidade presente no grupo, os neo-realistas logo vão revelar também influências como o surrealismo e o existencialismo.

3.2

O rescaldo do neo-realismo: engajamento e experimentação

A Arte é, não serve.
Adolfo Casais Monteiro

Não existe nem existiu jamais Arte pela Arte,
Arte em si, Arte como entidade metafísica.
Abel Salazar

Como já posto, ao longo da década de 30, em meio à Ditadura de Salazar, os intelectuais portugueses protagonizaram um longo e árduo debate em torno da arte e da sua função social. Os contemporâneos da Revista *Presença* (1927), liderados por José Régio, ao consolidarem o modernismo literário português – iniciado pela Geração de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro ainda na Revista *Orpheu* – empenharam-se na difusão dos pressupostos estéticos do modernismo. Contrários à qualquer filiação ideológica na arte, senão mostrando-se mesmo ‘alérgicos’ à toda Ideologia, para usar a expressão de Alexandre Pinheiro Torres¹⁰⁰, os *presencistas* defenderam uma arte descompromissada, subjetiva e intimista, bem expressa na poesia de Régio:

Vergo a cabeça sobre o peito
Concentro os olhos sobre o umbigo
E um coração que me hão desfeito
Chora de achar-se só comigo

Assim, imbuídos de uma intensa necessidade de falar sobre si mesmo, mas também de uma desejosa vontade de adotar as mais recentes inovações estéticas

¹⁰⁰ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

provenientes das vanguardas européias, sobretudo do futurismo italiano de Marinetti, os *presencistas* consolidaram uma literatura de feição subjetivista, intimista e, por outro lado, ‘experimental’ – no sentido vanguardista do termo.

Entretanto, por conta da própria insuficiência teórica do grupo *presencista*, a revista revela, no seio dela própria, os primeiros sinais de cansaço. Foi assim que Miguel Torga e outros, insatisfeitos com certa incapacidade *presencista* de falar sobre os temas do cotidiano, reuniram-se na revista *Manifesto*, consolidando-se como os primeiros dissidentes da geração da *Presença*.

Porém, apesar da importância do surgimento da *Manifesto*, foi sobretudo com os periódicos *O diabo e Sol Nascente*, principais revistas responsáveis pela difusão teórica dos pressupostos neo-realistas em Portugal (até a década de 1940), mas também com a *Seara Nova*, que a polêmica com a *Presença*, em relação ao debate estético e a função social da arte, tomou corpo e alcançou uma proporção tal que foi capaz de lançar jovens escritores entre os mais importantes da literatura portuguesa.

E, em torno daquela poesia citada de Régio sedimentou-se uma das críticas mais vorazes ao *presencismo* a que Álvaro Cunhal, nas páginas da *Seara Nova*, acusou de ‘literatura umbilical’. A *Presença* respondeu aos neo-realistas, acusando-os de *fanatismo* e *dogmatismo*, por conta da vinculação marxista claramente assumida pelo grupo protagonizado pelo crítico Mário Dionísio. Estava plantada aí a semente do debate que alimentou os anos do ciclo histórico do neo-realismo literário português¹⁰¹, comentada aqui por Alexandre Pinheiro Torres- que tem o cuidado de realçar e apontar os excessos:

Foi deste confronto em relação à Régio, em especial, que nasceu, portanto, a acusação genérica e fácil de que toda a *Presença* estaria imbuída de umbilicalismo. A palavra fez carreira e foi, naturalmente, extremamente ressentida entre os presencistas, do mesmo modo que as palavras *fanatismo* e, sobretudo, *dogmatismo*, constituíram ofensas que os neo-realistas não puderam então (como continuam hoje) a não poder perdoar.¹⁰²

¹⁰¹ Defendido pelo pesquisador Luís Augusto Costa Dias (Ceis20) o ciclo histórico do neo-realismo literário, que teria início em meados da década de 30, terminaria com a Conferência de Fernando Namora intitulada ‘Esboço histórico do Neo-realismo’, em 1960, marcando já o olhar retrospectivo de uma ‘geração’.

¹⁰² TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 55

Postos de lado os ressentimentos, o fato é que as reduções estéticas e ideológicas sofridas pelo grupo neo-realista através das críticas da *Presença* contribuíram para cobrir com uma ‘cortina de fumaça’ o neo-realismo literário, impedindo-nos de enxergá-lo claramente. Assim, envolvidos por um ‘nevoeiro alienante’, os neo-realistas foram facilmente reduzidos a uma ‘literatura menor’, de poucas preocupações estéticas, uma literatura que sobrepõe, portanto, o conteúdo e a necessidade de informação ao valor artístico da Arte.

É por isso que um dos principais esforços teóricos de António Pedro Pita em *Conflito e unidade no neo-realismo português* (além de outros textos fundamentais) é, antes de tudo, definir o que foi o neo-realismo e quais as suas características. E lembra que: “aparece pela primeira vez a designação “Neo-realismo” assinada por Joaquim Namorado em dezembro de 1938 em *O diabo*, e também pela primeira vez a de “Realismo Humanista” em março de 1939, no mesmo semanário com a assinatura de Mário Ramos.”¹⁰³

Portanto, o ‘neo-realismo’, que começa a delinear-se em meados da década de 30, como sugere António Pedro, surge num contexto de busca por uma nova posição política do artista – que, por conta do obscurantismo ditatorial de Salazar, reclama para a arte uma funcionalidade estratégica. Numa época de pouca informação, vilipendiados pelo controle da censura, o ‘neo-realismo’ busca, dessa forma, *revelar* as estruturas sociais camufladas pela ideologia vigente. É por isso que a idéia de *mímeses*, de reprodução da realidade, ou mesmo a idéia da crônica jornalística é vinculada à literatura neo-realista, entretanto, com sentido pejorativo.

Em adição à ‘batalha pelo conteúdo’, para usar a expressão de Alves Redol, acontece, por outro lado, a vinculação política do neo-realismo enquanto um movimento cultural de esquerda, ou seja, enquanto um movimento alinhado com os preceitos do marxismo, fato que irá marcar todo debate estético acerca da literatura neo-realista produzido por esse grupo. Ser intelectual é, a partir daí, uma determinada tomada de posição política em benefício dos menos favorecidos e, alguns escritores na altura, a exemplo de Álvaro Cunhal, sobrepõem a importância do intelectual sobre a atividade do escritor. Na Conferência de 1936, intitulada *Arte*, Alves Redol pontua que: “a arte deve contribuir para o desenvolvimento da

¹⁰³ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 32.

consciência e para melhorar a ordem social (...) não é a sociedade que serve o artista, mas o artista que serve a sociedade (...) a arte pela arte é uma idéia tão extravagante em nossos tempos como a de riqueza pela riqueza ou de ciência pela ciência”¹⁰⁴. E serão, principalmente, estes dois aspectos (*arte pela arte* e artista que serve à sociedade¹⁰⁵) os pontos-chave que baralham a questão do neo-realismo.

Entretanto, as famosas fichas que Mário Dionísio publica na *Seara Nova* desenvolvem a problemática estética do neo-realismo, arrumando-a em dois sentidos: primeiro, ao reestabelecer o conceito de real ao afirmar que: “O real não é somente o que se pode designar, o que se pode mostrar, e, portanto, reconhecer; é também o que, por ainda não pertencer ao modo do presente, deve ser antecipado e, por sê-lo, constituir-se em correlato de um autêntico discurso de descoberta ou revelação”¹⁰⁶, apontado a literatura neo-realista não como cópia fiel da realidade, nem como documento (como, aliás, queria Redol), mas como um prenúncio ou como uma *anúnciação* de uma sociedade que se quer. E, por outro lado, ao rejeitar a homogeneidade estética do grupo, Mário Dionísio sublinha a heterodoxia formal do grupo, e sobre este aspecto é António Pedro que esclarece ao afirmar que:

Contudo, identificar uma primeira fase do neo-realismo pela sobrevalorização do conteúdo é pressupor, ou reconhecer, uma homogeneidade artística e teórica que presumo inexistente. A (provisória) conclusão deste trabalho é outra: a recorrente afirmação do primado do conteúdo e da arte como espelho deve ser considerada desde o início em polémica tensão com a valorização da forma e da arte como construção.¹⁰⁷

Portanto, o neo-realismo nem é simplesmente a obra de arte útil onde a função social impõe-se sobre a *forma*, como também não é apenas um movimento estético em busca de novos formatos – em rompimento com o modernismo. O

¹⁰⁴ REDOL, Alves. Arte. In: PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 235

¹⁰⁵ Sobre isso Baptista-Bastos em *O filme e o Realismo* comenta: “Em que medida a arte realista é uma arte comprometida? Porque não quer ser do silêncio, uma arte que seja o reflexo do real, em certos períodos da História, corre os riscos do Galileu ou do Cavaleiro de Oliveira. A arte realista tem um compromisso natural que lhe provêm (as palavras são de Vittorini) ‘ da experiência coletiva de que ela é a portadora espontânea e constitui o elemento principal da sua atividade’. Infinitamente mais importante e necessária do que a arte do silêncio (...) o realismo tem como imperativo essencial as razões humanas.” (1972: 107)

¹⁰⁶ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 237.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 238.

neo-realismo é a *síntese*, pois, entre o *neo-realismo real* e o *neo-realismo ideal* (expressão de Alexandre Pinheiro Torres). E, como esclarece Luís Augusto Costa Dias: “Quanto ao neo-realismo, não pode deixar de sublinhar-se que foi, acima de tudo, um *movimento de criação artística* (não uma escola de doutrina política) situado num processo de renovação realista, sobretudo ao nível literário, iniciada no limiar da década de 1930.”¹⁰⁸ A expressão parece-nos ideal porque, de fato, estabelecer o neo-realismo como um movimento de criação artística é ressaltar os *aspectos artísticos* de escritores como Redol, Fernando Namora e Carlos de Oliveira (entre muitos outros) em detrimento das opções políticas, fazendo destas um pressuposto *moral* e não estético. Na conferência “A nova geração literária portuguesa”(sem data), de Fernando Namora, encontrada entre os papéis pessoais de Leão Penedo, o autor de *Fogo na noite escura* aprofunda as questões do surgimento do neo-realismo, ao afirmar que:

A minha geração, repito, surgiu em Coimbra. Destacava-se nessa altura no panorama literário português um grupo de intelectuais que, com maior ou menor fidelidade, irradiava da revista *Presença* (...) O grupo presencista, porém, degenerado numa análise psicológica por assim dizer voluptuosa, caindo num espécie de culto por certas zonas irracionais, patológicas ou instintivas do humano, já não podia corresponder de modo nenhum às inquietações do presente. Os problemas sociais, do homem integrado na colectividade, o problema homem em competição com a sociedade capitalista, atingiam uma agudez progressiva (...) O homem da rua, o homem sem aqueles abismos psicológicos que saturavam a literatura da época, já não aceitava o fatalismo das desventuras e injustiças sociais. Começava a tomar consciência dos seus direitos e da sua força para o fazer cumprir. A literatura não podia desconhecê-lo por mais tempo (...) A nova escola era chamada a integrar-se no centro da realidade, é certo, mas superando-a por uma lúcida observação das causas e efeitos, por uma apreciação crítica das suas contradições.¹⁰⁹

É por isso que a grande questão do neo-realismo é reestabelecer a união entre a arte e a vida, desligadas pela ruptura do excesso formal no modernismo. Recorrendo à tradição realista do século XIX iniciado pela Geração de 70, mas distanciando-se desta no que diz respeito à ideologia política (pois Proudhon é superado por Marx e Engels) os neo-realistas buscam estabelecer uma relação

¹⁰⁸ DIAS, Luís Augusto Costa. A imprensa periódica na génese do neo-realismo (1933-1945). In: *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista. 1933-1945*. Pesquisas, Resultados, Catálogos. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 1996, p. 23.

¹⁰⁹ NAMORA, Fernando. A nova geração literária portuguesa. In: *Algar*, Revista Cultural: Casa-Museu Fernando Namora, ano 1996, n°1, p. 23.

menos teórica e menos abstrata com a realidade. No prefácio de *Que é arte?* de Abel Salazar, António Pedro comenta:

Vejamos, por exemplo, a estética regiana (para não dizer estética presencista). Um conceito – ‘expressão’ – é usado com o propósito de resolver o problema da ligação entre o fundo (para usar esta noção romântica) *naturante* e a superfície. De certo modo, encontramos nas páginas doutrinárias de José Régio a vontade de romper a estabilidade da realidade com a originalidade da vida (...) A noção de que a única finalidade da arte é suscitar emoções desassossegadoras, quer dizer: desterritorializantes, que desloquem os espectadores para lugares precários e desconhecidos é solidária de uma outra noção, a de que o princípio da arte está também no desconhecido, no que nem sequer se vê, porque enquanto não tomar a forma de obra somos cegos para ele.¹¹⁰

Para concluir que:

...a estética neo-realista repõe igualmente o problema das relações entre a arte e a vida. Não me refiro unicamente à famosa conferência de António Ramos de Almeida, pronunciada em 1940 e publicada no ano seguinte. É de fato um tema, mais do que recorrente, obsessivamente retomado numa estratégia que quer ser de distanciação, de crítica e de superação precisamente das orientações modernistas, alegadamente insusceptíveis de não estabelecer senão relações abstratas e formais com a existência concreta.¹¹¹

Porém, na relação entre a arte e a vida, o neo-realismo quis operar, como parte do processo ‘evolutivo’ e fruto dos debates acerca da estética, uma fuga ao ‘documentarismo’ que marcou a ‘primeira fase’ do neo-realismo, como supõe Alexandre Pinheiro Torres, para fazer prevalecer a necessidade do ‘documento’, como propõe Baptista Bastos¹¹²: “ *Gaibéus e Fanga, Cerromaior e Fogo na noite escura* pertencem ao documentarismo de ontem; mas no ‘documento’ de hoje existem *A barca dos sete lemes, Barranco dos cegos, A seara do vento e Uma abelha na chuva.*”

É neste contexto final do neo-realismo, no qual já estavam sedimentados muitos dos pressupostos teóricos levantados ao longo da década de 30 e 40, que surge José Cardoso Pires no campo de produção literário português, primeiro com contos – publica *Os caminheiros e outros contos* em 1949 – e depois mais tarde com o romance de estréia *Hóspede de Job*, de 1963, seguido por *O delfim*, de 1968.

¹¹⁰ PITA, António Pedro. Prefácio. In: SALAZAR, Abel. *Que é arte?* Porto: Campo das Letras, 2003, p 13.

¹¹¹ Ibidem, p. 17

¹¹² BASTOS, Baptista. *O filme e o realismo*. Porto: Editora Nova Crítica, 1972, p. 118.

Cardoso Pires, na trilha protagonizada por escritores como Alves Redol, interessou-se também pelo cinema, menos como objeto de fruição, mas como também um campo linguístico experimental onde o realismo alcança proporções intangíveis na literatura, o que levou António Ramos de Almeida a afirmar em *A arte e a vida* que: “no cinema ouve-se, vê-se, quer dizer, a realidade é apanhada flagrantemente no seu todo e, sobretudo, no seu movimento, isto é, o cinema é mais do que a expressão da realidade, é aquela expressão ou tende a ser, - que esteticamente melhor realiza a vida”¹¹³.

A famosa frase de Ramos de Almeida é proferida no contexto entusiasmado do êxito alcançado pelo cinema neo-realista italiano, que percorreu as salas de exibição dos cineclubes portugueses, segundo a tese de Christel Henry¹¹⁴, e que possui, no contexto literário, muitos traços coincidentes com o neo-realismo português, como indica Fernández¹¹⁵:

Después de lo expuesto se ve como en el discurso ideológico del neorrealismo tienen gran influencia la guerra de liberación, la resistencia y el antifascismo. Sin ellos es difícil de entender el unitarismo y el tono documental del cine en la novela. Humanismo, humanitarismo y populismo son conceptos claves. Al mismo tiempo, la influencia del marxismo y del PCI se limita a suscitar en los autores la necesidad de un compromiso moral con la lucha por la transformación de la sociedad, sin que llegue a tener una impotencia decisiva tanto en el impulso como en el desarrollo del neorrealismo. En ambos aspectos el neorrealismo italiano constituye un caso distinto del neorrealismo portugués con el que, sin embargo, presenta muchos rasgos coincidentes.

Muito embora, no neo-realismo italiano, o cinema tenha exercido um lugar de protagonista do movimento, a literatura é um lugar fundamental de onde também partem mudanças estéticas¹¹⁶. Porém, nos dois casos, italiano e português, podemos assinalar traços coincidentes como: o documentarismo, o compromisso com uma ideologia de transformação social e a importância do tema

¹¹³ ALMEIDA, António Ramos de. *A arte e a vida*. In: SALAZAR, Abel. *Que é arte?* Prefácio de António Pedro Pita. Porto: Campo das Letras, 2003, p. 14

¹¹⁴ HENRY, Christel. *A cidade das flores. Pour une réception culturelle du cinéma néoréaliste italien comme métaphore possible d'une absence*. Thèse de Doctorat en Langues et Littératures Romanes: Italien. Université de Caen, Universidade de Lisboa, 2002.

¹¹⁵ FERNÁNDEZ, Luís Miguel. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992, p. 132

¹¹⁶ Sobre a literatura italiana: “pero si en el cine empieza a destacar la crónica de la realidad social y los personajes y paisajes reconocibles como italianos, la búsqueda de los novelistas se encamina en los primeros años cuarenta hacia una realidad dominada por el lirismo. Es decir, que aunque en la novela aparece una disposición ético-política semejante a la del cine en cuanto al rechazo de la situación imperante, su lirismo no la hace tan inmediata como aquél; y de ahí que se hable del realismo lírico de Pavese, Vittorini o Pratolini. (Fernández: 1992, 20 – 21)

rural para os dois movimentos, muito embora, em Portugal, o cinema tenha tido uma importância esquecida pela História oficial, como está proposto no artigo “Verdes anos: o neo-realismo na gênese do novo cinema português”¹¹⁷.

Mas o fato é que os intelectuais portugueses deram-se conta que o cinema poderia (e deveria) tornar-se um espaço de difusão do neo-realismo à semelhança do que se passava na Itália¹¹⁸ de Rossellini, Fellini e Zavattini. Redol será um dos primeiros a apropriar-se do cinema, pois o autor de *Gaibéus* realiza, em 1952, em parceria com Manuel Guimarães, *Nazaré*, e depois, em 1955, *Vidas sem rumo* – película que teve grande parte censurada pela Ditadura.

O exemplo de Redol abre os olhos do neo-realismo português ao cinema. E se as estruturas de produção da altura, atrofiadas pela burocracia ditatorial, impedem de fazer cinema em Portugal, o cinema foi sendo cada vez mais incorporado pela literatura, como sugere Baptista-Bastos:

Na sequência desta tendência nova vêm José Cardosos Pires e Augusto Abelaira, escritores de outra geração, cujo contributo à Literatura do realismo é particularmente importante, até pelo facto de os seus livros denunciarem uma acentuada raiz de narração cinematográfica. (...) Como o cinema de feição realista, a Literatura da mesma tendência requer, hoje, uma economia de processos que sobrevalorize a acção como desígnio fundamental (...) Cardoso Pires utiliza, nestes casos, a acção paralela, pois, segundo ele próprio afirmou ao autor destas linhas, reconhece, nesse e noutros processos cinematográficos, o veículo ideal para a obtenção de um efeito espaço-tempo que dá origem a uma expurgação descritiva.¹¹⁹

‘Expurgação descritiva’ sintetiza de forma clara aquilo que representa a ‘segunda fase’ do neo-realismo. Pois, ao livrar-se de uma linguagem mimética e

¹¹⁷ SALES, Michelle C. *Verdes anos: o neo-realismo na gênese do novo cinema português*. Cadernos do Ceis20. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, 2009.

¹¹⁸ Urbano Tavares Rodrigues comenta as relações entre Portugal e Itália em *Realismo Arte de Vanguarda e nova cultura*, num artigo sobre a obra de Cesare Pavese: “O neo-realismo italiano abrange, tal como o português, subgrupos ou subtendências e até escritores que não cabem dentro dessa designação. Da transposição para o livro – ou para o filme – de fatias da realidade, em bruto, à subtileza de autores que oscilam entre a análise histórica e a fascinação da subjetividade e do lirismo vai uma distância considerável. Ao fim e ao cabo, não há na literatura italiana contemporânea, ou seja, dos anos trinta para cá, um único neo-realista puro. O apoio da etnologia e da linguística, a descoberta do materialismo dialéctico, o recurso à documentação de arquivo, a utilização de fórmulas como a da reportagem ou a do inquérito explicam parcialmente o modelo de certas obras de Leonardo Sciascia, cem por cento italiano; de Pier Paolo Pasolini, poeta deslumbrado pelo *lumpen* romano e sua maneira de falar; de Elio Vittorini, iniciador de um discurso oral (*Conversazione in Sicilia*) através do qual a acção romanesca e os estilhaços de um velho mundo se reconstituem. Muitos foram, desse período escuro do fascismo e da grande, clara esperança do após-guerra, os contadores de estórias e anti-estórias que, nem sempre por ordem cronológica, vieram alimentar a minha formação literária e a dos meus companheiros de geração...” (Rodrigues, Urbano Tavares. *Realismo. Arte de vanguarda e nova cultura*. 1978, p. 161).

¹¹⁹ BASTOS, Baptista. *O filme e o realismo*. Porto: Editora Nova Crítica, 1972, p. 118.

descritiva, o neo-realismo abre espaço para a ênfase narrativa de uma *ação*. É a passagem não só do documentarismo para o documento, como apontou Baptista-Bastos, e nem só também da observação para a participação, mas é, sobretudo, a passagem da descrição para a narração. E é deste ponto que já parte Cardoso Pires.

Em um dos textos teóricos mais significativos e elucidativos do neo-realismo português, Carlos Reis aponta que José Cardoso Pires constitui, ao lado de outros, uma geração posterior ao neo-realismo, mas que, entretanto, não se desvincula de todo do ‘legado’ neo-realista, como comenta Eunice Cabral:

Carlos Reis refere deste modo um ‘legado neo-realista’ inscrito nos textos ficcionais de J.C.P. Quer dizer: trata-se da inscrição de algumas componentes literárias técnico-formais e temáticas provenientes do código neo-realista mas objecto de reformulações discursivas individualizadas. A produção literária de J.C.P., como aliás de Urbano Tavares Rodrigues e a de Augusto Abelaira, é, de facto, herdeira de um conjunto de normas e de convenções neo-realistas mas, como a de os outros dois escritores, estes textos vão transformá-las, inscrevendo processos discursivos de um novo ‘código de grupo’ a que poderemos chamar pós-neo-realista.¹²⁰

Portanto, a parcela da obra de Cardoso Pires que podemos vincular à tradição neo-realista portuguesa corresponde aos primeiros contos reunidos nas obras *Os caminheiros e outros contos* e *Histórias de amor*, mas também o seu primeiro romance *Hóspede de Job*, que guarda muita semelhança estética com os contos anteriores. Mas, com um percurso individual muito particular, José Cardoso Pires, sustentando em sua escrita algum ‘legado’ neo-realista (ou seja, a crítica social, a análise crítica da sociedade e o uso extensivo da História, da crônica e da reportagem, mas também da linguagem cinematográfica pela economia dos diálogos), o autor institui uma ‘literatura de práxis’, profundamente marcada por novos hábitos culturais que modificaram de forma ampla a técnica narrativa, nomeadamente o jornalismo e o cinema. Pois, ao lado da tradição do neo-realismo português, caminha em J.C.P a literatura americana de Hemingway, e toda uma certa atmosfera ‘new realism’ que marcava a literatura europeia desde os anos 30, como aponta o britânico Stephen Spender no artigo ‘The New Realism’, de 1939:

¹²⁰ SILVA, Eunice Cabral da. Representações do mundo social em José Cardoso Pires. Tese de Doutouramento, Universidade de Évora, 1994, p 36.

There is a tendency for artists today to turn outwards to reality, because the phase of experimenting in form has proved sterile. If you like, the artist is simply in search of inspiration depends on there being some common ground of understanding between him and his audience about the nature of reality, and on a demand from that audience for what he creates.¹²¹

A literatura de carácter realista não é, portanto, um fenómeno particular português, mas um acontecimento narrativo amplo que corre pela Europa, mas também pelas Américas. E, não só pelo fato de J.C.P ter exercido, em vários momentos da sua vida, a função de jornalista, faz-se tal vinculação com a linguagem dos modernos meios de comunicação, mas sobretudo por uma extrema sensibilidade do escritor às mudanças narrativas operadas pelo advento da narrativa fílmica e da reportagem jornalística, como comenta Eunice Cabral:

Assim “o cru behaviorismo à Hemingway”, referido por Óscar Lopes em relação ao primeiro romance de J.C.P é decorrente da influência da narrativa fílmica, do documentarismo cinematográfico e da reportagem jornalística. Digamos que o “novo realismo” anglo-americano foi muito importante na formação do imaginário do autor. De facto, a perspectivização e a representação narrativas do seu primeiro romance decorrem de uma evolução do código neo-realista no sentido de um idioleto de autor consubstanciado em procedimentos textuais de índole realista de tipo objectivo e pragmático com o intuito de representar a experiência do mundo empírico sem a vinculação programática neo-realista.¹²²

Dessa forma, se de forma heterodoxa podemos vislumbrar a obra de J.C.P sob a égide do neo-realismo é, fundamental perceber que o autor extrapola as fronteiras do neo-realismo – até porque o movimento entraria em crise a partir da década de 50, segundo Mário Sacramento e Eduardo Prado Coelho – e incorpora, como outros escritores contemporâneos a ele, tais como Abelaira, Virgílio Ferreira e o próprio Namora, uma literatura exacerbada de individualismo (em contraposição ao personagem coletivo lançado por *Gaibéus*, de Redol e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes) e com um forte teor existencialista que irá marcar a geração posterior ao neo-realismo clássico, ou como melhor definida, a geração *pós-neo-realista*, da qual J.C.P, ao lado de Urbano Tavares Rodrigues e Augusto Abelaira, é um dos mais aclamados representantes.

¹²¹ SPENDER, Stephen. The new realism. In: SILVA, Eunice Cabral da. Representações do mundo social em José Cardoso Pires. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 1994, p. 47.

¹²² SILVA, Eunice Cabral da. Representações do mundo social em José Cardoso Pires. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 1994, p. 48.

Entretanto, se já na década de 50 o neo-realismo revela os primeiros sinais de cansaço, é somente na década de 60 que, efetivamente, certa “superação” do neo-realismo se consolida, segundo Carlos Reis:

Lo que por entonces sucede, sobrepasa, sin embargo, las estrictas formas de la ‘nueva novela’. La definitiva superación del Neorrealismo y de los valores que este movimiento literario conlleva se traduce también en una rearticulación de la narrativa y de sus categorías fundamentales: una cierta disgregación de la novela, en cuanto género internamente compacto, se combina cada vez más con el culto de la dispersión discursiva, con especial incidencia en el plano temporal; y el personaje, al perder la nitidez de contornos heredada del Realismo Crítico, remite, en su fluidez, hacia un sujeto en acentuada crisis social, moral e ideológica.¹²³

O delfim, para além de situar-se neste contexto de ‘dispersão narrativa’ e ‘crise do sujeito’, surge num momento em que Portugal começa a vivenciar uma certa esperança política com relação ao fim da ditadura, representada pela figura de Marcelo Caetano, e também pela desestruturação causada pelo advento das guerras coloniais na África – que empurravam a ditadura de Salazar, cada vez mais, para um ponto incontornável. Por outro lado, a recepção do *nouveau roman* marca um novo cenário literário importante que abre espaço para a dissolução do ‘real’ enquanto ponto de partida, e dá lugar a uma nova vertente literária marcada pelo Surrealismo.

Tudo isso, enfim, marca um cenário social e político de grave instabilidade para o qual Cardoso Pires – resguardando o interesse na História, como aponta Izabel Margato¹²⁴ – estava bastante atento, pois “como narrar o terror engendrado pela ditadura e impedir que ele seja manipulado pelas “políticas do esquecimento”?”¹²⁵

O delfim, surgido neste contexto de dúvidas e conflitos é uma narrativa marcada não só pela ‘dispersão narrativa’, mas também pelo ‘surgimento’ de um narrador-sujeito em aguda crise e no qual o leitor não pode confiar, como Izabel Margato sinaliza em um dos inúmeros trabalhos acerca do mencionado escritor:

¹²³ REIS, Carlos. Narrativa contemporânea (del Neorrealismo a la Revolución de los Claveles) In: GAVILANES, José Luís y APOLINÁRIO, António. *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 655.

¹²⁴ MARGATO, Izabel. O uso político da memória na ficção de José Cardoso Pires. *Revista Semear*, nº 10, da Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses, disponibilizado em <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/>. Acesso em 25/06/2008.

¹²⁵ MARGATO, Izabel. O uso político da memória na ficção de José Cardoso Pires. *Revista Semear*, nº 10, da Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses, disponibilizado em <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/>. Acesso em 25/06/2008.

Crime, suspeita, ambigüidade são ingredientes caros aos textos de Cardoso Pires. Poder-se-ia dizer que o escritor chega a alimentar a impressão de que seus textos seriam do gênero policial. Muitos dos ingredientes desse gênero estão presentes em seus livros, a começar pelo narrador que, em muitos deles, veste ou toma emprestada a capa do detetive. Este é o caso do romance *O Delfim* e também é o caso de um dos personagens principais da *Balada da praia dos Cães*. No entanto, essa aproximação é enganosa, trata-se muito mais de um movimento da sua ficção.¹²⁶

De forma bastante ampla, para marcar o surgimento de *O delfim*, obra que alcançou grande êxito de público e crítica em Portugal, quero concluir com as palavras de Carlos Reis sobre este importante romance de Cardoso Pires, já que:

O delfim configura – en un mundo de nieblas y de mitos, de aguas muertas, de traumas sordos y de sarcasmos mal contenidos – un mundo profundamente marcado por una especie de nueva ética de representación literaria. A la luz de esa ética, la certeza y la intensidad de las convicciones ideológicas inamovibles ceden su lugar a la inestabilidad y a la relatividad de puntos de vista que, si no se anulan, por lo menos entran en juegos de contradicción recíproca, como si el mundo se nos revelase menos armonioso y coherente de lo que lo suponía una concepción teológica y moralista de la ficción literaria.¹²⁷

O que fica assim posto, portanto, é que a geração pós-neo-realista – que começou a delinear-se a partir da crise do neo-realismo na década de 50 – esgarça a teia narrativa no desejo de incorporar novos elementos estéticos e Cardoso Pires foi exemplificado aqui porque é o escritor que melhor representa esta transição, já que sua escrita irá modificar-se profundamente se pensarmos entre o conto *Os caminheiros* e o romance *O delfim*.

Como haveremos de comentar adiante, o momento do surgimento de um cinema neo-realista em Portugal dá-se quando o próprio neo-realismo enquanto paradigma estético já está a ser questionado e, pouco a pouco, “substituído” ou alterado pelo surrealismo. Essa transformação do ponto de vista estético será fundamental na compreensão da rejeição deste grupo de cinema que verá, paulatinamente, o neo-realismo na sua forma cinematográfica ser sistematicamente esquecido e negado.

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ REIS, Carlos. Narrativa contemporânea (del Neorealismo a la Revolución de los Claveles) In: GAVILANES, José Luís y APOLINÁRIO, António. *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 658.

3.3

A literatura na gênese do pensamento cinematográfico

O grande impasse exposto no conflito entre uma literatura de feições modernistas e outra, de matriz neo-realista foi, como agora tentaremos argumentar, transposto ao universo do cinema português que, desde o seu nascimento, surgia um pouco à sombra da literatura – matriz da cultura portuguesa.

Desde o surgimento do cinema em Portugal, ainda no Porto, era notória a importância capital que a literatura assumia em face ao cinema. Basta recordar que boa parte da produção realizada pelos diretores imigrantes radicados em Portugal, como foi o caso do Georges Pallu entre outros, estava sedimentada na adaptação literária – espécie de garantia de êxito e sucesso.

Entretanto, olhar hoje para esta produção contém assumidamente um risco que consiste basicamente na pouca documentação, nos arquivos incompletos e nos dados desconhecidos, típicos de uma cinematografia que, como é o caso da brasileira, demorou décadas para encontrar sua importância na arena da cultura.

Portanto, quando falamos de uma filmografia que privilegia a adaptação literária levamos, sobretudo em consideração as palavras de José de Matos – Cruz:

Com mais de oitenta anos de registos, o cinema português conhece uma existência precária, individualística, sem desafogo de estruturas nem folgo industrial: é um itinerário aventureiro e contingente, que a muitos leva a recusar-lhe o foro de cinematografia. Mesmo a informação crítica e caracterizadora, compilada sobre as fitas e seus temas, tende a enquistar-se nalguns títulos emblemáticos, numa arrumação parcelar, na lembrança anedótica sobre figuras gratas, ou numa análise subjetivista... O recurso da memória apensa, o difícil acesso às imagens animadas, o tempo corruptor e a degradação da matéria fílmica, não preservada, são fatalidades de qualquer investigador (...).¹²⁸

Assim posto, até o ano de 1930, contamos com oito adaptações literárias para o cinema. Todas estas, de grandes mestres da literatura portuguesa do século XIX, tais como Júlio Dinis e Eça de Queirós. São os filmes: *Frei Bonifácio* (1918), de Georges Pallu, *Malmequer* (1918), de Leitão de Barros, *Os fidalgos da casa mourisca* (1921), de Georges Pallu, *A Rosa do Adro* (1919), de Georges

¹²⁸ MATOS-CRUZ, José de. *Fitas que só vistas*. Origens do cinema português. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1978, p. 5.

Pallu, *Amor de perdição* (1921), de Georges Pallu, *Mulheres da Beira* (1923), de Rino Lupo, *O primo Basílio* (1923), de Georges Pallu, *O fado* (1923), de Maurice Mauriaud e *Os lobos* (1923), de Rino Lupo.

Dentre os realizadores de maior importância no período supracitado, apenas um é português, trata-se de Leitão de Barros que nas produções subsequentes continua voltado à literatura. É o caso de *As pupilas do senhor reitor* (1935), da obra de Júlio Dinis e *Bocage* (1936) sobre a obra do conhecido escritor.

Além disto, alguns filmes realizados naquela década de 1920 pelos diretores estrangeiros foram refilmados posteriormente, dado seu conhecido êxito entre o público e a crítica. É o caso de *A rosa do Adro* (1938), de Chianca de Garcia, *Os fidalgos da casa mourisca* (1938), de Arthur Duarte e *Amor de perdição* (1943) de António Lopes Ribeiro.

Entretanto, não só pelo êxito ou sucesso, mas também por certo incentivo do Estado e pelo próprio entendimento do que deveria ser o cinema português, as adaptações literárias e filmes tais como *A revolução de maio* (1937) e *Feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro, *Inês de Castro* (1945) e *Camões* (1946), ambos de Leitão de Barros, faziam parte da política cinematográfica regida por António Ferro ao longo dos anos em que ficou à frente do SPN – SNI.

Por outro lado, as adaptações literárias e os filmes de caráter histórico como *Camões* ou *Inês de Castro* apesar de ser considerado por Ferro como uma espécie de cinema português ideal, digno e capaz de ser considerado como “Arte”, ou “um dos caminhos seguros do cinema português”¹²⁹, as estratégias do Estado Novo iam para além do esforço artístico na produção de películas engrandecedoras não só da filmografia, mas, sobretudo, do próprio povo português. O cinema ambulante de Ferro era a convergência de todas as forças propagandísticas do Estado Novo português e levava, através de missões exploratórias ao interior de Portugal, não o esforço da arte cinematográfica de realizadores como Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, Manoel de Oliveira e outros, mas sim pequenos documentários e filmes-propaganda que encantavam aqueles que sequer conheciam o cinema.

¹²⁹ FERRO, António. Teatro e cinema apud RAMOS, Jorge Leitão. Cinema e História. In: FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 72

O fato é que ao tentar “nacionalizar” o cinema português (que havia sido tomado por realizadores e técnicos estrangeiros nas duas primeiras décadas do século XX), a nomeação de António Ferro ao Secretariado de Propaganda Nacional em 1933 dá início a uma vertente de discussão estética que marcará toda a história do cinema português ao longo dos séculos XX e XXI apontando sempre para a questão da identidade do cinema português.

Homem de conhecido interesse e envolvimento literário, Ferro converte-se numa das figuras principais da história do cinema português do século XX ao engendrar a ligação – que se converterá em estrutural – do cinema com a literatura, recuperando a partir daí temas de notável interesse que até então eram somente da literatura portuguesa: como é o caso da “invenção” e da narração de uma nação. Como observa Paulo Filipe Monteiro:

Repare-se como a primeira produtora portuguesa, fundada em 1898, se chamava “Portugal Filmes”, seguindo-se, em 1909, a “Portugália Filmes”. A primeira distribuidora portuguesa, fundada na mesma altura por um austríaco, escolheu como nome “Empresa Cinematográfica Portuguesa”. Já a lei de 1933 argumentava que a poderosa influência do cinema “pode ser utilizada com grande proveito para a nação”. José Régio escreve, em 1933: “uma autêntica produção nacional naturalmente se há-de distinguir por características próprias, enraizadas no húmus do gênio português - o que desde já se pode entrever nos nossos melhores filmes.”¹³⁰

Dessa forma, é notório o interesse, desde os primórdios do cinema em Portugal, pela questão da sua identidade enquanto cinema português. Observamos que, ao recuperar a literatura do século XIX, estes primeiros filmes do século XX (*Os fidalgos da casa mourisca*, *Amor de perdição*, *O primo Basílio*) recuperam também do interior da cultura portuguesa algo que é maior: o nacionalismo romântico e a temática obsessiva da identidade nacional que interessou tanto ao Romantismo quanto ao Realismo do século XIX, como aponta Paulo Filipe Monteiro:

A literatura portuguesa, desde pelo menos a geração de 1870, passando por Pessoa até os contemporâneos Lobo Antunes e Saramago, constantemente se tem debruçado sobre o caráter ou a questão nacional: Portugal, “meu remorso de todos nós, “Eu vi a luz num país perdido”...O cinema retomou esses pressupostos: a

¹³⁰ MONTEIRO, Paulo Filipe. O fardo de uma nação. The burden of a nation. FIGUEIREDO, Nuno et GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 30

própria recusa do naturalismo por parte do Novo cinema dos anos 60 veio mesmo potenciar o preenchimento do espaço/tempo cinematográficos por um imaginário ou uma ideologia em que a questão nacional tem fortíssima presença, como já veremos. Antes, porém, atente-se em como esta questão é desdobrada e reforçada pela invenção de um “cinema português”. Para isso muito contribuiu a adesão ao movimento modernista, que, sobretudo na literatura, sempre preferiu a instituição de uma essência da arte, com a conseqüente rejeição da pluralidade dos caminhos que trilha.¹³¹

A afirmação de que o cinema português aderiu ao movimento modernista pode ser estendida aqui, num recuo histórico, até a década de 1930 na ocasião de posse de António Ferro enquanto Diretor Cultural do Estado Novo, realçando este fato como um marco emblemático da cinematografia portuguesa. Um outro olhar mais demorado perceberá que também José Régio e a sua coluna “Legendas cinematográficas” na *Presença* cumpriu o papel de delinear o labor da crítica de cinema feito em Portugal a partir daí, marcando o lugar do modernismo na cultura audiovisual portuguesa.

Esforço tal que permanece na lei de proteção ao cinema nacional de 1948 que dizia que “para efeitos de proteção, só se considera como português um filme que seja representativo do espírito português”¹³². Este dado somado ao esforço presente de “elevação da alma do povo português” através de um programa audiovisual pedagógico do qual o Estado Novo se fez valer – não apenas com o cinema ambulante, mas também com os filmes históricos e laudatórios das conquistas portuguesas – reforça uma determinada visão daquilo que deve ser o cinema português e acaba por sedimentar o que anos mais tarde veio a ser intitulado por muitos como “a escola portuguesa de cinema”- espécie de embrião de todo o cinema português, um misto de nacionalismo e modernismo que perdurou, partindo da política do espírito de Ferro até os anos do *novo cinema*, pois

Ora, o Estado Novo, sobretudo quando a guerra civil rebentou em Espanha, tornou-se cada vez mais repressivo e, apesar de algumas ambigüidades do chefe da propaganda António Ferro, cada vez mais tradicionalista, cultural e esteticamente, e o seu anti-racionalismo foi de par com o exacerbamento do nacionalismo (Torgal, 2001:160). Em meados dos anos 30, já as novas gerações intelectuais tendiam a juntar-se às fileiras da oposição à ditadura, nomeadamente nos movimentos

¹³¹ Ibidem, p. 28 – 29.

¹³² MONTEIRO, Paulo Filipe. O fardo de uma nação. The burden of a nation. FIGUEIREDO, Nuno et GUARDA, Dinis. (orgs.). *Portugal: um retrato cinematográfico/Portugal: a cinematographic portrait*, Lisboa, Número – Arte e cultura, 2004, p. 31

comunista e neo-realista. Mas não no cinema, arte menos autônoma do que a literatura ou a pintura: o cinema dependia de grandes investimentos quer do Estado quer de capitalistas e, salvo exceções como *Douro, faina fluvial*, de Manoel de Oliveira, ficou-se ou pelo documentário propagandístico do regime, ou pelas comédias indiretamente propaladoras dos valores pequeno-burgueses e paternalistas, ou pelas reconstituições de grandes mitos históricos tão ao gosto de Ferro (Inês de Castro, 1945, Camões, 1946), ou, mais excepcionalmente, por duas longas-metragens ficcionais de explícita propaganda ao regime. Continuava ainda assim, embora já não por via do modernismo, a existir uma estreita relação do cinema com a questão nacional.¹³³

É dessa forma, portanto que a questão nacional converte-se no ponto fulcral da cinematografia portuguesa, anteriormente forjada pela ligação ao modernismo, abrindo espaço para um nacionalismo autoritário que os modelos ditatoriais europeus trataram logo de adaptar ao universo do cinema.

De uma forma ou de outra, a fim de modernizar o cinema nacional, fomentando a boa qualidade e a criatividade do “gênio português”, livrando-se, assim, do vício das pequenas-comédias¹³⁴ que Ferro considerava o “câncer do cinema português”, o fato é que a lei de proteção ao cinema nacional de 1948, publicada logo após a saída de António Ferro, não corroborou – a despeito do interesse do Estado – nem para o aumento tampouco para a melhoria da produção cinematográfica na década seguinte, vivendo a partir daí anos bastante minguados em termos de produção.

Ao longo da década de 1950, era de se esperar que uma nova geração ocupasse então o cinema português - esvaziado em sua estrutura, produção e financiamento, mas não nas esferas marginalizadas, como os cineclubes e revistas especializadas que viveram neste período a mais viva efervescência cinematográfica – o que de fato não ocorreu.

Por outro lado, assim como aconteceu com a literatura modernista, conforme exemplificado no capítulo anterior, que foi, de certa forma, “superada” através da politização de viés neo-realista (que era fortemente contra o autoritarismo do Estado, contra o nacionalismo exacerbado e de matriz nomeadamente marxista), o cinema português não conseguirá desvencilhar-se de laivos modernistas – que continuam como elemento central do *corpus* fílmico majoritariamente conhecido do *novo cinema português*.

¹³³ Ibidem, p. 39

¹³⁴ Gênero cinematográfico que consistia em comédias populares sobre temas banais do cotidiano pequeno-burguês, com valores também tradicionais ao universo pequeno-burguês fez bastante sucesso durante as décadas de 1930 e 1940 em Portugal.

A historiografia canônica do cinema alinhada com João Bénard da Costa¹³⁵, presidente da Cinemateca Portuguesa até o ano de 2009 e responsável pela “canonização” do cinema “mais artístico”, como também autor de uma versão oficial (e subjetiva) dos fatos que tratou de apagar os traços neo-realistas, tem insistido em manter a geração do *novo cinema português* como um movimento ou grupo completamente desvinculado historicamente de qualquer setor cultural português anterior à década de 1960. Mas, o fato é que o cinema novo ou *novo cinema* já tinha escolhido como “pai” fundador um dos importantes nomes da sétima arte em Portugal. Manoel de Oliveira é muito justamente resgatado durante a década de 1960 e a inclusão do seu nome entre os membros daquele movimento constitui a marca indelével de que o modernismo ainda perduraria por alguns anos – pelo menos do ponto de vista ideológico.

¹³⁵ As idéias centrais de Bénard da Costa podem ser analisadas em suas obras, mais especificamente em: COSTA, João Bénard da. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT, Correios de Portugal, 1996
COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.