

“EU E UMA CIDADE”.
O LUGAR DA POESIA NO NEO-REALISMO PORTUGUÊS:
A PROPÓSITO DO POEMA “RADIOGRAFIA”,
DE POLÍBIO GOMES DOS SANTOS

João Laranjeira Henriques
Doutorando em Estudos de Literatura e Cultura/Universidade de Lisboa

Resumo: Na sua promoção de uma arte socialmente comprometida e interveniente, o movimento artístico e cultural que em Portugal ficou conhecido por Neo-realismo, e que cumpriu o seu período de definição e afirmação entre finais da década de 1930 e inícios da década seguinte, desenvolveu um interessante corpo teórico em várias publicações periódicas da época, instruindo várias vezes o artista, e em particular o escritor, acerca das responsabilidades e ambições sociais do acto criativo. Porém, se a prosa de ficção, em parte pelas suas gerais características genológicas, se soube prestar às solicitações da teoria neo-realista, já na poesia encontramos dissonâncias que lhe conferem um brilho bastante particular no contexto da época. Vindo a lume em 1939, o longo poema “Radiografia”, do precocemente desaparecido Políbio Gomes dos Santos, é um bom exemplo de como o género poético trilhou, por esses anos, o seu próprio e fértil caminho.

Palavras chave: Neo-realismo português. Arte social. Poesia neo-realista portuguesa. Políbio Gomes dos Santos.

Abstract: The artistic and cultural movement known in Portugal as Neo-realism, which had its period of definition and assertion between the end of the 1930's and the beginning of the following decade, sought to promote a socially committed and intervening kind of art. The movement therefore developed an interesting body of written theory in several newspapers and magazines of the time, instructing the artist himself, particularly the writer, about the social responsibilities and ambitions of artistic creation. However, in opposition to fiction, the general characteristics of which allowed it to fulfill the demands of neo-realist theory, in that period's poetry we find the sort of dissonance that renders it quite an unique glow in the literature of those years. Published in 1939, the long poem “Radiografia”, by the prematurely deceased Políbio Gomes dos Santos, it's a good example of how the poetic genre of that time managed to walk its own and fertile path.

Keywords: Portuguese Neo-realism. Social Art. Portuguese Neo-realist Poetry. Políbio Gomes dos Santos.

A memória histórica colectiva tem o recorrente hábito de reservar um estatuto muito particular aos artistas desaparecidos prematuramente, como que vislumbrando no precoce falecimento, por doença, acidente ou suicídio, certa congénita e fatídica inadequação ao mundo dos homens comuns e coisas materiais, sinal mais que evidente, num sentido um pouco romântico, de uma pretensa genialidade ou lugar especial no contexto da sua contemporaneidade. Simultaneamente, do mesmo modo que um certo

período artístico ou movimento estético exhibe ostensivamente os seus principais cultores e ideólogos, legitimando e solidificando o peso dos seus traços definidores através da obra e personalidade de uma determinada figura de proa, também esse mesmo movimento não dispensa muitas vezes o seu mártir, alguém que vive suficientes anos para deixar a sua marca na tradição ou memória cultural de uma dada língua ou nação, mas cuja morte, invariavelmente “antes do tempo” (curiosa formulação), deixa indefinidamente em aberto questões acerca do que poderia ter desenvolvido ou atingido no seu campo de criação artística.

Também o Neo-realismo em Portugal, movimento artístico e cultural de inspiração marxista, cuja primeira fase costuma por norma de periodização histórico-literária situar-se entre o eclodir da Guerra Civil de Espanha e o ano de 1950, teve, a par de uma profícua galeria de ideólogos de um modo geral bastante comprometidos com o projecto social e político subjacente ao movimento, dois mártires de especial relevância ao nível da criação literária e, em particular, do fazer poético: Álvaro Feijó (Viana do Castelo, 1916 – Lisboa, 1941) e Políbio Gomes dos Santos (Ansião, 1911-1939). Tanto um como o outro participaram, ambos a título póstumo, na colecção de poesia “Novo cancionero”¹, a qual constituiu, para todos os efeitos, a principal representação da poesia neo-realista que em Portugal foi surgindo na viragem da década de 1930 para a de 40.

Nessa colecção, dirigida a partir de Coimbra e do círculo neo-realista que aí laborava com maior empenho, participa Álvaro Feijó com o quinto dos dez volumes de poesia da colecção, retrospectivamente intitulado *Os poemas de Álvaro Feijó* (1941). Trata-se portanto de uma reunião da breve obra do entretanto já falecido poeta, constituída por três partes: a reedição integral de *Corsário*, datado de 1940 e único livro publicado em vida de Feijó, os poemas de *Diário de bordo*, livro em preparação e deixado incompleto aquando do falecimento do poeta, e uma escolha dos primeiros poemas do autor, incluídos no volume em causa sob a rubrica “Primeiros versos”. É esta última parte que sofrerá algumas alterações (com supressões e novas inclusões) por altura da 2ª edição de *Os poemas de Álvaro Feijó*, em 1961, alterações essas descritas por João José Cochofel em introdução à referida reedição. Para além disso, conta-se ainda da autoria de Feijó todo um conjunto de inéditos para cujo conhecimento contribui Ornetta del Bene no seu artigo “Alguns inéditos de Álvaro Feijó” (1971).

No que diz respeito a Políbio Gomes dos Santos, a sua participação no “Novo Cancioneiro” constitui o décimo e último volume da dita colecção de Coimbra. Com este reduzido conjunto de cinco poemas intitulado *Voz que escuta*, participou o jovem Políbio numa competição literária da sua universidade, tendo-lhe sido atribuído o Prémio António Nobre. Em vida, publicara Políbio um único livro, *As três pessoas* (1938), cujo poema de abertura, “Génesis”, figurara já em 1937 no primeiro e único número da publicação coimbrã *Cadernos da Juventude* (1997, p. 7-18), um projecto periódico que a censura do Estado Novo teve por bem matar à nascença².

O que parece unir estes dois fugazes nomes da literatura portuguesa do século XX é, em certa medida, a forma particular como ambos aderiram a um movimento cujo empenhamento social e político das suas principais figuras poéticas não parece ser, a uma atenta e renovada leitura, tão unívoco como o fizeram crer certas apreciações críticas no decorrer das décadas imediatamente subsequentes, principalmente quando já depois de esgotada a chama interventiva com que o Neo-realismo haveria inevitavelmente de ficar conotado. Convém contextualizar que a novíssima geração, que em meados da década de 1930 começou a ganhar forma ideológica e humana em Portugal, procurou definir-se em oposição aos modernismos nacionais de início do século XX, a saber, o de *Orpheu* e, particularmente, aquele que pouco anos depois gravitou em torno da revista *presença*. Este último, o chamado segundo modernismo português, foi sem dúvida o principal visado por toda uma série de polémicas, largamente desenvolvidas em vários e acesos debates travados em periódicos da época, como a mítica *Seara Nova*, o português *Sol Nascente* ou o contundente semanário *O Diabo*³, só para citar três dos mais relevantes. A geração dos “novos”, profundamente tocada pelo drama da Guerra Civil de Espanha (o qual já deixava adivinhar o grande conflito à escala mundial que pouco depois se seguiria) e largamente influenciada por contundentes ventos ideológicos vindos do exterior, procurava opôr ao subjectivismo intimista de muitos escritores presenciaistas os pressupostos de uma arte social interventiva, comprometida com as iniquidades sociais da época e profundamente confiante no dever e missão do artista de contribuir decisivamente para a denúncia e mudanças que, mais do que nunca, naquela altura se impunham.

O debate em causa é introduzido nas páginas dos periódicos portugueses mais progressistas por meio da mais lata e já então clássica questão em torno da oposição entre “arte pura” e “arte social”, problema que constituiu à época uma espécie de campo de batalha argumentativa nos limites do qual uma emergente geração de artistas e intelectuais, política e socialmente comprometidos, procurou confrontar as opções e postura da geração precedente.

Logo em 1935, numa série de três artigos publicados no já mencionado semanário *O Diabo*, periódico que ao longo dos seus seis anos e meio de existência se foi afirmando como órgão de debate e teorização da geração neo-realista, Julião Quintinha dá o mote ao longo debate que durante os anos seguintes se haveria de travar. Os artigos em causa, conjuntamente intitulados “A arte e os artistas”, constituem uma reacção a algumas observações do eminente poeta e crítico Adolfo Casais Monteiro, desenvolvidas por este num breve texto onde se sugere que a verdadeira arte jamais poderia servir qualquer tipo de interesses ou veicular as linhas de qualquer pensamento de natureza moral ou social, uma vez que

a arte tem caminhos próprios: qualquer tentativa de os torcer não pode ter outro resultado senão a valorização de sub-produtos, pois só podem ser sub-produtos as obras nas quais a expressão artística é usada como um meio – seja para defender, seja para atacar, seja para provar (MONTEIRO, 1935, p. 8).

Quintinha é, pelo contrário, da opinião de que “a Arte e os artistas podem servir a vida oficial de qualquer estado e, melhor ainda, podem ter sua função social, sem perderem o sentido essencial, sem traírem a sua missão ou destino” (QUINTINHA, 04.08.1935, p. 5). Mais ainda:

para que todas as realizações artísticas fossem, de um modo geral, a expressão rigorosa da requintada aspiração que defende o pensamento estético da arte pela arte, alheia a qualquer ambiente social e materialista, seria indispensável que o artista fosse um indivíduo absolutamente independente, nada carecendo do mundo material para existir (QUINTINHA, 11.08.1935, p. 8)⁴.

O autor conclui na terceira parte da sua reflexão que, com efeito, não poderá o artista ignorar os problemas do seu tempo, em todas as suas facetas, uma vez que esses dramas

determinam em elevado grau a existência da humanidade e, por conseguinte, a do próprio artista. Apesar de uma linguagem ainda relativamente contida, assumindo dúvidas e compromissos e escusando-se a directivas declaradas, é este texto já sinal de um certo antagonismo que outras posições menos flexíveis irão radicalizar.

Do mesmo modo, Luís Regala (pseudónimo de Álvaro Salema) assina, ainda em 1935, um breve apontamento onde se pretende definir “O sentido pragmatista do intelectualismo activo” (1935, p. 2-6), começando por fazer-se uma pouco original distinção entre “homens de estrutura intelectual mais acentuadamente teórica” e “indivíduos de mentalidade realizadora, insatisfeita e activa”. É evidentemente sobre este último tipo de intelectual que irá recair o interesse e apreço do autor, ao mesmo tempo que, num exercício maniqueísta repetidamente ensaiado no contexto do pensamento da época, se critica o espírito que “não desce da sua poética ‘torre de marfim’ ao realismo pavoroso das ruas e das massas, pelo jornal, pela palavra, pelo panfleto, pelo exemplo até, aconselhando, orientando e fomentando novas ideologias” (REGALA, 1935, p. 2-6). Temos aqui, em certa medida, um sumaríssimo elenco dos meios à disposição do intelectual activo, conforme o perspectiva Regala, meios esses que incluem, naturalmente, “a palavra” (leia-se, em primordial medida, a criação literária).

A imprensa da época (pelo menos aquela menos alinhada com o recém-instituído regime) vai portanto, a partir de meados da década de 1930 e durante os anos subsequentes, publicando um crescente número de intervenções, umas mais sólidas que outras, cujo fulcro é invariavelmente a exortação à acção interventiva do artista por oposição ao seu alheamento relativamente às grandes tensões contemporâneas, tanto sociais como políticas. Os exemplos são inúmeros e diversos, tendo quase sempre como elemento comum essa tentativa de associar o artista ao meio, invalidando a legitimidade de qualquer tipo de autonomia mais introspectiva e acentuando a utilidade da arte na formação de uma consciência social generalizada. Esta função de consciencialização é inclusivamente classificada por Júlio Almeida Carrapato de “compromisso natural da Intelectualidade”, segundo o título de um artigo por si assinado na revista portuense *Pensamento* (n. 107, p. 15-16). Reiterando, como de costume por estes anos de afirmação ideológica do Neo-realismo, o imperativo de a elite intelectual “viver na mesma terra em que vegetam os outros seres, no meio da batalha”, o autor acentua a

especial responsabilidade de formação cívica e política dos restantes estratos sociais. O raciocínio não deixa de ser algo simplista, sugerindo até uma pouco humanista diferenciação entre os que se prefiguram habilitados para guiar e todos os outros que necessariamente têm de ser guiados. Mas o essencial a reter neste ontológico compromisso de artistas e pensadores⁵ não deixa de ser a aproximação da elite pensante e criadora ao comum dos homens, como meio de conhecimento e de acção formativa.

No importante ano de 1937, importante pela crescente afirmação da nova geração no debate intelectual da época, Armando Martins (que por esta altura assina ainda como “Mando Martins”) descreve justamente esse fundamental traço daquilo a que chama “literatura humana”, ou seja, a atenção prestada ao indivíduo em sociedade como forma de compreensão dos seus problemas e, simultaneamente, de modo a inspirar os leitores a igual abertura de horizontes (MARTINS, 1937, p. 11)⁶. O autor não se coíbe em falar abertamente de “propaganda da compreensão do homem” e de como esta nova literatura de pendor social deve optar por uma linguagem simples, de forma a chegar a um público cada vez maior⁷. Deste modo: “o escritor é um produtor social de Beleza útil ao serviço da multidão. A Ideia vale mais que por ser bela, por ser útil, e será tanto mais útil quanto maior o número de indivíduos a quem for distribuída” (1937, n. 20, p. 13).

Ainda em 1937, em artigo publicado no já referido primeiro e único número da revista coimbrã *Cadernos da Juventude*, o então estudante de Letras Manuel Filipe prossegue na exposição de algumas das principais linhas definidoras da forma como “os novos” (assim auto-denominados) perspectivam o lugar da cultura e seus agentes na sociedade. O artigo é sintomaticamente intitulado “Considerações sobre a missão do intelectual e o problema da cultura”⁸, sugerindo desde logo a associação do intelectual (noção onde o autor faz caber o escritor ou o artista) a uma missão particular. Após descrever, de forma algo simplista, uma suposta “cadeia de descobrimentos, de insinuações críticas, pelas quais o homem se descreve a si mesmo, [e] que costuma chamar-se cultura” (FILIPE, 1939, n. 229, p. 11), Manuel Filipe (homónimo do pintor neo-realista seu contemporâneo) passa a introduzir o cerne da sua reflexão:

Perante o seu incerto destino, de duas uma: ou [*o intelectual*] se mantém altivamente no seu posto neutral de simples observador ou aceita realizar tarefas que a sociedade existente possa pedir-lhe para diverti-la ou justificar, pela criação de qualquer ideal espiritual, as empresas interessadas a que ela se dedica (FILIPE, 1939, n. 229, p. 11-12).

Apesar de algo complexo nos seus meandros, o texto chega à definição de cultura como “incessante novidade e contínua transformação” e à noção de homem culto como “homem novo, inteligente e livre” (FILIPE, 1939, n. 229, p. 14-15), formulações a que o autor recorre acima de tudo para sublinhar a necessidade do intelectual se abrir à sociedade do seu tempo, por oposição à atitude do escritor alheado e imobilizado na contemplação, em inane reverência, das cristalizações do passado. Daí que

só realiza verdadeira cultura aquele que vive em permanente libertação: libertação de certas formas obsoletas de todo incompatíveis com o pensar actual e libertação do falso historicismo de mera cultura compreensiva que se traduz em vontade de repetição. A verdadeira historicidade supõe predisposição que nos conduza à descoberta das fontes que nutrem toda a vida, e, portanto, a actual também (FILIPE, 1939, n. 229, p. 15).

Tomando isto em consideração, e dando crédito à reflexão de Ortega y Gasset sobre a ascensão das massas (Manuel Filipe cita inclusivamente o filósofo espanhol e o seu influente livro *La rebelión de las massas*), o autor chega a um final parecer acerca deste urgente intelectual que só irmanado com o colectivo e embrenhado nas grandes questões da sua época pode superar as suas próprias deficiências:

Forçado o indivíduo a proclamar a sua insuficiência que o separa do colectivo e a encontrar enfim a sua verdadeira liberdade na sociedade, cujas instituições morais são assim o universal a que aspira a deficiência do indivíduo que quer *viver com uma actividade do espírito [sic]*, a forma vital da actividade humana no silêncio parece ter acabado: há que sair da sua «torre de marfim», descer à praça pública. Deixando o intelectual de ser o companheiro e a consciência dos homens novos que despertam para a vida, aspirando à embriaguez do retrocesso, da fixação, da imobilidade, nada mais lhe resta senão conformar-se com a ordem estabelecida. É um sonâmbulo complacente ao serviço de fantasmas. E nunca pior morte ele poderia encontrar (FILIPE, 1939, n. 229, p. 17-18).

Outro importante aspecto da orientação artística neo-realista, conforme veiculada pela teoria e crítica periódica associada ao movimento e decorrente desse traço de geração actuante e interventiva, prende-se com a necessidade ou, no mínimo, conveniência e mérito de a obra literária oferecer algum tipo de solução para as tensões ou dramas descritos. Se a já mencionada abertura do artista para a vida e realidade do seu tempo,

sem a qual qualquer obra resultaria inoperante e artificial, pode ser vista como elemento de clivagem em relação ao alegado subjectivismo presencista, a sugestão, no enredo de um romance ou nos versos de um poema, de uma possível saída para os principais problemas da humanidade funciona em certa medida como ponto de demarcação relativamente ao realismo do século XIX, criticado pela nova geração precisamente pela análise social passiva a que se dedicara, restringida a uma mera observação positivista de problemas e injustiças. Sem querer por ora entrar a fundo nas recriminações lançadas pelo Neo-realismo às insuficiências do realismo oitocentista, parece-nos evidente que este apelo para que a obra literária forneça alternativas e soluções vem precisamente procurar preencher uma lacuna fundamental identificada no labor de Antero, Eça ou Ramalho. Embora sem o tom prescritivo que podemos constatar noutros pontos da teoria neo-realista em matéria de criação artística, este raciocínio perpassa por uma significativa quantidade de artigos e pequenos ensaios. Exemplo disso é o breve texto “Do neo-realismo. Amando Fontes”, no qual Joaquim Namorado introduz o termo pelo qual haveria de ficar conhecido o movimento de que foi incansável arauto (NAMORADO, n. 223, 31.12.1938, p. 3). Depois de habituais considerações pouco abonatórias em relação à “literatura intimista, por vezes psico-patológica, profundamente individualista”, e após reiterar o universalismo da verdadeira obra de arte realista e social, Namorado toma o exemplo do reputado romancista brasileiro para constatar que

É frequente encontrar, nos livros que se reclamam de tendência, a parangona e o ditirambo como processos. Em Amando Fontes, não; há, pelo contrário, uma simples exposição da acção, uma exposição – em que o autor não toma partido – das contradições existentes. Aqui creio estar a verdadeira estrutura do romance social, neste apresentar de contradições onde se encontra implícita uma solução necessária (NAMORADO, n. 223, 31.12.1938, p. 3).

É portanto de notar a forma como se eleva o nível de exigência imposto ou sugerido ao escritor: abertura para a realidade com subalternização do intimismo, denúncia de tensões e problemas e, ademais, a indicação de um caminho, de uma solução. A simples denúncia já não é suficiente. Trata-se agora, na perspectiva de Namorado, de processar o presente e, ao mesmo tempo, configurar um futuro emancipador.

Esta ideia de “resolução” da realidade presente por via das saídas redentoras veiculadas por meio da arte encontra-se de igual modo implícita em algumas notas assinadas por Mário Ramos e reunidas sob o genérico título “Realismo humanista”. Ao comparar o realismo do passado com o realismo da sua geração (apelidado de “humanista”, ainda à falta de terminologia cristalizada), também o autor acentua essa importante diferença de atitude perante o real processado: “o realismo humanista, em face da realidade é essencialmente activo. É contemplação e acção. Toma contacto com a realidade e age dentro dessa realidade. É acção pela arte” (RAMOS, 1939, n. 235, p. 3-7).

Sem nos querer alongar muito nesta “amostra” da teoria neo-realista mais ortodoxa, é de acrescentar que as exigências lançadas ao artista, conforme as vamos encontrando, implícita ou explicitamente sugeridas, no ambicioso discurso do “novo humanismo”, parecem atingir o seu ponto máximo nas intervenções de Manuel Campos de Lima, nomeadamente num artigo intitulado “Uma arte simples e heróica” (LIMA, 1940, n. 282), título algo ambíguo, ainda que o seu autor não pareça de todo dar-se conta da aparente contradição dos adjectivos utilizados. O autor acentua a necessidade de uma arte acessível a todos e por todos plenamente compreendida (“A arte que pedimos, pedimo-la para todos: não a queremos para regalo de uma nobreza”), num louvável (e porventura demasiado utópico) projecto de alargamento das produções artísticas às franjas marginais da sociedade portuguesa, ambição essa que curiosamente não pondera, tanto quanto se pode ler, o evidente obstáculo que constituiria o significativo analfabetismo da sociedade portuguesa da época. Para além disto, Campos de Lima reitera a responsabilidade de a arte de intervir nas questões essenciais do seu tempo, uma vez que “uma arte que não vá mais além, que se contente com o documentário, com a apresentação dos problemas, em pouco nos enriquece. Por isso não nos basta. Necessitamos de uma arte activa que ajude à resolução dos problemas que a vida apresenta” (LIMA, 1940, n. 282, p. 1). E como se tal nível de exigência não fosse suficientemente ambicioso, não se coíbe o autor de afirmar o que no fundo seria desejável desta arte supostamente “simples” e sobremaneira “heróica”: “a arte que pedimos valoriza, critica, classifica. Dirá qual o justo e o injusto, apontará crimes e virtudes. E será prémio e castigo” (LIMA, 1940, n. 282, p. 1).

Conforme já sugerimos, o que em certa medida se evidencia em todas estas reflexões, não obstante os diferentes enfoques e particulares variações, é o exercício de instrução

do intelectual sobre o seu par, ou seja, o discurso pedagógico do teórico tendo como destinatário o artista e, em especial, o escritor. Se em manifestos e excursos dos modernismos europeus, como o futurista ou o surrealista, nos encontramos perante tiradas descritivas de uma particular visão acerca do acto criador, configurando esses discursos, já em si mesmos, exercícios estéticos com certo carácter de ostensivo exibicionismo ou provocação, nos textos aqui mencionados, e noutros textos de capital importância, como o ambicioso *A arte e a vida*, de António Ramos de Almeida (1941), deparamo-nos com uma atitude simultaneamente descritiva e prescritiva. Descrevem-se os condicionalismos gerais que, após uma análise histórica e social de natureza marxista, irão conduzir à prescrição dos caminhos por onde a criação artística e os seus agentes devem doravante enveredar. Tendo em conta que uma das feições primaciais desse novo rumo é precisamente o dos desejáveis efeitos didácticos da arte sobre a sociedade, consagrado que está o imperativo dever da arte de se abrir ao real, retratando e denunciado, podemos então verificar que a teoria neo-realista a este nível configura uma curiosa acção de formação de formadores, ou seja, um movimento intelectual formativo que se desenha com o fim último de se ver repetido numa instância diferente e com agentes distintos. O intelectual (tantas vezes simultaneamente crítico e artista⁹) instrui o seu par (na maior parte dos casos o escritor) em como instruir a chamada “massa dos homens”, atitude esta que levanta ela própria problemas e perplexidades não facilmente resolúveis.

Servem estas considerações para fazer agora notar que, como aliás é comum em todos os momentos de transição entre correntes e movimentos culturais e artísticos cristalizados pela história, a adesão de alguns poetas ao projecto social anunciado pelo Neo-realismo não se processou de forma imediata, unívoca e incondicional. Um dos prováveis equívocos da teoria neo-realista mais ortodoxa terá sido o de acreditar que o artista, por via das suas produções, lograria desempenhar o papel de pedagogo social com a mesma linearidade que o pedagogo por excelência, ou seja, neste caso específico, o teorizador. Não só os interesses e prioridades de alguns artistas alinhados com o Neo-realismo não se terão esgotado em absoluto nos propósitos didácticos do movimento, como também o próprio “instrumento” de aproximação à sociedade, neste caso o poema, seria em alguns momentos formalmente pouco dado à referencialidade que se pedia das linguagens artísticas. Para além disso, tendo em conta a própria natureza da poesia, por tradição mais associada à expressão de conflitos e inquietações interiores, e

de igual modo mais avessa a alinhamentos e receituários de conteúdo, é natural que, em alguns casos, outra fosse a música entoada por poetas. Para tal, terá contribuído a forma muito particular, contaminada de algum preconceito e simplismo de vistas, com que certa fatia da teoria do “novo humanismo” encarou os géneros literários e, em especial, o sempre incómodo labor poético.

A questão dos géneros literários, inevitavelmente decorrente de qualquer reflexão acerca da produção de um dado período da história da literatura, assume por conseguinte particular importância no contexto do Neo-realismo português, por se tratar, como já tivemos ocasião de sugerir, de um território onde as dominantes convicções em relação a uma arte socialmente comprometida resultaram muitas vezes em produções a vários níveis dissonantes. Tal como nos mostra Carlos Reis, na sua importante tese de doutoramento *O discurso ideológico do Neo-realismo português* (1983), a questão dos géneros literários vai ter um peso relevante no debate teórico da nova geração. Conforme nos lembra o autor, “o movimento neo-realista tenderia a subalternizar a criação poética ou, pelo menos, a movimentar-se no seu âmbito com maior relutância do que no da ficção narrativa” (REIS, 1983, p. 78). Nem sempre (ou mesmo raramente) em consonância com a produção literária, o discurso teórico irá necessariamente estender ao problema das opções de género a sua ideia funcional da obra literária. São vários os textos que nos falam da forma como o receituário neo-realista encara a questão. A título de exemplo, e logo em 1940, Fausto Ribas escreve que

se a obra dos novos escritores literariamente se tem manifestado em público de preferência no campo da poesia, não quer isso dizer que outras formas de expressão – sobretudo o romance – os não solicitem mais. Na realidade, o romance é a modalidade literária mais adequada à expressão da nossa época e é nele que geralmente a arte realista apresenta as suas realizações mais convincentes (RIBAS, 1940, p. 431).

Alguns anos antes, também Mário Dionísio, sempre atento aos grandes assuntos em debate no período de definição e afirmação do Neo-realismo, arriscara nas páginas de *O Diabo* uma interessante incursão pela questão dos géneros literários, sugerindo um dever referencial e explicativo da parte romance, e assinalando na poesia a veiculação

de um “conhecimento” de tipo acima de tudo sensível. Após advogar “para toda a obra de arte uma estrutura realista”, declara Dionísio que:

o romance, apesar da condenação de alguns dos seus próprios cultores, aparece-nos com extraordinária importância hoje. É talvez a manifestação artística mais concreta. A poesia dá-nos uma afirmação que muitas vezes compreendemos mais sensivelmente do que inteligentemente. É uma síntese. No romance aparece-nos a afirmação também mas mais concretamente. Concreto, talvez não seja a expressão própria. Queremos dizer: enquanto num poema se nos afirma directamente *é*, num romance afirma-se-nos *é* duma forma talvez mais indirecta mas mais documentada: - *é* por isto, *não é* por aquilo. A poesia dar-nos-á directamente uma sensação. O romance explicar-no-la-á. O poeta que cante a miséria dum camponês pode desconhecer, (e talvez mesmo não no-lo deva dar), o tamanho exacto da sua choupana, o preço dos géneros alimentícios em relação com o seu salário, as minúcias do seu estado de cultura ou incultura. O romancista, pelo contrário, deve conhecer todas essas minúcias, deve dar-no-las circunstanciadamente, deve pôr sempre um problema, enunciá-lo e resolvê-lo (DIONÍSIO, 1937, n. 164, p. 3).

Apesar de, como já referimos, o discurso teórico não andar regularmente de mãos dadas com aquilo que na prática ia sendo produzido, a verdade é que esta preferência pelo romance não deixa de ser, à luz do pensamento e convicções da época, bastante compreensível. O cunho documental e a verosimilhança das paisagens sociais e humanas tratadas teriam efectivamente maior viabilidade de êxito no texto narrativo. Por outro lado, é preciso lembrar que, em parte, o Neo-realismo português procurava definir-se por oposição à geração da *presença*, a qual havia cultivado intensamente o género lírico, mostrando como a poesia podia ser por excelência o lugar do intimismo descomprometido. Para a ortodoxia neo-realista, falar do género lírico era, por assim dizer, entrar no campo do subjectivismo que tanto criticava, por exemplo, em José Régio. Daí que Carlos Reis tenha justamente notado a dificuldade do discurso teórico neo-realista em falar sobre poesia, quer ao nível do lugar do género no seio da geração que procurava afirmar-se, quer se trate, acima de tudo, das soluções formais de que a poesia se poderia servir para a consecução do desígnio “social” da obra de arte. Não há dúvida de que a questão formal em si é várias vezes aflorada, mas sempre de modo algo hesitante e manifestamente insuficiente. É de novo Carlos Reis quem nos lembra que, “partindo a teorização neo-realista de premissas sócio-culturais, não se estranha que os componentes especificamente técnico-literários escapassem muitas vezes ao seu horizonte de preocupações” (REIS, 1983, p. 223). O discurso poético, mais do que a prosa de ficção, obrigava a tratar de assuntos tão delicados neste contexto como a forma

ou a “técnica formal”. Por conseguinte, continua Reis, “são muito limitados e de teor normalmente superficial as reflexões acerca dos recursos expressivos do discurso poético e (...) essas limitações têm muito que ver com as premissas anti-formalistas de que partem tais reflexões” (REIS, 1983, p. 223). Deste modo, foi muitas vezes nas suas próprias produções, em “poéticas” mais ou menos declaradas, que a poesia neo-realista foi definindo o seu próprio lugar, as suas ambições e, por vezes, também os seus limites e hesitações. Fê-lo por oposição às críticas e concepções presencistas, embora não tenha ainda assim merecido, por desinteresse ou manifestas dificuldades, o suporte e atenção dos teorizadores da geração.

Caberá aqui porventura sublinhar o significado que pode ter o maior número de obras de ficção narrativa no *corpus* literário do Neo-realismo português. Como se poderá constatar, a poesia é fundamentalmente um género cultivado numa primeira fase, facto exemplificado pelo percurso de um autor como Manuel da Fonseca que, após iniciar a sua carreira literária com dois volumes de poesia, irá posteriormente dedicar-se quase em exclusivo ao género narrativo. Semelhante é o caso de Fernando Namora, cuja quase meteórica projecção como romancista praticamente obscureceu o peso das suas incursões poéticas iniciais, não obstante a importância que estas com certeza tiveram no dealbar da nova geração de escritores. Na verdade, apenas Joaquim Namorado e João José Cochofel se dedicam exclusivamente à criação poética, embora em igual ou porventura inferior medida que o seu labor de intervenção crítica¹⁰. Neste sentido, e ainda segundo Carlos Reis, torna-se pacífico encarar a “ficção narrativa enquanto alternativa especialmente qualificada para concretizar os desígnios ideológicos do Neo-realismo português” (REIS, 1983, p. 399). Uma constatação que, já em 1943, um crítico como João Pedro de Andrade fizera de forma absolutamente paradigmática, ao reflectir sobre o acidentado lugar da poesia no seio da novíssima geração:

É claro que dizer poesia realista é fazer a simples junção de dois termos de certo modo antagónicos, que só podem formar sentido harmónico para designar uma muito limitada corrente poética. O sentimento do real extreme exclui a poesia, da mesma forma que esta significa transfiguração do real ou sua transposição para o plano imaginativo (ANDRADE, 1943, p. 55).

Assim sendo, e em interessante contraste com aquilo que o Neo-realismo português de inspiração realista-socialista amiúde solicitou de intelectuais e artistas, o que verificamos no primeiro fôlego poético de autores subsequentemente conotados com o

movimento neo-realista, e nisso poderíamos de certo modo irmanar Feijó e Políbio (aos quais se juntariam inevitavelmente tantos outros), é uma acentuada sondagem interior, como que num processo de exploração e formação pessoais, não muito distante de algumas retóricas do “eu”, conforme as abordou Álvaro Manuel Machado (MACHADO, 1977, p. 5-12)¹¹, reflectindo sobre a poesia da *presença*. Tanto *Corsário* como *As três pessoas*, as estreias poéticas de, respectivamente, Álvaro Feijó e Políbio Gomes dos Santos, dificilmente se enquadram numa posterior poesia de cariz interventivo e socialmente empenhado, que só com o tempo começou a ganhar maior expressão, e sempre com maior contundência no romance do que na poesia, como aliás seria de esperar pela própria difícil adequação do género poético à objectiva representação da realidade para efeitos de denúncia social. O que pelo contrário encontramos nas primeiras investidas poéticas de Feijó e Políbio é, a par de um intimismo em tudo ainda influenciado sentimento presenciista, uma certa reserva do sujeito poético em poder aderir a um combate social, não tanto por falta de convicção (e essa convicção vai sendo formada, à imagem da consciência política no indivíduo), mas por dúvidas relativamente às próprias capacidades interventivas do sujeito e da própria arte à qual se dedica. Porém, se em Álvaro Feijó (em poemas como “Fraqueza”, “Do inconciliável”, “O grande poema” ou “Bifronte”) sobressai acima de tudo certa contradição entre o sujeito consciente da necessidade de intervir e aquele que se julga incapaz de aderir com todo o vigor e abnegação a esse combate, em Políbio Gomes dos Santos parece-nos existir, mais do que qualquer contradição de espírito, uma consciência bastante aguda do seu deteriorado estado de saúde e conseqüente impossibilidade de, após as primeiras naturais perscrutações interiores, inserir-se de forma convicta e vigorosa no seio da geração neo-realista onde contava com os seus melhores companheiros. Ainda assim, deixou-nos o autor, no seu derradeiro livro *Voz que escuta*, uma muito pessoal aproximação a certa preocupação com a representação da realidade e das desigualdades que o Neo-realismo quis ver, pelo menos em termos programáticos, denunciadas e corrigidas. Trata-se do poema “Radiografia”, escrito em Fevereiro de 1939, ou seja, poucos meses antes do falecimento de Políbio¹². É nele que nos permitimos agora deter brevemente, pelo que o passamos a reproduzir na íntegra:

Não sei se era uma esplêndida loucura.
Porém a noite escura, àquela hora,
Veio pôr-me nos olhos
Uma super-visão de Raios X.
Tudo transparente e sombrio!:

Nas caves os criados trintanários,
Sonolentos, senis, alquebrados,
Como em pêgo profundo, no fundo dum rio,
Deitados.
E em sobrados nos altos das casas
As pessoas suspensas e presas
Nas invisíveis asas.

O clarão dos escuros e silêncios
Apunhalava as coisas indefesas
E era o meu guia.
E eu via, via tudo, entretinha-me a ver,
Aplaudindo em meus olhos
A tragédia funérea de ser.

A mulher que eu amava dormia.
E lá estava perdendo a magia
Das formas,
O mistério das coisas opacas.
Ai, eu via os seus órgãos medonhos, eu via,
Comprimidos boiando em fluidos
De estranha alquimia.

As donzelas! as puras donzelas!
- Como eram iguais seus esqueletos
E gesto de guardar a virgindade
Num halo,
Fechadas nas casas, sonhando!

E aqui, ali, além, de quando em quando
As cenas abismais,
Infiltrações letais – promiscuidade!:

Em ângulos mornos de alcovas solenes,
Dormiam, jaziam casados,
Ventrudos, coitados, casais de burgueses!:
Um respirava o ar que o outro expira,
Cantado, resfolgado,
Como o vapor em máquinas cansadas
Ou moléstias em papos de reses;
E na parede, sobre a mesa de pau-santo,
O cuco do relógio veniando
Quatro vezes.
E ó ruas, ó ruas viscosas,
Dormindo venenosas, como cobras
Digerindo!
Ó casas leprosas,
Envenenando o ar amigo meu e deles!
- O ar já gás emagrecido, manso mas cansado,
Azul e quente,
Pairando sobre as camas a gemer,
Piedosamente!
Ó gente,

E lá vinha, e lá vinha a elevar-se do rio,
Um calmo doentio nevoeiro grosso!
Tão velho rio!
Cantado pelos bárbaros poetas...
Tão límpido!
Mostrando-me as enguias nas buracas

E os cadáveres inchados
De afogados,
Espetados nas estacas.

E o silêncio!
Eu e uma cidade!
Apenas o rumor de traças infernais,
A roerem humanos, ocultas, danadas,
Como caruncho em madeiras
De casas abandonadas.

Eu e uma cidade...
Que a lava da noite veio sepultar
Dentro de mim...
Esta Pompeia que me entrou plos olhos,
Com suas mil estátuas e cenas do fim...
Este burgo dos idolos partidos e painéis
Cruéis, sumidos,
Que a minha alma ansiosa anda a escavar,
E que o loiro dinheiro dos Lords
Não pode comprar.

Um dos primeiros pontos de interesse a referir relativamente a “Radiografia” é precisamente o tipo de realidade examinada, ou seja, o meio urbano. Tendo em conta que o Neo-realismo português, especialmente ao nível do romance a até do conto, privilegiou muitas vezes o conhecimento, de natureza quase etnográfica, do então manifestamente ignorado meio rural, com especial enfoque nas iníquas relações laborais aí impostas e solidificadas¹³, não deixa de ser invulgar e, por conseguinte, de realçar o quadro urbano que o poeta se propõe descrever, munido que está dessa sobrenatural e metafórica “super-visão de Raios X”. Com efeito, será na poesia de autores associados ao “Novo Cancioneiro” que iremos encontrar visões da cidade que a prosa neo-realista preferiu, em certa medida, relegar para um segundo plano. Poemas como “Nocturno”, de Fernando Namora, da sua estreia poética *Relevos* (1937), ou “Ruas da cidade” e “Domingo”, de Manuel da Fonseca, ambos de *Rosa dos ventos* (1939), destoam, a par de alguns outros, de uma primazia concedida por muitos autores ditos neo-realistas à miséria vivida no campo, onde o fosso social existente entre o capital e a explorada massa laboral se tornou objecto de contundente denúncia.

“Radiografia” não é porém esse exame objectivo e científico que o título poderia deixar supor. O sujeito poético que se nos apresenta, esse “eu” quase spectral à boleia de quem vamos atravessando a anónima cidade (inevitavelmente identificável com a capital Lisboa), não deixa de exhibir-se por inteiro no próprio modo como ausculta o

ambiente urbano noturno e suas personagens. Procurando apresentar um retrato agudo de uma cena urbana a uma certa hora da noite, com a sordidez e contundência que do poeta à época se exigiria, Políbio constrói um longo poema em que o peso dado a esse retrato da cidade acaba por não ser significativamente maior que o destaque concedido ao próprio sujeito poético e à forma como este se relaciona (como observador tornado poeta) com os elementos urbanos que o rodeiam: “Eu e uma cidade... / Que a lava da noite veio sepultar / Dentro de mim...”, declara a dada altura o sujeito. Introduce assim o seu “exame”:

Não sei se era esplêndida loucura.
Porém a noite escura, àquela hora,
Veio pôr-me nos olhos
Uma super-visão de Raios X.

Explicando desde logo o título do poema, estes versos introdutórios, em tom informativo, não devem, em nosso entender, ser apenas lidos como fantasiosa sugestão de uma “esplêndida loucura”, mas como metáfora de um olhar particular, clínico até, que aos poetas está reservado na sua apreciação da realidade exterior. Com efeito, a radiografia parece sem dúvida uma metáfora capaz de, em determinados contextos, falar da natureza do acto poético enquanto olhar profundo sobre a realidade, tanto exterior como interior, logrando conquistar a opacidade material ou cognitiva das coisas de modo a explorar o seu íntimo. Desta forma, e naquilo que é para nós uma poética implícita bem mais elucidativa que grande parte dos textos teóricos neo-realistas acerca da criação artística em geral e da criação poética em particular (no sentido estrito da literatura em verso), o sujeito poético, este “eu” que naturalmente aproveita o cair da noite para as suas radiográficas explorações, é evidentemente capaz de vislumbrar a pequena vida burguesa (essa “tragédia funérea de ser”) através das paredes das casas e até, tal é o poder agudo do seu poético olhar de raio-x, as entranhas da mulher amada através da própria opacidade da pele:

A mulher que eu amava dormia.
E lá estava perdendo a magia
Das formas,
O mistério das coisas opacas.
Ai, eu via os seus órgãos medonhos, eu via,
Comprimidos boiando em fluidos
De estranha alquimia.

A capacidade do sujeito poético de desvendar esse “mistério das coisas opacas” e com a sua radiografia dar conta dessa “Pompeia que me entrou pelos olhos”, faz em certa medida lembrar, pelo carácter sobrenatural dessa “supervisão de Raios-x”, a transfiguração do real operada por Cesário Verde em alguma da sua poesia, nomeadamente num poema como “Bairro moderno”, o qual, pela sua crua descrição da cidade, não deixa de parecer ter porventura inspirado a “Radiografia” de Políbio. É certo que, em Cesário, a imaginação (“Subitamente – que visão de artista!”) transporta o sujeito poético para uma reformulação absolutamente fantasiosa da realidade (os frutos e vegetais da vendedora de rua são transformados em carnis formas humanas), enquanto conhecimento complementar, de carácter quase lúdico, de uma cidade que ele também sabe perspectivar e caracterizar na sua palpável e verdadeira dimensão. Porém, poderíamos emparelhar Cesário e Políbio na mesma afirmação de uma visão especialmente poderosa e contundente que se presente ser estritamente do foro da criação poética.

O que Políbio neste poema parece acrescentar às brevíssimas considerações da teoria neo-realista acerca, particularmente, do fazer em verso é a sugestão de que uma radiografia da realidade social em todas suas iniquidades e sórdidos pormenores não é apenas resultado de uma qualquer receita proclamada como dogma, mas sim de uma especial propensão do poeta para essa necessária auscultação (“E eu via, via tudo, entretinha-me a ver”)¹⁴. Não deixa de ser curioso verificar, nos já transcritos versos de abertura, que semelhante capacidade radiográfica (aqui, repetimos, entendida por nós enquanto metáfora do próprio olhar poético) é concedida ao sujeito poético pela “noite escura, àquela hora”, ou seja, pelo próprio ambiente, momento ou circunstância. Porventura algo não muito distante de uma vaga e indeterminada noção de inspiração, já que, nas palavras do próprio poema, é a “lava da noite” que vem sepultar a cidade dentro do poeta.

No entanto, aquilo que um poema como “Radiografia” vem, em nosso entender, colocar em debate no contexto das investidas poéticas dos primeiros anos do Neo-realismo português é precisamente o lugar incerto, desconfortável ou, em algumas instâncias, até mesmo dissonante do poeta no seio de um movimento especialmente empenhado em descer à realidade quotidiana para aí levar a cabo o labor de denúncia e mudança que se anunciava como absolutamente urgente. Se é certo que à arte se atribuía, por convicção

ou absoluta confiança, o papel de veículo por demais vocacionado para semelhante projecto de carácter social e político, não é menos verdade que, nesse sentido, o fazer poético se coloca na ingrata posição de, por natureza ou pelo menos por tradição, dificilmente poder adequar-se a uma perscrutação fiel do real quotidiano, exclusivamente preocupada com fins contestatários ou emancipatórios. Esse será um dilema que alguma da poesia neo-realista irá directa ou implicitamente evidenciar, raramente chegando a quaisquer conclusões apaziguadoras. Essa é, em certa medida, a condição sugerida na “Radiografia” de Políbio Gomes dos Santos: possuído de faculdades extraordinárias (a “super-visão”, a “esplêndida loucura”) o poeta apresenta-se por demais habilitado para auscultar uma cidade nocturna com traços de lúgubre declínio burguês, ainda que o exame levado a cabo fique bastante aquém (ou, em nossa opinião, bastante além) da análise realista e explicitamente interventiva que os mais ortodoxos teóricos neo-realistas desejariam ver cumprida.

Referências:

- ALMEIDA, António Ramos de. *A arte e a vida*. 2. ed. Porto: Latina, 1941.
- ANDRADE, João Pedro de. *A poesia da moderníssima geração*. Porto: Latina, 1943.
- ANDRADE, João Pedro de. *Ambições e limites do Neo-realismo português*. Lisboa: Acontecimento, 2002.
- ANDRADE, Luís Crespo de. *Sol Nascente. Da cultura republicana e anarquista ao Neo-realismo*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- BENE, Orietta del. Alguns inéditos de Álvaro Feijó. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 2, p. 41-51, Jun. 1971.
- CADERNOS da Juventude. Edição fac-similada. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 1997.
- COELHO, Eduardo Prado. O estatuto ambíguo do “neo-realismo” português. In: _____. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972. p. 39-48.
- DIONÍSIO, Mário. A propósito de Jorge Amado – I. *O Diabo*, Lisboa, n. 164, p. 3, 14.11.1937.
- FILIFE, Manuel. O intelectual e a consciência colectiva. *O Diabo*, Lisboa, n. 229, 11.02.1939.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poesia da presença e o aparecimento do Neo-realismo*. Porto: Brasília, 1981.

- LIMA, Manuel Campos de. Uma arte simples e heróica. *O Diabo*, Lisboa, n. 282, p. 1, 17.02.1940.
- LISBOA, Eugénio. *Poesia portuguesa do “Orpheu” ao Neo-realismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- MACHADO, Álvaro Manuel. A poesia da “presença” ou a retórica do eu. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 38, p. 5-12, Jul. 1977.
- MARTINS, Mando. Cultura e povo. *Sol Nascente*, Porto, n. 17, p. 14, 1937.
- MARTINS, Mando. José Régio – Casais Monteiro poetas. *Sol Nascente*, Porto, n. 20, p. 13, 1937.
- MARTINS, Mando. Literatura humana. *Sol Nascente*, Porto, n. 4, p. 11, 1937.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Sobre o que a arte é, e sobre algumas coisas que não poderá ser. *O Diabo*, Lisboa, n. 51, p. 8, 16.06.1935.
- NAMORADO, Joaquim. Do neo-realismo. Amando Fontes. *O Diabo*, Lisboa, n. 223, p. 3, 31.12.1938.
- NOVO cancionero. Edição de Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa: Caminho, 1989.
- PIRES, Diogo. *Dicionário da imprensa periódica literária do século XX*. Lisboa: Grifo, 1996. 2 v.
- PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no Neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- QUINTINHA, Julião. A Arte e os artistas. *O Diabo*, Lisboa, n. 58, p. 5, 04.08.1935.
- QUINTINHA, Julião. A Arte e os artistas. *O Diabo*, Lisboa, n. 59, p. 8, 11.08.1935.
- RAMOND, Viviane. *A revista Vértice e o Neo-realismo português*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.
- RAMOS, Mário. Realismo humanista. Extractos de umas notas. *O Diabo*, Lisboa, n. 235, 25.03.1939, p. 3-7.
- REGALA, Luís [pseudónimo de Álvaro Salema]. O sentido pragmatista do intelectualismo activo. *O Diabo*, Lisboa, n. 76, p. 2-6, 08.12.1935.
- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- RIBAS, Fausto. Corsário. Poema por Álvaro Feijó. *Pensamento*, Porto, v. IX, n. 150, p. 431, 1940.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-realismo*. Lisboa: Moraes, 1981.
- SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Vega, 1985.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1977.

¹ Os dez volumes da colecção foram posteriormente coligidos numa edição prefaciada, organizada e anotada por Alexandre Pinheiro Torres, com o título *Novo cancionero* (1989).

² De salientar o estatuto algo mítico desta efémera publicação, dado o facto de os exemplares deste primeiro número terem sido apreendidos à saída da tipografia, após o que foram queimados no pátio do Governo Civil de Coimbra, num tipo de auto-de-fé que Fernando Namora, em *Um sino na montanha*, descreve ironicamente como “uma fogueira ateadada em sua honra”. Datando o único número desta revista do ano de 1937, indica-se aqui a edição fac-similada da responsabilidade da Câmara Municipal de Coimbra, levada a cabo a partir de um dos escassos exemplares que terão sobrevivido à apreensão e incineração censórias.

³ Recentemente foram publicadas importantes e abrangentes investigações sobre algumas dessas revistas, como a de Luís Crespo de Andrade sobre o *Sol Nascente*, a de Luís Trindade sobre *O Diabo* ou a de Viviane Ramond sobre a revista *Vértice* (vide a sumária bibliografia no presente artigo). Para informações mais concisas sobre os principais periódicos da época, vide Diogo Pires (1996).

⁴ De notar neste raciocínio a sugestão marcadamente marxista do peso fundamental exercido pelas relações e condições económicas e materiais.

⁵ É particularmente interessante neste artigo o facto de a missão social do intelectual não ser vista como uma opção a que este é exortado a aderir, mas sim como uma inevitável contingência, por fazer parte da própria natureza do seu estatuto na sociedade. Afirma Carrapato que “as gerações intelectuais (...) nunca são filantrópicas: apenas cumprem um imperativo categórico e, quando o não fazem, por uma fuga criminosa do seio social, não só traem a sua missão senão que também vitimam os pósteres”.

⁶ O adjectivo “humano” começa por esta altura a ser apropriado pelos defensores de uma literatura de pendor mais social ou socialista, sublinhando assim esse carácter de solidariedade e atenta consideração para com a massa geral dos homens e suas inquietações. Trata-se também, em boa medida, de um aproveitamento, por provocadora oposição, dessa contundente declaração de José Régio, no seu influente “Cântico negro”: “A minha glória é esta: / Criar desumanidade”.

⁷ Esta parece ser uma preocupação especial de Mando Martins, intuindo desde cedo os problemas inerentes a essa aproximação da arte e da cultura (por tradição ainda à época associadas as esferas sociais privilegiadas) ao chamado povo, flagelado pelo analfabetismo ou, no mínimo, alheio e distanciado de produções artísticas ou debates de ideias. O autor regressa a esta delicada questão num texto como “Cultura e povo” (1937, n. 17, p. 14), onde começa por questionar se “a chamada cultura geral perderá potência de dicção se em vez de se exprimir em estilo elevado se servir duma fala simples e claramente compreensível para toda a gente”, para depois desenvolver a ideia de uma adaptação dos “cultos” e “patriarcas da cultura” ao nível das necessidades populares e sua linguagem. Em “José Régio – Casais Monteiro poetas” (1937, n. 20, p. 13), Martins afirma de igual modo que “um escritor deve escrever claro para ser entendido pelo maior número, para que a propaganda das suas ideias (toda a arte é propaganda de ideias) não seja prejudicada pelo inacessível da forma”.

⁸ Trata-se do mesmo artigo que, cerca de dois anos mais tarde, e com uma ou outra alteração, o autor publicará nas páginas de *O Diabo* sob o título “O intelectual e a consciência colectiva” (FILIPE, 1939, n. 229, p. 1).

⁹ Esta dupla faceta de alguns dos protagonistas da jovem geração neo-realista acaba, num ou noutro caso em particular, por ilustrar a dificuldade em encontrar uma sólida linha de continuidade entre a prescrição teórica e a concretização literária em poesia. Estamos a pensar, por exemplo, em Mário Dionísio e João José Cochofel, indivíduos que, de forma inversa, parecem alterar posições consoante o papel encarnado. Se Dionísio é na poesia um autor de acentuados momentos panfletários, com aparente confiança no potencial referencial e exortativo da linguagem, no texto crítico e ensaístico acaba por revelar-se dos mais conciliadores entre exigências de conteúdo e trabalho formal. Pelo contrário, o poeta da linguagem contida, perpetuador de uma voz intimista e inquieta, como o é o Cochofel dos primeiros livros (*Sol de agosto* incluído), será ao nível do comentário crítico, e durante muito tempo, um crente fiel na necessidade de o artista não perder de vista o enquadramento histórico, social e político que inevitavelmente deverá orientar a sua obra.

¹⁰ Há que porém referir, ainda que a título de curiosidade, que Joaquim Namorado publica excertos de uma novela sua, “A mãe de lobo”, no n. 40 da revista *Sol Nascente*, desconhecendo-se do autor quaisquer outras manifestações de prosa ficcional.

¹¹ Não pretende evidentemente esta referência ser representativa da vasta bibliografia crítica que ao longo dos anos veio sendo dedicada ao movimento presencista português, em todas as suas facetas.

¹² O poema é nesse mesmo ano publicado no n. 237 d’*O Diabo*, ou seja, antes de postumamente vir a lume em livro.

¹³ Estamos a lembrar-nos aqui, a título de exemplo, de um romance como *Esteiros*, do prematuramente desaparecido Soeiro Pereira Gomes, ou da obra de autores como Manuel da Fonseca ou Alves Redol, cuja obra de estreia, *Gaibéus* (1939), é por muitos vista como momento inaugural do Neo-realismo literário português. É sintomático verificar que, em 1938, um ano antes portanto da publicação do seu romance de estreia, Redol dera a lume um estudo etnográfico intitulado *Glória* (1938), trabalho esse com o qual o romancista afirmava o seu interesse por um conhecimento real da vida rural ribatejana, conforme aliás sugerido na sua advertência introdutória ao posterior romance *Gaibéus*.

¹⁴ O mesmo nos parece dizer o sujeito de um poema com os “Olhos do poeta”, de Manuel da Fonseca, incluído no seu livro de estreia *Rosa dos ventos*: “O poeta tem olhos de água para reflectirem todas as cores do mundo, / e as formas e as proporções exactas, mesmo das coisas que os sábios desconhecem”.