

O Neorrealismo Literário Português na Crítica de José Rodrigues de Paiva

Antony Cardoso Bezerra¹

Sonne julgava importante que nenhum aspecto de uma vida se perdesse. Para ele, o ser humano carregava consigo tudo o que havia tocado. Se se esquecesse disso, precisaria ser lembrado. Com isso, Sonne não se referia ao orgulho pelas origens – algo sempre questionável –, mas à não renegação do vivido. Para ele, o valor de uma pessoa consistia em conter em si tudo o que houvesse vivenciado e seguisse vivenciando. Isso incluía os países nos quais vivera, as línguas que falara, as pessoas cujas vozes ouvira e, também, sua origem, se desta houvesse alguma vivência a ser extraída. Por origem [...], Sonne entendia não algo meramente pessoal, mas a totalidade de tempo e do lugar do qual se provinha. Às palavras de uma língua com a qual se estivera familiarizado – usada, talvez, apenas na infância – vinculava-se a literatura em que essa língua houvesse desembocado.

(CANETTI, 1990, p. 278).

Resumo: Breve investigação das leituras críticas que José Rodrigues de Paiva realiza da configuração do Neorrealismo Literário em Portugal, em articulação à visão sustentada pelo escritor português Vergílio Ferreira, objeto de estudo privilegiado do analista em foco.

Palavras-chave: José Rodrigues de Paiva. Crítica. Vergílio Ferreira. Neorrealismo.

Abstract: A brief inquire on the critical reading made by José Rodrigues de Paiva of the aspects of the Literary Neorealism in Portugal, in connection with the view supported by the Portuguese writer Vergílio Ferreira, who happens to be the main study object of the focused critic.

Keywords: José Rodrigues de Paiva. Criticism. Vergílio Ferreira. Neorealism.

Resumen: Breve examen de lecturas críticas que José Rodrigues de Paiva hace en torno de los rasgos principales del Neorrealismo Literario en Portugal, en conjunción con la visión propuesta por el escritor portugués Vergílio Ferreira, que es el objeto más importante de las investigaciones de Paiva.

Palabras clave: José Rodrigues de Paiva. Crítica. Vergílio Ferreira. Neorrealismo.

¹ Doutor em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE), é Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Nota preliminar²

Muito pela natureza do conteúdo que veiculam, passagens do presente texto são permeadas por um tom marcadamente confessional. Derivam dessa circunstância a enunciação na primeira pessoa do singular nas duas primeiras e nas últimas seções do ensaio (as que se apresentam em *itálico*), bem como a junção de comentários de cariz acadêmico com impressões e lembranças que, é evidente, resultam das idiossincrasias de quem experiencia e, *a posteriori*, faz o registro do que o marcou. Que esse amálgama não empane as duas imagens que se pretende figurar: a do competente professor e crítico, bem como a do amigo e incentivador.

Em 1994, eu tinha dezessete anos. Recém-ingressara na Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em que decidira tirar o Bacharelado em Tradução de Língua Inglesa. No segundo semestre desse ano, matriculei-me na disciplina Literatura Portuguesa 1, então ministrada pelo Prof. José Rodrigues de Paiva, que, viria a saber posteriormente, militava nessa casa desde a década de 1970. Por minha personalidade introspectiva – e, diferentemente da maior parte de meus colegas de Curso –, pouco sabia do que estava por vir, uma vez que não

² Versão anterior deste texto foi lida no contexto de evento em homenagem ao professor, poeta e crítico José Rodrigues de Paiva, realizado no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco em 29 out. 2015.

tinha por hábito buscar, nos corredores do Centro de Artes e Comunicação, informações sobre os docentes com que trabalharia no desenrolar dos semestres letivos.

Desde um primeiro momento, foi muito positiva a avaliação da maneira como aquele professor de aulas organizadas e informativas conduzia a disciplina. Também avaliei positivamente a capacidade de iluminar o texto literário por meio de recursos os mais diversos, marca central de sua atividade em classe. À altura, travei meu primeiro contato com três objetos que, até hoje, encantam-me em profundidade e que, dentro de nota similar, procuro compartilhar com os meus estudantes: a lírica medieval galego-portuguesa, o teatro de Gil Vicente e a lírica classicizante de Luís de Camões. Considerando-me primordialmente um investigador do modo narrativo, talvez pelo diapasão com que fui exposto às três matérias, não deixei de – sempre – tê-las em me acervo com especiais carinho e atenção.

Dois semestres depois – e já estou no ano de 1995 –, novamente frequentei as aulas do Prof. José Rodrigues de Paiva; dessa feita, a Literatura Portuguesa 3, que, por mãos de seu condutor, teve o notável Eça de Queirós como figura de proa. À altura, fui um dos responsáveis pela apresentação do delicioso A Cidade e as Serras, romance pertencente ao ocaso do percurso literário do autor e que eu releria mais de uma vez ao longo da vida, pela graça e pela vivacidade que contém, de um Eça a acertar contas com o seu passado. A essa altura, já tinha laços de convivência mais efetivos com o docente da disciplina, fosse pela aproximação que o tempo sói promover, fosse também porque, embora pesquisador de Iniciação Científica na área de Linguística, eu já decidira que na Literatura (em seu estudo, mais precisamente) estaria o meu futuro acadêmico.

Salto dois anos e já me encontro em 1997. À ocasião, pensava em que objeto contemplar no Mestrado em Teoria da Literatura, para o qual decidira me candidatar. Algo fortuitamente, deparei com Fernando Namora e com o seu A Noite e a Madrugada, romance que deixou impressão em meu espírito a qual, mesmo hoje e com a natural detecção de suas limitações, subsiste. Calculei: um problema resolvido – encontrado o corpus de minha investigação. (Saliente-se que não era pequeno o passo dado com a escolha, tão angustiante é, para o graduando, ter de se decidir por um percurso por próprias mãos – entre o nada e o tudo, as possibilidades são opressivas. É uma liberdade que se pode converter em prisão.) Fernando Namora, A Noite e a Madrugada, um certo diálogo com a tradição picaresca castelhana e...

... E vem-me em socorro, mais uma vez, o meu professor de Literatura Portuguesa. Numa demonstração de desprendimento – profissional, mas também acadêmico, conforme se verá –, recebeu-me uma tarde na Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano para dispor as obras de seu acervo que pudessem contribuir para a construção das bases da pesquisa que eu planejava iniciar. Textos de autores que se transformariam em meus caros conhecidos (pessoal ou espiritualmente) como Óscar Lopes, Jacinto do Prado Coelho, Alexandre Pinheiro Torres, António Pedro Pita e Carlos Reis me foram oferecidos e encontrei, nesse momento, várias chaves de que necessitava para a formulação de um projeto que me valeu a aprovação, em primeiro lugar, na seleção realizada no início de 1998. Muito devido ao apoio do Prof. José Rodrigues de Paiva.

(Um excursão para elucidar em que sentido se delineia o altruísmo intelectual e acadêmico do Prof. José Rodrigues de Paiva, que referi

acima. Não é segredo o amor do crítico aos escritos de Vergílio Ferreira. Também é amplamente sabido o rechaço do escritor nascido em Melo ao que se passou a entender como Neorrealismo em Portugal. Fernando Namora, especialmente no segundo ciclo de seu percurso literário, a que pertence A Noite e a Madrugada, alinou-se à estética em pauta. Ora, alimentar uma investigação a respeito ‘do outro lado’, ‘do outro partido’, não é prática que todo acadêmico desenvolva. Ao longo de meus mais de quinze anos de docência no Ensino Superior, com quantas situações não deparei em que colegas tentavam ‘converter’ os estudantes a um objeto, a uma tendência, transformando o outro não em sujeito, mas, sim, num vaso receptor de informações. Eis aí mais um mérito do Prof. José Rodrigues de Paiva: o entendimento de que é na diversidade que reside o valor da Literatura. A tentativa de apagar aquilo que não cultivamos é atitude mesquinha e, por isso, imprópria. O eu só se pode definir em diferenciação ao outro. Essa foi lição que assimilei e que busquei cultivar, às vezes, quixotescamente, em minha vida não apenas acadêmica, mas, mesmo, na vivida.)

Coincidiu, com a entrada no Mestrado, o início de minha carreira na docência Superior. É aqui que entra a matéria mais propriamente literária e crítica da presente discussão (pois, até aqui, preponderou a entonação memorialística e experiencial).

Do momento em que tive ensejo de manter contato com a produção de José Rodrigues de Paiva pesquisador, extraio o objeto de reflexão e análise. Particularmente, demonstro interesse por um ponto: o

modo como o escritor Vergílio Ferreira e o seu principal exegeta, por tabela, enxergam o Neorrealismo Literário Português, alvo de pesquisa que priorizo e para o qual amadureci também por mãos do professor e crítico em apreço. Considero, para tal, dois textos que escreveu Paiva: a 1.^a e a 2.^a pts. da dissertação de Mestrado, trabalho convertido no livro O Espaço-Limite no Romance de Vergílio Ferreira; o artigo “A Ficção Neorrealista Portuguesa e o Romance Nordestino de 30: apontamentos para um estudo comparativo”, do livro As Surpresas do Mágico: & outros ensaios. Trata-se de escritos resultantes de inquéritos concluídos na primeira metade da déc. de 1980. De carácter assinaladamente indicial, pela proposta mesma que ora lanço, o presente estudo é elaborado por comentários divididos em três etapas: (1) uma visão de Vergílio Ferreira acerca de seu nascedouro literário no seio do Neorrealismo e de uma alegada ruptura (no caso, o prefácio que o autor escreveu, em 1971, à 2.^a ed. de Vagão “J”) (FERREIRA, 1974) ; (2) as duas pts. da dissertação de Mestrado que o crítico concluiu em 1981 e que converteu em livro entre 1983 e 1984 (PAIVA, 1984); (3) o panorama oferecida por José Rodrigues de Paiva no ensaio “A Ficção Neorrealista Portuguesa e o Romance Nordestino de 30”, iniciado em 1978 e finalizado entre 1984 e 1985 (PAIVA, 1985).

A hipótese que levanto e que norteia os comentários é a de que a visão sobre o Neorrealismo exposta tende a identificar projeto e produção literários, o que resulta no privilégio à diferença entre tendências, quando, em verdade, o que se pode flagrar é uma série de continuidades; evidentemente, em clave de revisão.

(Importa assinalar, à saída, que o ensaio ora desenvolvido é incapaz de dar conta satisfatoriamente das questões que contempla,

dada a complexidade delas e a riqueza de discussões que possam suscitar. Ainda assim, que se sinalizem, à guisa de semente, fatores candentes para o acompanhamento tanto do percurso crítico de José Rodrigues de Paiva, como, de resto, da Literatura Portuguesa no horizonte do séc. 20. Cumprido esse papel, cumprido estará o destino do estudo.)

As querelas – o plural, aqui, não é injusto – envolvendo Vergílio Ferreira e o Neorrealismo ocupam posição de algum destaque na evolução da Literatura Portuguesa do séc. 20; notadamente, no que diz respeito à prosa de ficção. Se a contenda em que se digladiam o autor existencialista e Alexandre Pinheiro Torres – sendo, o nó da discussão, o então estreante Almeida Faria – parece assumir ares de capital³, talvez o rescaldo da cisão conforme materializado num prefácio que Ferreira escreveu, em 1971, para a reedição de um de seus primeiros romances (*Vagão “J”*, 1946) possa ser mais rico em termos de discussão, tanto pelo eventual arrefecimento dos nervos, quanto por guardar três tempos num só: o do escritor que um dia ele foi, o do escritor que ele deixou de ser e o do escritor que olha para o passado e avalia um momento-chave de uma carreira ainda em curso. Há, nesse plano, uma diacronia

3 No *Jornal de Letras e Artes* de 30 jan. 1963, Alexandre Pinheiro Torres, crítico de proa do Neorrealismo, publicou um artigo sobre *Rumor Branco*, do jovem escritor alentejano Almeida Faria. Elogioso quanto aos dotes do novo ficcionista, não deixa de patentear as reservas que ele, Torres, nutria quanto à orientação “existencialista” de Faria, em detrimento das soluções supostamente interventivas que se materializariam num enfoque neorrealista; este, sustentado, evidentemente, pelo analista. O texto de Torres deu ensejo a uma tomada de posição, em n. posterior do mesmo periódico, de Vergílio Ferreira, fato que instaurou uma acirrada polémica entre os dois intelectuais. Retrato de corpo inteiro do evento é oferecido por Sónia Maria Cordeiro Valente Rodrigues, na dissertação de Mestrado intitulada *Polémica em Torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contradiscurso*, que defendeu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (RODRIGUES, 1998).

composta por três sincronias, e isso pode dizer muito de um autor, de suas escolhas e da impossibilidade de se apagar o passado.

Já um ficcionista consolidado na esfera literária lusitana⁴, Vergílio Ferreira aceita convite da Arcádia para a reedição de suas obras. Cobrado pelo gradativo esquecimento da sua fase dita neorrealista (resultado das eds. já então esgotadas), acaba por aceitar a inclusão de *Vagão “J”* no projeto, que, assim, volta a sair em livro no ano de 1974, quase trinta anos depois do lançamento. No romance, que não se foca no trabalho por não se apresentar como essencial ao núcleo temático problematizado, apresentam-se as vicissitudes da família de António Santos Lopes, o António Borralho de *Manhã Submersa* (1954). Em *Vagão “J”*, António é personagem secundária e vive no seio de uma família desestruturada pelos constrangimentos econômicos e sociais.

Do “Prefácio do Autor”, interessam, aqui e em particular, as cerca de cinco páginas em que se contrapõe o romance à sua conjuntura de produção, uma espécie de assunção das emanações de um espírito de época. Nessa porção do texto, Vergílio Ferreira aponta os artificialismos do projeto neorrealista, que, na ânsia de conhecer a realidade dos que integram a base da pirâmide social, acabaria por promover aproximações capazes de muito pouco informar do mundo visitado. Ainda que não mencionado nominalmente, é como se o projeto ficcional de um António Alves Redol, a percorrer várias searas em busca de material para seus livros, fosse questionado na sua autenticidade e, por desdobramento, efetividade (podendo-se ainda pensar em Joaquim Soeiro Pereira Gomes e em seu partidarismo, para não se ficar apenas

4 No dito prefácio, as palavras do próprio romancista referendam um tal estado: “Fixado já mais ou menos o meu percurso pela razoável extensão dele [...]” (FERREIRA, 1974, p. 15).

no ex. de Redol). O foco do prefaciador-autor, pois, dirige-se ao projeto neorrealista, com tudo o que de esquemático e de idealista conteria.

Nem me lembro agora, aliás, de livro algum desse tempo [o de *Vagão "J"*] em que a mecânica ou dialética das forças sociais se estendesse a um nível superior ou geral, porque foi sempre entendida ao nível particularíssimo do ter ou não ter, da saciedade ou da fome. E assim onde houvesse fome estava o nosso entendimento da justiça e da revolução. O mais era teoria excessiva, talvez vagamente suspeita. (FERREIRA, 1974, p. 16)

Incluindo-se na vaga em foco, nem por isso Ferreira deixa de questioná-la profundamente (ou, até mesmo, por isso). Entenda-se que tal enquadramento não soa a humildade ou consciência de grupo, de vez que se trata, para ele, de um momento digno de renegação, um ponto na marcha de aprimoramento de sua própria obra: o autor de *Vagão "J"* foi capaz de aportar noutras plagas, e outros, conforme denota a querela com Torres, não. Para além de um darem-se as costas aos desdobramentos do Neorrealismo como estética (p. ex.: o fato de o Redol de *Avieiros*, de 1942, ser suplementado por não insignificante adensamento quando se pensa em *Barranco de Cegos*, de 1961), Ferreira desconsidera a existência de obras pertencentes ao horizonte da déc. de 1940 que, em vários sentidos, superam aquilo que se possa chamar de esquematismo ou de pendor panfletário. De 1943, é *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira; é, esse, o mesmo ano de publicação de *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca; *Trampolim*, obra do menos conhecido (e menos dotado esteticamente) Afonso Ribeiro, é de 1944. Ou seja, em momentos ainda de afirmação de uma proposta neorrealista para o romance, é possível detectarem-se obras que muito distam da

simploriedade com que um já amadurecido Vergílio Ferreira a pinta.⁵ Não parece justo entender que, à época, vigorasse a noção de que a melhor maneira por que se respondesse a “um estado de coisas social” fosse a demarcação de limites na “divisão a preto e branco. De um lado os réprobos, do outro os eleitos. De um lado a prosa grossa, do outro a poesia alada. De um lado a crueldade e bruteza, do outro a bondade e a simpatia.” (FERREIRA, 1974, p. 17). O Neorrealismo não correspondia a isso; pelo menos, não o fulcro de sua produção literária. Se houve um momento, o da déc. de 1930 (a propósito, cf. REIS, 1981), em que efervesceram em periódicos portugueses não poucos textos de combate que anelavam a definição de uma estética que se contrapusesse ao Presencismo, não quer isso dizer que a materialização desse projeto saísse sob medida. Não saiu, para o bem da própria Literatura Portuguesa, que viu práticas de representação dominantes no Realismo oitocentista serem suplementadas por uma marca que permeia considerável parcela do *corpus* narrativo do Neorrealismo, que é a projeção lírica em face das vicissitudes com que deparam as personagens, aliada ao emprego de um simbolismo capaz de estabelecer laços de organicidade no interior das narrativas.

É que Vergílio Ferreira teve uma experiência, a qual relatou no prefácio, que lhe incutiu não se sabe que sentimento de repulsa àquilo que entende como Neorrealismo:

5 Entende-se que apenas uma análise concreta das obras em questão poderia evidenciar aquilo em que escapariam a um conceito restritivo de Neorrealismo (que, eventualmente, o aproximasse da condição não de um movimento artístico, mas, sim, do estatuto de um projeto de intervenção social tendo-se a arte como instrumento). Não sendo possível a elaboração de comentários de tal ordem neste espaço, sob pensa de se desviar do foco do ensaio, o que se põe em destaque é a caracterização das individualidades como alheias a automatismos de classe (caso tanto de *Casa na Duna* quanto de, sobretudo, *Cerromaior*), bem como o mergulho na psique humana que se pode verificar em *Trampolim*. Traduzir as tensões sociais em clave ficcional não corresponde, conforme afigura-se sustentar Vergílio Ferreira, à lenificação compulsória dos dramas da existência.

um dia [...] aproximando-me eu de um proletário com boas intenções de simpatia e solidariedade, logo ele me rosnou, desconfiado da confraternização, ameaçando-me de navalha, para cortar rente o diálogo. E eu logo concluí que esse modo torvo de entabular relações tinha razões ancestrais que uma vez deslindadas o haveriam de clarificar em verdade e justiça. O mundo era assim fácil, evidente, perfeitamente legível, mesmo a um olhar analfabeto. Havia o ter e o não ter; e na fronteira que os separava se separava todo o negativo e positivo (FERREIRA, 1974, p. 17-18).

O irônico escritor, em sendo efetiva a experiência que relata, transforma o pontual em regra, espelhando-o num conjunto de obras (vá lá, os romances ditos neorrealistas) e num projeto estético e social que se desdobrou em práticas que marcaram profundamente o sistema literário português no séc. 20; ou não se poderia pensar nas configurações que assumiriam as obras de Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, José Saramago e muitos outros. Ainda assim, para o prefaciador, a direção do movimento se voltaria à ideia de que “Chorar sobre a miséria dava glória e às vezes mesmo bastante lucro” (FERREIRA, 1974, p. 20).

Profundo conhecedor e admirador da obra de Vergílio Ferreira, José Rodrigues de Paiva tem, no escritor guardense, não apenas um objeto de estudo prioritário, mas, também, um guia válido à leitura do texto literário.⁶ Não se trata de assunção cega de um norte, eleição de

6 Um singelo índice que se pode encontrar dessa relação está em *O Espaço-Limite no Romance de Vergílio Ferreira*, em que Paiva rejeita a ideia de contemplar os livros “renegados” pelo romancista, livros de um nascedouro entendido como neorrealista: “O ensaio acredita que a vontade do escritor deve ser respeitada. Por isso, para este estudo, não se percorreram

um arauto; é, antes, o reconhecimento do lastro lítero-filosófico presente na verticalidade da própria produção ficcional de Ferreira, suplementada pelos não poucos textos ensaísticos e de cepa similar nos quais é exposto um projeto de pensamento, de humanidade e, ainda que não à superfície, de sociedade. Essa certa proximidade que existe entre objeto e discurso exegético faz com que, nalguns momentos, a convergência se patenteie, o que é bem o caso da visão dedicada ao Neorrealismo, particularmente no que diz respeito a algo como uma identificação entre projeto e execução.

Tal situação pode ser aferida na dissertação de Mestrado reconfigurada no livro *O Espaço-Limite no Romance de Vergílio Ferreira*. À saída, na caracterização do momento literário em que ascende, na esfera portuguesa, a figura de Vergílio Ferreira, o crítico faz o seguinte retrato:

[Trata-se de] Uma literatura classista, denunciante, reivindicatória, e recortada sobre uma estética realista, surgida entre os anos 30 e 40 com as resistências que se organizavam contra os regimes de força instaurados em diversas partes do mundo [...] (PAIVA, 1984, p. 32).

Eleito o *Vagão “J”* como representante da prosa neorrealista em Ferreira (V. nota 5), o analista é capaz de ver elementos de agregação e de segregação em face da cena dominante. Dos primeiros, assomam a aproximação do documental, identificada como marca do movimento em discussão (“por preocupação dos próprios escritores, a quem só a realidade palpável interessava”; Paiva, 1984, p. 40), bem como a rejeição a focarem-se as individualidades em benefício do coletivo (“os

bibliotecas em busca dos romances esgotados de Vergílio Ferreira [nomeadamente, *O Caminho Fica Longe* (1943) e *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944)], e, para analisar o que nele há de rápido e contingencial neorrealismo, abriu-se apenas o *Vagão ‘J’*, reeditado em segunda edição depois de quase trinta anos de silêncio.” (PAIVA, 1984, p. 38)

princípios neorrealistas não permitiam ou pelo menos não aconselhavam que dentro de um romance se desse destaque a determinada personagem”; Paiva, 1984, p. 46). Em relação aos segundos, assinalam-se as seguintes inovações (nos níveis da “escrita” e da “estrutura”):

[...] a um simples folhear do livro, a estrutura monolítica do romance, construído num só bloco, sem a tradicional divisão em capítulos, intencionando alcançar um maior *dinamismo interno*. [...] No plano da linguagem já se presente a formação do estilista, ou, talvez mais precisamente, a preocupação do escritor em criar ou *trabalhar* um estilo capaz de sugerir o diapasão da temática tratada. Representa isto também uma novidade dentro do contexto neorrealista, cuja ficção mais ortodoxa, sabe-se, pouco ou nada se preocupou com problemas estilísticos (PAIVA, 1984, p. 38-39).

Na mesma senda, evidenciam-se, ainda, a “temática existencial” e o “tom ensaístico” (PAIVA, 1984, p. 39-40). É o caso de se comentar a visão sustentada – das contribuições de Vergílio Ferreira à Literatura Portuguesa, em face do Neorrealismo – ponto por ponto. No que à representação documental diz respeito, identifica-se não apenas uma tal inclinação nos textos que prepararam o movimento (sobretudo, os da déc. de 1930), como autores que desenvolveram sua práxis a partir do contato direto com os motivos tematizados, caso de Soeiro Pereira Gomes a conviver com os menores trabalhadores dos telhais de Alhandra (*Esteiros*, 1941), ou, num sentido mais esquemático, de Alves Redol a percorrer os caminhos que levassem aos que labutam na colheira de arroz (*Gaibéus*, 1939), os que vivem da pesca no Rio Tejo (*Avieiros*), entre tantos outros exs.

Em relação à condição das personagens, de outro lado, há uma discrepância das primeiras produções, algo que parece motivado pelo estatuto do romance inaugurador da estética, *Gaibéus*, em que a

coletividade aflora tanto como projeto, quanto como realização. Ora, no sentido de se revelar a importância conferida ao indivíduo, nem é necessário pensar-se no processo formativo atravessado por Adriano, em *Cerromaior*, personagem que centraliza as ações da narrativa em sua inquietação diante do mundo à volta, numa tomada de consciência lenta e marcada pelas hesitações; trata-se de um protagonismo *par excellence*. (O alcance promovido por Manuel da Fonseca, de certo modo, também faz com que Adriano sofra constrangimentos de cunho existencial, não se constituindo como personagem restringentemente exógena.) Ex. muito menos nítido – talvez pela falta de verticalidade da personagem – da opção por não se focar o coletivo como dominante, mas que também afirma a força individual, pode ser o de Manuel Caixinha em *Fanga* (1943), de Redol. Em que pese a se representar como decisivamente vinculada a uma classe, a personagem é, sem favor, protagonista do romance e em não poucos sentidos transcende a condição de tipo social.

Além do que se expõe, e sem se levantar qualquer questionamento às preocupações de escrita e estilo inerentes ao autor Vergílio Ferreira, lenificar a dimensão do labor literário no plano do ofício de escritor conforme desenvolvido por Carlos de Oliveira e Manuel da Fonseca, p. ex., não faz jus ao cuidado e a precisão por que se compõem as suas obras. Até mesmo pela concisão do *corpus* dos autores – anedótica mesmo, no caso de Manuel da Fonseca –, indicia-se o trabalho minucioso de composição ficcional. Nesse quesito, Vergílio Ferreira talvez até supere a linha da mediania; mas, se o faz, é em (muito boa) companhia.

O outro texto de José Rodrigues de Paiva em apreço no presente bosquejo é o ensaio “A Ficção Neorrealista Portuguesa e o Romance Nordeste de 30: apontamentos para um estudo comparativo”, em que se traçam valiosos paralelos acerca de um momento-chave das Literaturas Portuguesa e Brasileira, qual seja, o de uma certa inversão do vetor de influência, passando produções da ex-colônia a mostrar nortes composicionais e temáticos a autores da ex-metrópole. Num trecho ainda inicial do ensaio, o autor informa:

Podemos [...] inferir que, como revalorização do realismo, mas voltado para estratos sociais que este não atingira nem como objetivo nem como destino e promovendo o sentimento de confiança na dinamização das camadas proletarizadas, o Neorrealismo caracteriza-se como um movimento literário de cunho eminentemente social. Retomando os processos ficcionais do Realismo, embora sem grandes preocupações estéticas, os escritores desse momento literário português preocupavam-se mais em revelar as condições de vida das camadas sociais inferiores do que com a criação de verossímeis figuras romanescas ou com a urdidura de complicadas tramas ficcionais. Faziam, de fato, um novo Realismo e escreviam, ao invés do romance de personagem, o romance das classes sociais. Para os neorrealistas, a literatura era uma forma de reivindicar e promover a denúncia social. Nisto, os novos escritores opunham-se frontalmente à geração de *Presença*, dogmaticamente esteticista, para a qual a arte existia como um fim em si própria, e que, de cunho eminentemente psicológico, buscava antes as zonas obscuras do homem do que as suas exterioridades (PAIVA, 1985, p. 69).

Longa, a citação tem o condão tanto de reafirmar o que se pode ler na inserção do primeiro Vergílio Ferreira no plano do Neorrealismo – exposta nos capítulos comentados na seção anterior –, quanto, por meio de uma visão geral, reforçar a configuração do movimento neorrealista mais à luz de seu projeto que, em efetivo, de suas

realizações. A sobreposição do projeto manifesto – tanto na antecedência da década de 1930 quanto na simultaneidade da década de 1940 (mais uma vez, cf. Reis, 1981) – a produções concretas parece resultar num quadro em que o Neorrealismo sai reduzido, empobrecido como prática estética. Que um ponto de convergência da diversidade de obras gestadas no movimento consista no papel emancipador e conscientizador da arte, parece nítido; entretantes, a diversidade de soluções literárias encontrada por considerável número de autores não exclui a preocupação com a estrutura da narrativa e com a linguagem – o que dizer da economia precisa de um Manuel da Fonseca, da projeção lírica do narrador nos eventos narrados, como em Alves Redol e em Soeiro Pereira Gomes, ou, ainda, num ex. concreto, da experimentação de gêneros narrativos e dramáticos conforme a faz Redol na novela *Anúncio* (1945), de pouca repercussão na posteridade, mas que se parece com tudo, menos com a convencionalidade vigente no horizonte do escritor?

Ainda sobre a passagem transcrita, assoma um fator de grande relevo, que é o do contraste-chave que, é de uso, conduz à caracterização tanto da estética neorrealista, quanto da presencista. Mais uma vez, o sema da diferença é priorizado em detrimento daquele da semelhança, lenificando-se as dimensões da sociedade ficcional conforme figurada no Presencismo, quando é possível a identificação de vários constrangimentos de tal natureza, como o das limitações materiais de Renato em *Páscoa Feliz* (1931), de José Rodrigues Miguéis, e de Elói, em *Elói: ou romance numa cabeça* (1932), de João Gaspar Simões; da afluência social que vem com o capital, em *O Marido Fiel* (1942), também de João Gaspar Simões; ou do poder de mando que

resulta das estruturas sociais anquilosadas, como em “O Barão” (1942), de Branquinho da Fonseca. Não se indica, claro está, que os desvãos presentes nas individualidades não se sobreponham às tensões de ordem social, mas estas, no mínimo como semente, sempre se fazem sentir e possuem papel de algum relevo nas narrativas. Por isso, acredita-se possuir algum sentido a investigação daquilo em que Presencismo e Neorrealismo se avizinhem, estudo sistemático que ainda está por ser feito (no mínimo, em perspectivação de abrangência).

Na sequência do ensaio, José Rodrigues de Paiva revela argúcia ao perceber que elemento constituinte de manifestações do romance brasileiro de 1930 (que, acrescente-se, assenta bem no Jorge Amado dos primeiros romances, tão difundidos que foram em Portugal) terá considerável desdobramento no romance português, que é a tomada de partido em face de realidades em que existem a hostilidade e a exploração.

Surge desta solidariedade do escritor, do seu interesse pelas criaturas humanas, outro elemento que seria comum a neorrealistas portugueses e regionalistas brasileiros: o lirismo de que cercam suas personagens e com que tratam os seus temas. Principalmente na ficção portuguesa da época, o elemento lírico era tão forte – notadamente nos romances de Alves Redol – que ela passou a ser designada ou qualificada de ‘realismo lírico’. (PAIVA, 1985, p. 75.)

[Nessa Literatura,] O lirismo está principalmente na forma de apresentar, de revelar a problemática social, na solidariedade do escritor, que, ainda que se quisesse mostrar neutro, sabia-se apaixonado e a serviço de uma causa, na sua simpatia, no amor, mesmo, que demonstra pelo herói anônimo, o herói coletivo [...] (PAIVA, 1985, p. 76).

Nas palavras de Fernando Namora, no prefácio que escreveu em 1961 para a novela *Casa da Malta* (1945), o encontro entre escritor e mundo “teria de ser tão íntimo como os sangues que se misturam numa

transusão” (NAMORA, 1988, p. 22). É, essa, sim, uma máxima neorrealista que tende a identificar projeto literário e produção ficcional, haja vista a proliferação dos artifícios que sinalizam a força dos laços entre a voz enunciativa e os caracteres (bem como as situações em que se envolvem). Podem se materializar na recorrência às figuras de linguagem, no emprego do discurso indireto livre, na revelação dos conflitos interiores das personagens em sua interface com um mundo igualmente conflituoso *etc.* Na observação que faz, Paiva acaba por assinalar uma questão nuclear, aquela que propicia o entendimento do porquê de um novo realismo (em face, evidentemente, daquele de um Eça de Queirós, p. ex.): o da assunção plena do tangenciamento inerente à voz narradora, que, em vez de se ocultar (em verdade, tentar fazê-lo) no distanciamento de objetividade, compartilha os sentimentos de comiseração ou admiração pelos seres ficcionais, conferindo uma marca de humanismo, que não é, bom assinalar, inerentemente comunitário. No destaque, Paiva acaba por ir além do que se pode aferir nos acerbos comentários de Vergílio Ferreira, pois ressalta uma condição diferencial do movimento e, ainda que de forma não patente, demonstra que a feição humana jamais se pode apagar da expressão literária.

Em “Limiar”, Jacinto do Prado Coelho assim define o ofício em que milita:

O crítico: um especialista da leitura a quem a modéstia vai bem. O crítico verdadeira não será o encartador mas o bom

amador. Por outras palavras: o que pode justificá-lo é uma profissão de amor. Quer humildemente conhecer, compreender, a fim de amar ainda mais, correndo embora o risco de vir a amar menos. Sem risco, porém, não há amor, e para o crítico o amor cego não conta (COELHO, 1976, p. 7).

Reservando-se o fato de José Rodrigues de Paiva ser, sim, encartado (embora não ao seu cabedal se restrinja sua capacidade de leitura), bem se pinta aqui uma figura que não é alheia ao objeto do presente ensaio. E parece, ainda mais, traduzir-se no núcleo mesmo da discussão – o da imagem que Vergílio Ferreira sustenta acerca do Neorrealismo, que acaba por tocar aquela defendida pelo principal investigador do ficcionista português. Em termos simples, a oposição entre o horizontal e o vertical. Não parece se dar conta, Ferreira, de que a visão que expõe acaba por, em certo sentido, emular aquilo mesmo que denuncia nos integrantes da vaga estética que um dia integrou. É aqui que entra o crítico que ama (o objeto), mas não cegamente. Embora contaminado pelo retrato mordaz desenhado pelo autor de *Vagão “J”*, consegue encontrar as marcas de inovação presentes na estética materializada, num primeiro momento, em *Gaibéus*. Ainda que sub-repticiamente, conforme demonstra o último passo, acaba por se avizinhar de uma condição estabelecida no pensamento de Jan Mukarovsky, qual seja, de que

A obra de arte tem um caráter de signo. Ela não pode ser identificada nem com o estado de consciência individual do seu autor ou de não importa qual dos sujeitos perceptores, nem com a obra-coisa. Ela existe como ‘objeto estético’ situado na consciência de toda uma coletividade. A obra-coisa sensível não é, com respeito a este objeto imaterial, senão seu símbolo exterior; os estados de consciência individual provocados pela obra-coisa só representam o objeto estético por aquilo que lhes é comum a todos (MUKAROVSKY, 1978, p, 71).

Por mais que o autor revele o seu projeto (na própria produção literária ou em escritos/falas suplementares), é na obra e na sua recepção que se resolvem os elementos norteadores da arte. A dilação que há entre projeto literário manifesto e o empreendimento é inerente à condição da própria linguagem, humana e, por isso, inevitavelmente aberta. O que diz Vergílio Ferreira do Neorrealismo (não se podendo desprezar a dimensão pessoal que o lastreia, dos dissabores que tem com o movimento), se serve de guia para seu crítico mais vertical e instrumentado, José Rodrigues de Paiva, não empana a visão a ponto de se lenificar a importância que a estética em apreço tem para as letras portuguesas do séc. 20.

A convite do generoso Prof. José Rodrigues de Paiva, intervim, nesses últimos quinze anos, em vários eventos por ele organizados – sobre Fernando Pessoa, Miguel Torga, Alves Redol e Manuel da Fonseca... Também vim a publicar em Estudos Portugueses, periódico por que é um dos responsáveis. Tive, ainda, a alegria de, modestamente, retribuir os vários e valiosos chamados que me fez. Por ocasião do 3.º Seminário Acadêmico do Grupo de Investigações em Filologia Ibérica, que ajudei a organizar, pude desfrutar da honra de o ter falando em minha instituição, a Universidade Federal Rural de Pernambuco. Na ocasião, expôs sobre a Geração 65; de que é, nunca é demais lembrar, um membro de não pouca importância. A história, conforme não poderia deixar de ser, continua.

Referências

- CANETTI, E. *O Jogo dos Olhos: história de uma vida: 1931-1937*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COELHO, J. do P. Limiar. In: _____. *Ao Contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand, 1976. p. 7-14.
- FERREIRA, V. Prefácio do Autor à 2.^a Edição. In: _____. *Vagão "J"*. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1974. p. 7-40.
- MUKAROVSKY, J. A Arte como Fato Semiológico. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Círculo Linguístico de Praga*. S. Paulo: Perspectiva, 1978. p. 63-72.
- NAMORA, F. Prefácio. In: _____. *Casa da Malta*. 13. ed. Mem Martins: Europa-América, 1988. p. 13-32.
- PAIVA, J. R. de. A Ficção Neorrealista Portuguesa e o Romance Nordestino de 30: apontamentos para um estudo comparativo. In: _____. *As Surpresas do Mágico: & outros ensaios*. Recife: Encontro, 1985. p. 67-82.
- _____. *O Espaço-Limite no Romance de Vergílio Ferreira*. Recife: Encontro, 1984.
- REIS, C. (Sel.). *Textos Teóricos do Neorrealismo Português*. Lisboa: Seara Nova; Comunicação, 1981.
- RODRIGUES, S. M. C. V. *Polémica em Torno de Rumor Branco de Almeida Faria: discurso e contradiscurso*. Porto: [s.n.], 1998.

Recebido em 04/05/2016. Aprovado em 08/05/2016.