

FERNANDO NAMORA E O NEO-REALISMO PORTUGUÊS¹

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri
Mestra em Literatura Portuguesa / UFRJ

RESUMO: Este artigo pretende traçar um breve panorama do Neo-Realismo em Portugal, procurando mostrar o processo de amadurecimento e refinamento estético de um movimento literário que, em sua fase inicial, esteve mais voltado para as preocupações políticas e ideológicas. Dentro desse panorama, o estudo destaca o nome de Fernando Namora, escritor que contribuiu efetivamente para a consolidação dos pressupostos político-ideológicos do Neo-Realismo, mas que não abriu mão da autonomia e da qualidade artística de sua escrita..

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa. Fernando Namora. Neo-Realismo português.

A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos.

Mikhail Bakhtin

A escrita é uma forma de a pessoa se elucidar e de se integrar no mundo.

Fernando Namora

As décadas de 20 e 30 do século XX formaram um período de acentuados problemas de ordem política, social e econômica, surgidos no rastro do fim da Primeira Guerra Mundial: a ascensão de regimes fascistas na Itália (1922), em Portugal (1928) e na Alemanha (1933); a quebra da Bolsa de Nova York (1929); a Guerra Civil Espanhola (1936); a iminência da Segunda Guerra Mundial, que acaba estourando no final dos anos 30. Tais problemas são um resumo precário da instabilidade presente em todo o mundo, instabilidade esta que culminará com uma bomba atômica a mostrar ao homem não haver atrocidades que não possam ser cometidas. Logicamente, esse período de horrores suscitou naqueles que o viveram o sentimento de desesperança. Um sentimento que Camus dividiu, no final dos anos 50, em seu discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura, com aqueles que, como os neo-realistas, eram

¹ Este artigo é produto de nossa Pesquisa de Dissertação de Mestrado, *Uma história de pequenos heróis: uma leitura de O Trigo e o joio*, de Fernando Namora, defendida em 2008.

(...) nascidos no início da Primeira Guerra Mundial [e] completaram 20 anos na época tanto da ascensão de Hitler ao poder, quanto do primeiro tribunal revolucionário. Então, para concluir a sua educação, foram confrontados, por sua vez, pela Guerra Civil Espanhola e pela Segunda Guerra Mundial, o campo de concentração universal, uma Europa de torturas e prisões. Hoje eles criam seus filhos e realizam seu trabalho em um mundo ameaçado pela destruição nuclear, ninguém, certamente, pode esperar que eles sejam otimistas (*apud* GIDDENS, 2001, p. 307).

O contexto de crise favoreceu e recrudescer os governos ditatoriais, mas, ao mesmo tempo, exigiu uma tomada de consciência por parte de alguns segmentos da sociedade que passaram a questionar com ímpeto os valores burgueses, acusados de serem os verdadeiros responsáveis pela presença de realidades sociais onde a diferença e o privilégio eram considerados necessários e naturais. Surgiu o Novo Humanismo, um movimento artístico de âmbito internacional e de raízes marxistas, que pretendeu problematizar a alienação do homem e denunciar sistemas sócio-econômicos opressores erguidos pela desigualdade.

Em Portugal, o movimento recebeu o nome de Neo-Realismo e começou a se manifestar no início dos anos 30 através da produção de intelectuais de esquerda, entre os quais Antonio Ramos de Almeida e Jofre Amaral Nogueira. Sua consolidação veio por meio das obras dos escritores da chamada Geração de 40; o romance de Alves Redol, *Gaibéus* (1939), considerado a baliza inicial, traz para a boca de cena o drama dos pequenos plantadores de arroz emparedados pela alienação do vinho e pelos desmandos do senhor da terra, herança feudal que emperra o sonho de uma melhoria social.

Além da orientação ideológica marcadamente marxista, os escritores neo-realistas portugueses receberam influência do romance regionalista brasileiro e também do romance americano de Steinbeck, Caldwell, Hemingway e outros. As proximidades culturais e os laços de afetividade existentes entre Brasil e Portugal favoreceram a maior repercussão dos livros brasileiros entre os escritores portugueses, sobretudo quando o Neo-Realismo ainda principiava em terras lusas. Mário Dionísio, no prefácio do livro de José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*, fala dessa influência, durante a eclosão do movimento, sugerindo que o entusiasmo dos neo-realistas portugueses pelo romance regionalista brasileiro resultou, em parte, do clima de clandestinidade que envolveu a leitura desses livros e da semelhança entre os problemas ficcionalizados pelos escritores brasileiros e os vividos pelo povo português. O entusiasmo foi notado até mesmo pela presença de pequenos traços do padrão linguístico brasileiro em escritos neo-realistas portugueses da época. A influência brasileira pode ser vista como uma inversão na relação cultural entre os dois países, uma inversão que se tornou

mais significativa, a nosso ver, por ter ocorrido também no campo linguístico, levando-se em conta que a língua adotada pela ex-colônia agora influenciava o registro do ex-colonizador:

Mais voltados para Amado ou para Lins do Rego, para Érico Veríssimo ou para Amado Fontes, menos talvez para Graciliano Ramos, em que Carlos de Oliveira descobriu logo com razão o maior de todos, a eclosão do romance neo-realista português fora profundamente marcada por esses livros, que se compravam às escondidas, se passavam de mão em mão, versavam problemas semelhantes aos nossos e podiam terminar assim: “Porque a revolução é uma pátria e uma família.” Aqui e além, não será improvável encontrar pequenas influências do padrão linguístico brasileiro nos nossos escritos da época. E, apesar das enormes diferenças que entre eles há, é-me difícil admitir a possibilidade de *Gaibéus* (39) sem o *Cacau*², conhecido entre nós em 34 (DIONÍSIO, 1999, p.18).

Para Urbano Tavares Rodrigues, o Neo-Realismo português teve como características principais “uma explícita solidariedade com o trabalhador (operários ou rurais)” e “uma manifesta vontade de intervenção transformadora” (1981, p. 13). O desejo de uma ação transformadora exigiu dos primeiros escritores neo-realistas uma atitude de militância, a fim de estruturar as bases ideológicas do movimento e de incuti-las no público leitor. Desprezando a alta taxa de analfabetismo vivida pelo Portugal dos anos 40, esta geração romanticamente acreditou que a revolução poderia ser esteticamente ensinada ao português comum. Para Mário Sacramento (1967, p. 59), o ímpeto de fundamentar ideologicamente o movimento certas vezes levou alguns escritores a restringir o caráter estético de seus livros:

Com efeito, o neo-realismo não aparece, como tantos outros movimentos literários, com base numa estrutura ideológica já criada. Ao mesmo tempo em que cria literariamente, a geração [de 40] cria ideologicamente. E daí que tenda a submeter, por vezes, a literatura à ideologia, coarctando-a.

A necessidade de estabelecer uma comunicação discursiva mais objetiva com o leitor levou parte dos escritores neo-realistas a privilegiar as formas narrativas em detrimento da poesia. A propensão para a narrativa pode ser percebida até em importante parcela da produção poética do movimento, pois, segundo Carlos Reis, “em coletâneas como *Terra* (de Namora), *Turismo* (de C. de Oliveira) e *Planície* (de M. da Fonseca) são muito evidentes impulsos narrativos, quer dizer, o afloramento de categorias como o tempo e a ação, a personagem de feição típica ou o espaço físico e social” (1992, p. 84). O gênero narrativo se moldaria melhor às feições ideológicas e culturais do Neo-Realismo, ou seja, “atenção privilegiada à camada popular, óptica da luta de classes, solução ‘positiva’ ou de sentido

² Romance escrito por Jorge Amado, em 1933.

‘positivo’ dos conflitos num horizonte mais vasto que o dos simples indivíduos etc.” (LOURENÇO, 1968, p. 254). Mais perto de um possível público desacostumado à linguagem artística, o romance, por reativar a secular tradição de transmissão oral da experiência, foi visto como veículo ideal para que a história de uma coletividade fosse repassada. Aliás como já havia ensinado Walter Benjamin (1993, p. 198),

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante.

Ao destacar o predomínio da produção em prosa no Neo-Realismo português, não estamos de forma alguma invalidando a importante participação no movimento de escritores que se dedicaram à produção poética como Carlos de Oliveira, João José Cochofel e Joaquim Namorado, por exemplo; este último um dos mais inflamados na luta pela transmissão dos ideais neo-realistas. Compartilhamos da opinião de Ida Maria Ferreira Alves, que acredita ser “a narratividade (...) um processo por meio do qual usamos a linguagem verbal para dar conta da experiência de mundo e dos sujeitos que nele existem”. Desta forma, “a poesia torna-se também uma prática narrativa, já que os poetas por meio de seus poemas contam versões provisórias da experiência de viver” (ALVES, 2000, p. 29). Os poetas neo-realistas, ainda que alguns o tenham feito através de recursos expressivos mais herméticos, estiveram coerentes com o projeto ideológico do movimento.

Apesar da objeção de muitos críticos em atribuir divisões ao movimento neo-realista português, convencionou-se dividi-lo, inclusive por uma questão didática, em primeira e segunda fases:

Tem-se aceitado, com mais ou menos dogmatismo, que, a partir de certa altura, por volta do fim da década de 40 ou princípios da década de 50, ou mesmo em 1950 (exactamente), surgiu uma nova fase dentro do Neo-Realismo no nosso país, fase essa em que novos valores se revelaram, alheios ao furor polémico ou ao propósito doutrinário dos últimos anos da década de 30, em que, com boas razões, se pode considerar fixado o surto do Movimento (TORRES, 1977, p. 10).

Vencida a sua fase de gestação e consolidação, período de maior preocupação com a disseminação da mensagem de engajamento social e com o combate à estética dos escritores presenciados, a controversa estética de “arte pela arte”³, o Neo-Realismo procura agora um refinamento literário revelador da preocupação de caráter estético presente na obra de seus principais representantes, que não renegaram “os basilares princípios ideológicos” (REIS, 1992, p. 86) da primeira fase. Para nós, a valorização da forma, em sua segunda fase, confirma que a literatura neo-realista portuguesa sofreu um natural processo de amadurecimento e evolução estética com o passar dos anos. É importante ressaltar que o Neo-Realismo, desde o seu início, “não pressupunha como dogma qualquer obscura separação entre a *forma* e o *conteúdo*” (TORRES, 1977, p.14). Escritores como Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, entre tantos outros, souberam entender isso e buscaram sempre equilibrar em suas obras o conteúdo e a forma, o objetivo e o subjetivo. Este fato foi reconhecido por Alves Redol que, em 1965, no prefácio à 6ª edição de *Gaibéus*, ratifica a preocupação dos escritores com a qualidade da escrita, de certa forma, corrigindo o desejo documental impresso pelo autor no póstico da 1ª edição de seu romance⁴:

(...) Tão aguerrida batalha pelo conteúdo em literatura parecia urgente a todos os jovens que ansiavam plantar os alicerces para um novo tipo de cultura extensiva às grandes massas ausentes da actual, preparando pelo alargamento à quantidade a síntese posterior da qualidade (*apud* TORRES, 1977, p. 13).

A ânsia de privilegiar os pressupostos ideológicos, a fim de promover um processo de desalienação coletiva, não foi uma questão exclusiva do Neo-Realismo português. Os escritores do romance regionalista brasileiro da década de 30 também viveram o mesmo conflito, como observa Antonio Candido (2000, p. 196). O crítico lucidamente mostra que por vezes o desejo estético foi visto como entrave à missão ideológica, o que por si só aponta uma cisão entre a forma e o conteúdo que de todo deveria ser ultrapassada:

(...) a preocupação absorvente com os “problemas” (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial,

³ A estética presenciada acreditou ser possível o isolamento da criação literária dos fenômenos político-sociais e conferiu demasiada relevância à temática confessional, à problemática individual. Foi contra uma estética alheia às preocupações sociais de seu tempo e fechada em si mesma que se colocaram os neo-realistas.

⁴ O romance *Gaibéus* (1939) apresenta o seguinte póstico: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem”.

fundir de maneira válida a “matéria” com os requisitos da “fatura”, pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição).

Além do natural amadurecimento, a segunda fase da estética neo-realista refletiu as mudanças no contexto histórico: a Guerra Fria trouxe um clima de frustração em relação aos dogmas comunistas; a ditadura salazarista recrudesciu os seus mecanismos de repressão e a revolução social tornou-se, aos olhos de muitos, um sonho cada vez mais difícil. De certa forma, o endurecimento da realidade histórica transformou o indivíduo que, perdido em meio a um mundo de sombras, se refugia dentro do próprio eu. Assim, os valores subjetivos são exacerbados e a problemática existencial ganha destaque até mesmo na produção literária neo-realista⁵. Esta tendência “existencialista” em Portugal teve Vergílio Ferreira como seu maior expoente. O último dos três romances do escritor considerados de convergência neo-realista, *Vagão J* (1946), já apresentava algumas inovações em relação à produção de outros escritores da primeira fase do Neo-Realismo. Nesta narrativa, “belo exemplar de um momento de reflexão sobre o homem em sua contingência de ser obrigado à esmola, à migração ou aos favores de outrem” (PEREIRA, 1992, p.580), predomina a perspectiva social, porém algumas passagens do romance revelam a preocupação do autor com as indagações interiores do indivíduo. Isso pode ser notado principalmente na alternância de focos narrativos existente no romance; a narrativa passa frequentemente da terceira pessoa para a primeira, assumindo a perspectiva do personagem. Vergílio Ferreira comprova com este romance ser possível unir o discurso político ao subjetivo.

Fernando Namora é considerado uma das principais figuras da Geração de 40, presente ao lado de nomes como Alves Redol, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, João José Cochofel, Vergílio Ferreira, Mário Dionísio e Soeiro Pereira Gomes e participando efetivamente da afirmação do Neo-Realismo como movimento literário. Carlos Reis afirma que a contribuição do escritor “foi também de militância, (...) não tem outro significado a sua participação em autênticas e arriscadas (...) aventuras literárias, como foram a da Coleção *Novo Cancioneiro* (...) ou as revistas e jornais (*O Diabo*, a *Vértice* ou a *Seara*

⁵ Os comentários do crítico Fernando Mendonça acerca do romance *Uma Abelha na Chuva* (1953), de Carlos de Oliveira, reafirmam a maior preocupação dos escritores neo-realistas com valores subjetivos, ou existenciais, a partir da segunda fase do movimento: “(...) Transpõe o círculo de giz do romance-testemunho e dá à intervenção neo-realista a sua dimensão psicológica, ou, com maior propriedade, existencial. Foram, aliás, os romances de Carlos de Oliveira principais fatores de uma mudança que a partir dos anos 50 viria a observar-se na área neo-realista”. Sobre Fernando Namora, Mendonça destaca que o escritor, “ainda que também absorvido pelas perplexidades da relação humana, nunca perdeu de vista o significado geral dos homens” (1973, p. 120).

Nova, por exemplo)” (1999, p. 29)⁶, o que de perto apontava para uma atitude ousada e, a seu modo, vanguardista do autor de *O Trigo e o joio*. Como romancista, Fernando Namora começa a demonstrar inclinação pelos ideais neo-realistas com a publicação de *Fogo na Noite Escura* (1943), onde recria as experiências dos jovens universitários que formaram a Geração de 40 dos escritores portugueses. No entanto, é com *Casa da Malta* (1945) e com os outros romances do ciclo rural que o escritor concretiza sua convergência ao Neo-Realismo. A partir de *O Homem Disfarçado* (1957), percebe-se que:

(...) a espécie da matéria trabalhada por Namora neste romance (bem como a de *Cidade Solitária* e de *Domingo À Tarde* que se seguiram em 1959 e 1961) pertence a uma camada diferente da que encontramos amalgamada em suas sagas rurais. Porém a natureza dessa matéria é uma só: é a *condição humana* empenhada em sua luta de realização. E mais, é a imagem-de-mundo de raízes neo-realistas, – a que vê o homem como a irredutível resultante das condições econômicas peculiares à sua comunidade (COELHO, 1973, p. 122).

Apesar das evidentes afinidades com a corrente neo-realista, Fernando Namora nunca gostou da ideia de enfileiramento a uma escola literária. Avesso a rótulos, às amarras, dizia-se convergido e não enfileirado ao Neo-Realismo, que definiu como uma “literatura que não resultou de um programa ou de um figurino, mas sim da conjugação de coordenadas que, por igual, singularizaram os escritores de uma geração vivamente empenhada nos problemas do seu país” (NAMORA, 1981, p.34). O que aqui se pode ressaltar é que para além de uma filiação literária ou ideológica, a obra de Fernando Namora nasce sob o signo da humanidade, ou seja, se há uma singularidade que marca a obra do autor, ela se encontra inscrita na trajetória do homem, principalmente na do homem comum em demanda com a terra onde vive.

Recuperado, a traços muito largos, o panorama do Neo-Realismo em Portugal, importa-nos destacar que Fernando Namora e seus companheiros de geração, alguns trilhando caminhos próprios e outros seguindo de maneira mais ortodoxa as propostas ideológicas do movimento, não perderam de vista que o artista e sua obra estão inseridos na sociedade. A produção literária neo-realista portuguesa esteve em consonância com a visão de alguns teóricos, como Ernest Fischer (1976, p. 57), que acreditam no fato de toda a obra de arte ser um fenômeno social, veículo capacitado de transformação:

(...) A arte capacita o homem a compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e

⁶ Inseto em *80 Anos de Fernando Namora* – Catálogo de Exposição (1999).

mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria é uma realidade social. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social.*

A ideia de que o artista tem um importante papel na luta pela transformação da sociedade é reforçada por Mikhail Bakhtin (1988, p. 133), quando ressalta a competência do texto em prosa na transmissão da palavra ideologicamente revolucionária:

(...) A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo.

Das formas narrativas de ficção, a romanesca talvez seja a que mantém uma relação mais dialética com o real. Possivelmente, porque “a base de um romance é uma estória” (FORSTER, 1969, p. 23) e, por mais que esta seja criação, ficção, “terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da *história*” (MESQUITA, 1987, p. 14). A nosso ver, o artista é capaz de realizar através de sua obra uma saudável e necessária problematização do contexto, pois, como defende Antonio Candido (1965, p. 25), a obra de arte é social por ser fruto de sua época, mas também por exercer sobre ela um efeito prático:

(...) a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe da circunstância dos artistas e receptores de arte estarem conscientes.

O romance neo-realista preocupou-se, efetivamente, em captar a realidade histórico-social que cercava seus autores, todos claramente embalados pelos sonhos de uma sociedade mais justa. Surgido num momento de crise, em que os valores burgueses eram postos à prova, propôs-se a interpelar e a modificar a realidade. Em Portugal, teve caráter “duplamente contestatório” (REIS, 1981, p.31), porque além de se opor à criação literária dos presencistas, os neo-realistas viram como necessidade a desmistificação de valores retrógrados impostos pela mentalidade salazarista do Portugal de então. Eduardo Lourenço, em seu ensaio “Psicanálise mítica do destino português”, definiu a importância histórica do Neo-Realismo, mostrando que o movimento teve o mérito e a ousadia de colocar em xeque a imagem idealizante de Portugal como um país harmonioso e cristão, onde os pobres estariam

protegidos pelo Estado. No entanto, o crítico observa que os neo-realistas ansiosos por desconstruir tal imagem acabaram criando uma outra de alguma maneira também idealizada do povo português, atribuindo a ele, romanticamente, uma “irreal” consciência de classe.

(...) É sob o seu império [do Neo-Realismo] ou na sua movência que se cria em relação à clássica imagem de Portugal como país cristão, harmonioso, paternal e salazarista, suave, guarda-avançada da civilização ocidental antimarxista, uma *outra-imagem* (...) Paradoxalmente, esta erosão inegável de um certo conformismo ideológico e político operado graças a essa espécie de hegemonia espiritual que foi a do *neo-realismo* durante quase trinta anos não *subverteu* tanto como podia se imaginar a *imagem idealizante* de Portugal. De algum modo até contribuiu para a *reforçar*, não só como necessária para através dela reinventar “no futuro” um outro Portugal, livre, igualitário, fraternal, mas até no próprio presente (e no passado), reformulando no sujeito *povo* praticamente todos os *clichés* que até então haviam funcionado em relação ao “português” em geral e a Portugal. Claro, não com a candura e o patriotismo incandescentes do antigo “republicanismo” mas por uma *idealização* evidente dos “humilhados e ofendidos” a quem não foi difícil atribuir um “suplemento” de consciencialização ideológica ou um heroísmo militante que revelam mais da tradição romântica do que de um implacável e justo olhar sobre a nossa realidade humana (LOURENÇO, 2007, p. 35-36).

A intenção do Neo-Realismo português de lutar contra a alienação coletiva, mesmo que de algum modo também tenha paradoxalmente criado uma mitificação das classes trabalhadoras e de todas as formas de excluídos, parece-nos em conformidade com o que diz Samira Sahid Mesquita acerca do caráter de independência e de resistência da literatura em relação aos sistemas opressores. Isso porque não estamos pensando nas obras de escritores que se deixaram conduzir pelo pragmatismo ideológico e acabaram, ingenuamente ou não, convertendo o discurso revolucionário em discurso autoritário; pensamos aqui nas obras neo-realistas que se formaram como objetos estéticos e, justamente por essa razão, perduram até hoje:

Sendo a realidade vivida um sistema de múltiplas referências, a literatura se insere nela, tentando uma unificação dessa multiplicidade. Pode problematizá-la, discuti-la ou simplificar a visão que dela se pode ter. Pelo seu caráter de liberdade de discurso, de ação verbal ficcional, independente de qualquer objetivo pragmático, pode contribuir para desestabilizar “certezas” de sistemas que concorrem para a desumanização do homem, como a mecanização da vida, a tentativa de massificação das consciências; pode constituir um espaço de resistência contra esses sistemas, desde que não caia nas ciladas ideológicas dos lugares-comuns de ideais abstratamente apregoados, mas que na prática são constantemente traídos e negados. (MESQUITA, 1987, p. 15)

A eleição dos menos favorecidos como heróis dos romances do século XX é, segundo Kothe, uma tendência já anunciada pela obra de escritores realistas-naturalistas, confirmando

uma opinião defendida por boa parte da crítica literária. O Neo-Realismo seria o movimento que, de certa forma, retomou criticamente a proposta estética da corrente realista-naturalista do século XIX:

Se, nas obras clássicas gregas, os grandes personagens eram basicamente sempre aristocratas, isto é, donos de terra, gado e gente, fazendo com que para conseguir elevar-se literariamente já fosse preciso ser socialmente elevado (assim como nos séculos XVII-XIX quase só se pintavam retratos das pessoas gradas da sociedade), desde o naturalismo tem-se uma tendência à total reversão desse esquema, ou melhor, o próprio naturalismo já é uma expressão desse processo de reversão. (...) Há uma certa continuidade entre o naturalismo mais genuíno e o realismo socialista. Isso decorre da opção política que é comum a ambos: a opção pelo proletariado. Tomemos como exemplos típicos *Germinal*, de Zola, e *Cimento*, de Gladkov (KOTHE, 1987, p. 66).

Mas foram os escritores neo-realistas que trouxeram em grande número para a cena literária o operário, o camponês, o pequeno proprietário; enfim, os oprimidos, os marginalizados⁷. Ao dar voz aos que normalmente são silenciados pelo discurso oficial da História, ao fazer do pequeno o herói de seu romance, o Neo-Realismo antecipou o que a corrente da Nova História viria a difundir, através dos estudos de Georges Duby e Lucien Febvre, algumas décadas depois. As palavras de Teresa Cristina Cerdeira definem a posição dos novos historiadores, que entendem o discurso da História como um discurso submetido, como qualquer outro, ao juízo de valor de quem o produziu; por isso, comprometido com escolhas ideológicas e, conseqüentemente, distante da plenitude. Para esses historiadores, as brechas deixadas pelo discurso histórico são preenchidas pela imaginação, sinônimo muitas vezes da melhor ficção:

(...) Para continuar a ser discurso da verdade, a pesquisa histórica tem que limitar os seus anseios e assumir o fracasso do sonho cientificista da plenitude do conhecimento. A concepção nominalista da história vem justamente questionar os conceitos absolutos pela consciência de que, em termos de história, tudo é *discurso sobre* e o passado só nos chega como elaboração imaginária do real. (...) Mas as lacunas, os silêncios, as fendas passam a ser preenchidas pela matéria onírica (SILVA, 1989, p. 25).

Acreditando no poder da literatura de preencher tais lacunas históricas, os escritores contemporâneos, que de certa forma são herdeiros diretos ou indiretos da estética neo-realista, mantiveram vivo o conceito da “pequena heroicidade”. Dialogando com a História, um escritor contemporâneo como José Saramago pretende “uma reconstrução histórica a partir da ficção literária, porque toda a narração está fundamentada no passado para compreender o

⁷ Cabe lembrar que Cesário Verde foi o primeiro a trazer, para a cena literária portuguesa, os excluídos: operários, prostitutas, trabalhadores braçais e desempregados.

presente” (*apud* SILVA, 1989, p. 26). E se falamos de herança neo-realista, talvez não exista melhor exemplo do que o romance do próprio Saramago, *Levantado do chão* (1980). Romance que “dá conta desse percurso do homem, do seu crescimento colectivo numa sociedade de classes, de uma experiência dolorosamente profícua enquanto capaz de iluminar as consciências quanto à engrenagem que os oprime, única forma de se chegar à práxis revolucionária” (SILVA, 1989, pp. 193-194), tão desejada pelo Neo-Realismo. Parece-nos que a existência na literatura contemporânea de uma herança da estética neo-realista reafirma a validade de uma proposta onde se pretendeu romper com o conformismo político e ideológico que alienava o povo português durante as primeiras décadas do século XX; ainda que esta proposta possa ter sido apresentada, por alguns, de maneira exageradamente dogmática, ou por outros, de maneira ingenuamente utópica.

Fernando Namora nunca escondeu sua simpatia por personagens criados a partir da referencialidade de existências humildes e marginalizadas que cruzaram sua trajetória de médico e de escritor. Para Pierrette e Gérard Chalendar, Namora está situado “numa relação de extrema riqueza humana com os indivíduos de que narra as vicissitudes” (1979, p. 154). A propósito do posicionamento do escritor junto aos indivíduos socialmente desfavorecidos, parece-nos esclarecedor seu depoimento a João Condé, *Arquivos implacáveis* (1956), em que fala ao jornalista brasileiro sobre o material humano que lhe serviu de recolha para a composição dos personagens do romance *A noite e a madrugada* (1950), para o autor uma “gente híbrida e picaresca”. Não seria equivocado dizer que o perfil característico da gente criada por Namora também orienta a constituição de personagens de outros romances de sua autoria. O caráter picaresco de suas personagens é apontado pelo escritor quando analisa o romance citado acima, o que de fato aproxima a sua produção romanesca da tradição peninsular da novela pícaro:⁸

(...) É uma gente híbrida e picaresca, que conhece todos os ofícios de que um homem se pode servir para sobreviver e para quem o contrabando tem códigos e uma dignidade profissional como qualquer outra tarefa sancionada pelos legisladores. (...) Mas eles não são contrabandistas por vocação – mas sim porque a terra, fechada nas mãos dos grandes senhores, se lhes nega, empurrando-os para a negociata da fronteira. (...) O material humano à minha volta era farto – bastava escolher entre os párias, ciganos e campônios que viviam comigo, a quem eu, tantas vezes dramaticamente, tentava apaziguar as dores físicas e, sempre que possível, também as morais.(...) Pena que eles não tivessem tido o romancista que mereciam (*apud* SACRAMENTO, 1967, p. 97).

⁸ A presença de uma herança picaresca na obra de Fernando Namora já foi observada por críticos como Mário Sacramento, Óscar Lopes, João Gaspar Simões, Urbano Tavares Rodrigues e Yvonne David-Peyre.

Os personagens de Fernando Namora são oriundos, a nosso ver, de narrativas bastante sedutoras. Os narradores construídos pelo escritor sabem transformar a trajetória de “gente comum” em assunto de interesse narrativo, fazendo do pequeno a base da heroicidade de muitos de seus livros. Para Namora, escrever “tem os limites da experiência vivida” (NAMORA, 1978, p. 24), desta forma, suas narrativas seriam recriações de situações que viveu ou que ouviu contar. A ideia da literatura como produto da experiência de uma autoria torna a recuperação do ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1993, p. 221), imprescindível, uma vez que o narrador da antiga arte de narrar é quem detém a transmissão de um saber necessário à coletividade:

(...) o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*.

O objetivo deste trabalho é mostrar que a literatura neo-realista, que se quis uma literatura de revolução, acabou se transformando numa revolução da literatura. Uma revolução conseguida, sobretudo, pelas obras que se impuseram por seu valor estético. Os escritores neo-realistas inovaram ao valorizar uma heroicidade em desvio, uma linguagem marcada pelo registro coloquial, a franca adesão a uma postura político-ideológica e a valorização do espaço como motivo precipitador da escrita. É a condição de objeto literário e não apenas ideológico que possibilita a um romance continuar despertando, ao longo do tempo, o interesse de novos leitores. A nosso ver, a escrita de Fernando Namora tem um valor artístico que está para além da postura ideológica, pois partimos da premissa de que a linguagem literária não está sujeita a qualquer espécie de jugo, seja ideológico ou estético, e de que é vedado ao escritor o poder de restringir os possíveis sentidos de seu texto, ou seja, acreditamos na premissa de que:

(...) a linguagem escapa ao domínio do sujeito, que ele não a faz mas é feito por ela, que, para além de uma proposta consciente (...) reina um reino mais obscuro e sombrio em que somos capazes de dizer mais e além do que conscientemente havíamos planejado. É esse o ponto da grande viragem, do “engodo magnífico” onde somos maravilhosamente vitimados quando se trata do reino da literatura (CERDEIRA, 2000, p. 96).

A linguagem que escapa ao domínio do sujeito, lembrada por Teresa Cristina Cerdeira, está comprometida com o conceito de trapaça da literatura de Roland Barthes; conceito que

aponta para a capacidade da palavra literária de desviar o caminho inicialmente traçado pelo uso cotidiano da linguagem. Para Barthes, somente a literatura consegue fugir do autoritarismo que obriga a dizer, apostando na ideia de transmissão de um saber mais democrático que resulta do ato de apenas sugerir, do ato de inventar com a língua. A fim de esclarecer melhor o conceito de trapaça, citamos um fragmento de *Aula*:

(...) Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística (...). Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura* (BARTHES, 2004, p. 16).

Fernando Namora consegue realizar tal trapaça em um romance como *O Trigo e o joio* (1954), por exemplo, porque escolhe construir um discurso de apelo estético que se sobrepõe, ainda que não o invalide, ao discurso político-ideológico. Para reforçar esta observação, recorremos a Pierrette e Gérard Chalendar, que acreditam haver “explícita na obra de Namora uma suspeita tenaz em relação às palavras: estas seriam um instrumento estranho que atraiçoa invariavelmente o que utiliza” (1979, p. 111). O emprego objetivo das palavras não foi a meta perseguida por um escritor que percebeu a literatura como ato de reinvenção e não de representação fiel do real. O autor de *O Trigo e o joio* foi sabedor da impossibilidade de recuperar-se a realidade, de restabelecer-se o conceito de verdade pura. De fato, o real estará sempre “no fora” da linguagem, capaz apenas de produzir o que Barthes chamou de efeito de real:

Por saber da impossibilidade de existência de uma literatura realista, Barthes lembra que Platão já definia a função do artista como sendo a de um artesão em terceiro grau, porque imita o que já é a simulação de uma essência. A (re) apresentação do real só é possível através da linguagem, no entanto, o que ela (re) cria não é o real da coisa – que estará sempre no fora do discurso, preso à concretude dos fatos – mas sim o *efeito de real*. Eça de Queirós, como poucos, conseguiu um preciso efeito de real ao percorrer o contorno dos corpos, o desenho das casas, a geografia das cidades portuguesas e as paisagens do mundo oitocentista (FIGUEIREDO, 2005, p. 109).

A esclarecedora leitura que Monica Figueiredo faz do ensaio de Barthes e também sua sensível referência ao escritor Eça de Queirós aplicam-se à literatura realista oitocentista, mas acolhe muito bem o Neo-Realismo, pois, como já vimos, há afinidades entre a proposta estética deste movimento e a do movimento realista-naturalista. Os escritores das duas correntes compreenderam o texto literário como um instrumento capaz de testemunhar e de

denunciar os problemas da sociedade e, desta forma, capaz de contribuir para a tão sonhada transformação do real. Fernando Namora procurou com sua escrita problematizar a realidade de seu tempo, porque, para ele, “o olhar do escritor observa, retém e altera” (*apud* TAVARES, 1994, p. 6). E mesmo recriando com a imaginação aquilo que possivelmente presenciou, Namora inscreveu a realidade por meio da ficção, um trabalho estético que jamais duvidou da emergência exigida pela humanidade que ganhou corpo através de palavras escritas na intenção de contar a história dos pequenos.

Referências bibliográficas:

- ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice – poetas: personagens da linguagem*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, Roland *et alli*. *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: - - -. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- - - -. A Revolução de 1930 e a cultura. In: - - -. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 181-198.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *Gaibéus: na estratégia do desvio, a transgressão de um projeto*. In: - - -. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000, p. 91-101.
- CHALENDAR, Pierrette; CHALENDAR, Gérard. *Temas e estruturas na obra de Fernando Namora*. Lisboa: Moraes, 1979.
- COELHO, Nelly Novaes. *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973.
- DIONÍSIO, Mário. Uma Pequena Grande História. In: PIRES, José Cardoso. *O anjo ancorado*. 10 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 11-51.
- FIGUEIREDO, Monica. Por entre “coolies” e mandarins, as inscrições chinesas em Eça de Queirós. In: FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). *Literatura portuguesa aquém-mar*. São Paulo: Komedi, 2005, p. 107-122.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GIDDENS, Anthony. *O Estado-Nação e a violência*. São Paulo: Edusp, 2001.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- . *O labirinto da saudade*. 10. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- NAMORA, Fernando. *Encontros*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981.
- . *Casa da Malta*. 10. ed. Amadora: Bertrand, 1978.
- PEREIRA, Luci Ruas. Vergílio Ferreira e o Neo-Realismo. In: *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação José Bonifácio; Fundação Brasil-Portugal, 1992, p. 579-585.
- REIS, Carlos (org.). *Textos teóricos do Neo-Realismo português*. Lisboa: Seara Nova; Editorial Comunicação, 1981.
- . Ficção Neo-Realista e Pragmática Ideológica. In: *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação José Bonifácio; Fundação Brasil-Portugal, 1992, p. 81-87.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes, 1981.
- SACRAMENTO, Mário. *Fernando Namora*. Lisboa: Arcádia, 1967 (Coleção A Obra e o Homem).
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago*. entre a história e a ficção: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- TAVARES, José Fernando. Fernando Namora: O nosso olhar é fundamental para ver a profundidade das coisas (entrevista). *Sol XXI: Revista Literária*. Carcavelos, n.10, out. 1994.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICP, 1977.
- 80 ANOS DE FERNANDO NAMORA. (Catálogo de Exposição). Oeiras: Câmara Municipal; Livraria-Galeria Municipal Verney, nov. 1999.

Fernando Namora and the Portuguese Neorealism

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri
Mestra em Literatura Portuguesa pela UFRJ

Abstract: This article aims to provide a brief overview of the Neorealism in Portugal, aiming to show the process of maturation and aesthetic refinement of a literary movement that, in its early stages, was more focused on the political and ideological concerns. In this scenario the article highlights the name of Fernando Namora, a writer who contributed effectively to the consolidation of the political and ideological assumptions of the Neorealism, but that did not give up autonomy and artistic quality of his writing.

Key words: Portuguese Literature. Fernando Namora. Portuguese Neorealism.