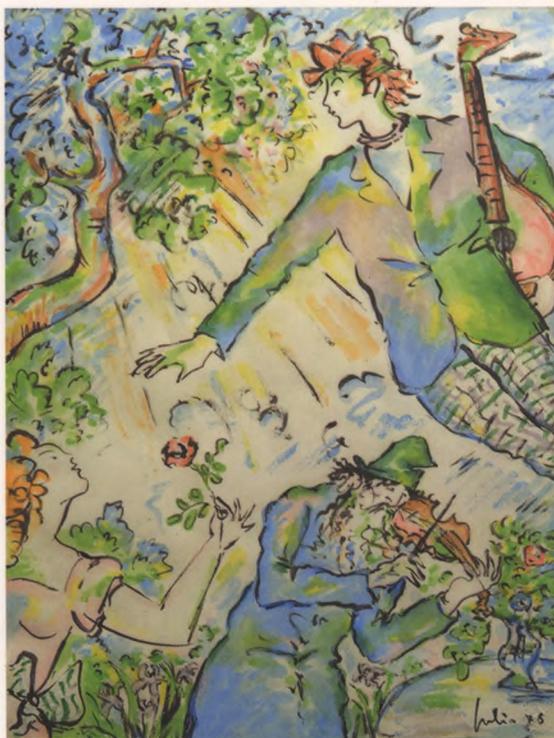


REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

DA CENTRALIDADE POLÍTICA DA ARTE NO SÉCULO XX PORTUGUÊS* **

1. Com o acordo da coordenação do Colóquio, o problema que me coloquei a mim próprio foi o seguinte: como é que foi tematizada *em Portugal* a relação entre *arte* e *política*, que em 25 de Abril de 1974 passa a ser vivida e pensada com muito especial intensidade?

A sugestão que desenvolvo é a seguinte: a centralidade política da arte instalou-se na cena cultural portuguesa com a grande reordenação de 1933 e assim vai permanecer, apesar das diferentes reconfigurações da cena cultural e das transformações por que passam as próprias noções de *arte* e de *política*.

Como qualquer revolução, o 25 de Abril português foi *um excesso* (quero dizer: um desses momentos raros em que a realidade parece ultrapassar-se a si própria) vivido como corte, ruptura, começo absoluto. Aliás, como não há revolução sem este imaginário de começo absoluto, o futuro de qualquer uma parece ser incumprimento, desvio, frustração ou traição às aspirações revolucionárias.

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX - CEIS20.

** Conferência de abertura do II Colóquio da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, sob o título "Literatura e Revolução. No 35º aniversário do 25 de Abril". Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 5-6 Maio 2009. Procedi ao acrescento de algumas notas.

Como qualquer revolução *moderna*, o 25 de Abril viveu a arte como *alienação* da história e da política. Um famoso cartaz traduz muito bem a concepção e o sentimento de des-alienação inerente à radicalidade do imaginário revolucionário: refiro-me ao quadro de Maria Helena Vieira da Silva com uma frase (ou um verso?) de Sophia de Mello Breyner: "a poesia está na rua". Em rigor, o quadro são dois. Mas o que importa é que "a poesia está na rua" tem leituras múltiplas. A leitura imediata dirá que "a poesia está na rua" porque deixou de estar nos livros e passa a estar em todo lado, a poesia *deslocou-se* dos livros para a rua. Mas é possível que "a poesia está na rua" tenha uma outra acepção: a rua é a residência da poesia, a poesia é da rua, a rua é o próprio lugar de emergência do poético, é na rua que *habita* a poeticidade⁽¹⁾².

Seja como for, a criatividade artística portuguesa nos dias e meses seguintes a 25 de Abril é modelada pelo imperativo da imediatidade: filmar os acontecimentos como se o real se duplicasse a si próprio e assim fixar *a revolução fazendo-se* (é o trabalho de um conjunto de cineastas portugueses com Glauber Rocha, em Abril e Maio de 1974: *As armas e o povo*⁽²⁾); pintar em colectivo, na rua, diante do olhar de todos, um enorme quadro (no dia 10 de Junho de 1974, 48 artistas plásticos pintam uma tela de 24m x 4,5m)⁽³⁾; dispensar o texto prévio e encenar, por vezes colectivamente, uma peça que é de todos; pôr a escrita literária à prova da oralidade ou da circunstância e, assim, forçar a teoria dos géneros e instituir um devir permanente (do romance para a reportagem, do poema para a crónica, da crónica para o teatro, do teatro para a reportagem, da reportagem para o romance).

Percebe-se de que modo é que a teorização estética *quer* ficar à prova da profundidade estética do momento: imediatidade é, aqui e agora, o momento histórico a recuperar-se como criatividade, a tomar conta das

(1) Cf. António Pedro Pita, "O dia inicial: 25 de Abril ou o 'imaginário de revolução'". Conferência de encerramento do III Colóquio de História e Arte: Movimentos Artísticos e Correntes Intelectuais, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 23-25 Jun. 2010.

(2) Cf. José de Matos-Cruz, *O cais do olhar*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2ª ed., 1999, p. 159.

(3) Cf. Isabel Nogueira, *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*, Lisboa, Veja, 2007, p. 146

subjectividades individuais daqueles mesmos que por vezes se contestam como artistas e a exprimir-se por elas.

Por outro lado, compreende-se tudo o que, nesta espontaneidade criativa efervescente, vai provocar reserva, distância ou desacordo.

De facto, a imposição da linguagem como instância irreduzível do trabalho artístico, a partir dos anos 50, sucede a um período de supremacia do problema da comunicabilidade (condições, meios e finalidades), que é, afinal, o tempo da hegemonia cultural do neo-realismo.

O poeta E. M. de Melo e Castro escreve ainda em 1974 o seguinte: "o advento do estalinismo suprime as verdadeiras vanguardas do esquerdismo russo, onde se encontravam integrados os construtivistas, os produtivistas, os formalistas e os futuristas. [...] É, de facto, a ditadura estalinista que estabelece a dicotomia entre ideologia e criatividade, ao impor o realismo socialista como doutrina estética e literária (coisa que de facto nunca foi). [...] Outra situação de força, provocando a rotura das vanguardas ideológica e literária, é a situação portuguesa na ditadura salazarista. Esta longa ditadura, impedindo durante várias gerações a evolução natural do povo nos sectores da cultura e do acesso à informação, a par da repressão económica e do impedimento da melhoria do nível geral da vida, criou condições óptimas para o florescimento duma 'literatura' neo-realista, que aparecia com todas as virtudes (incontestáveis mas não literárias) da luta pela liberdade e de ser a voz do povo oprimido. Os verdadeiros problemas literários (de que se ocuparam as vanguardas literárias dos anos 40/50 e 60) foram relegados para uma espécie de *ghetto*"⁴

Extinta a ditadura, as condições estavam preenchidas para uma mais original reinvenção das formas e um mais profundo retorno do real, exterior às premissas e às coordenadas dos realismos - mas não para uma recaída nas ilusões do directo e do imediato. Mais ou menos recalçado ou silencioso, o rasto de polémica⁴ (5) que percorre a prática artística, o trabalho crítico e reflexão ensaística desses inesquecíveis anos de fogo gira em torno de um velho e sempre renovado problema,

(4) Resposta de E. M. de Melo e Castro ao Inquérito "'Vanguarda ideológica' e 'Vanguarda estética'", *Colóquio/Letras*, n.º 23, Jan. 1975, p. 9.

(5) Uma análise deste *estado de polémica* (que por vezes deu origem a polémicas efectivas) excede o propósito desta comunicação.

então susceptível de ter respostas inéditas: quais as formas adequadas ao restabelecimento de ligações com o real?

Pode escrever-se uma história das ideias estéticas em Portugal a partir deste ângulo, sublinhando com especial insistência o modo como a relação entre arte e política é instalada na primeira linha das nossas preocupações intelectuais a partir da grande reorganização do campo cultural realizada em 1933.

Com uma veemência inédita reafirma-se, à esquerda e à direita, a centralidade política da arte (e da cultura). Até 1974, não registaremos, em rigor, senão variações, por vezes significativas e, a prazo, fundamentais, mas apesar de tudo variações, da complexa problemática que é desenhada (e delimitada e fortalecida) desde os anos 30.

Por isso, em 1974, não é o facto de o neo-realismo ter já cumprido o seu *ciclo histórico*⁽⁶⁾ que põe a relação entre *arte* e *política* fora de cena. Mas é em torno do neo-realismo, quer através das intensas polémicas que ele suscitou ou a que responde quer nas soluções estético-artísticas que dele se demarcam para se afirmarem autonomamente, que a relação entre *arte* e *política* foi mais intensamente (e racionalmente e afectivamente) vivida e elaborada, independentemente dos pressupostos e dos resultados dessa tematização.

É ainda a bagagem conceptual produzida desde os anos 30 - relida, recontextualizada, por vezes mesmo negada - que vai alimentar, à maneira de princípios estruturantes, as problemáticas das décadas de 50 e 60 e que estará disponível, com as actualizações necessárias, para os artistas de 70 e seguintes.

Esta comunicação sublinha, pois, o modo de instituição de uma problemática, mais do que consiste na abordagem de casos concretos singulares.

2. Um dos aspectos mais interessantes da profunda reconfiguração política e social que decorre em Portugal entre o golpe de Estado de 28 de Maio de 1926 e a sedimentação jurídico-política do Estado Novo em 1933 é a definição da *centralidade política* da arte ou, para tentar ser mais rigoroso, a ocorrência de novos modos de "determinação do sensível",

(6) A expressão é de Luís Augusto Costa Dias.

novas formas de "visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum"⁽⁷⁾.

A superfície dessa reconfiguração deixa-se descrever esquematicamente: é a superação do individualismo subjacente ao pensamento republicano e assente na afirmação do indivíduo como célula básica e do contrato como operação fundadora da sociedade.

Não é relevante, para o propósito desta comunicação, analisar os conflitos ideológicos no interior do campo republicano (que não pode reduzir-se a uma modalidade de positivismo, embora o positivismo seja hegemónico) e identificar as linhas de fractura entre a afirmação da política republicana e a oposição larvar mas persistente do Integralismo Lusitano, movimento de recuperação da nostalgia monárquica nas novas condições políticas. Mas a simples referência é útil quer para dotar de passado o corporativismo que é adoptado à direita quer para medir a profundidade do desenlace ideológico que, à esquerda, como corrente dominante, substitui pelo marxismo as várias modalidades de socialismo de extracção proudhoniana.

A descrição da superfície é, no entanto, insuficiente. O *indivíduo* superado no corporativismo e no marxismo é *ideologicamente* substituído pelo *povo* - já não propriamente o povo do romantismo (depositário da origem, fundamento antropológico da nação), por mais significativo que permaneça o seu rasto, e já não, também, o povo republicano (entendido como totalidade de cidadãos). É um povo-totalidade, sujeito de uma história que o corporativismo tende a ler, a imaginar e a reforçar sob a óptica conformista da *naturalização* e que o marxismo valoriza pela óptica optimista da *emancipação*.

Ora, é a cultura, enquanto instância geradora de sentido, que dá consequência política à reconfiguração ideológica. Sem a cultura, os princípios doutrinários da viragem política permanecem num plano virtual. É pela cultura, pelo devir-social que é próprio da cultura, que se *actualiza* o que até aí era virtual.

António Ferro sublinha este ponto quando introduz em Portugal a política do espírito. Primeiro, num artigo, exactamente com esse título, que publica em finais de 1932 com referência a uma resolução do Comité das Letras e das Artes da Sociedade das Nações sobre a

(7) J. Rancière, *Políticas da Escrita*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p. 8.

necessidade de "examinar e estudar a possibilidade de desenvolver a influência do espírito na vida social, económica e política"⁽⁸⁾. Depois, numa das célebres entrevistas com Salazar: o que verdadeiramente cria *um povo* é da ordem do espírito, é pela "arte, a literatura e a ciência"⁽⁹⁾ *que uma nação se torna visível*. Antonio Ferro cita Mussolini a Salazar: "A Arte, para nos, disse ele, é uma necessidade primordial e essencial da vida, a nossa própria humanidade"⁽¹⁰⁾.

É importante situar, perceber e valorizar os pressupostos e as implicações do acordo de Salazar relativamente à importância *política* do espírito. Mas é decisivo perceber que não se trata só de uma questão de orientação política, de regime - mas de um elemento *constituente* de urna nova problemática.

No novo campo cultural (e político) que está a formar-se, *polarizado* pelo corporativismo e pelo marxismo, concebe-se aquilo a que chamarei o modo de produção de sentido como *um processo integralmente político* - por isso mesmo em polémica com o chamado *subjectivismo*, que caracterizaria a atitude estética da revista *presença*, e com o primado da *reforma das mentalidades*, tópico doutrinário axial da "revista de doutrina e crítica" *Seara Nova*.

Permitam que explicito um pouco mais os meus argumentos em relação a este ponto. Antonio Sérgio traz à revista *Seara Nova* acima de tudo, um pensamento filosófico estruturado, *um sistema* que muito pouco se compagina com o seu proclamado racionalismo crítico e com o pendor ensaístico que quer que seja a singularidade da sua atitude. Correndo o risco da simplificação, direi que uma coordenada nuclear desta imensa obra pode ser o seguinte passo: "a medida de todas as coisas é o pensamento do indivíduo quando o indivíduo realmente pensa criticamente (objectivamente, criticamente, fazendo-se espírito), buscando a coerência consigo próprio e descendo à raiz do seu próprio ser; ora, a raiz de cada um de nós, segundo Sócrates, é a fonte comum de conclusões comuns; é uma razão universal e que por isso nos vincula numa mesma sociedade universal - a sociedade da razão que procuramos concretizar". Quer dizer, o que verdadeiramente importa

⁽⁸⁾ António Ferro, *Salazar - o homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, p. 223.

⁽⁹⁾ *Idem, ibidem*, p. 86.

⁽¹⁰⁾ *Idem, ibidem*, pp. 89-90.

numa individualidade é o modo como nela opera a razão universal. Ser racional é afastar-se da imediatidade e construir planos de inteligibilidade capazes de uma cada vez maior unificação porque a Razão é o "pendor a estabelecer uma harmonia, uma ordem, uma coerência, uma unidade em toda a vida da nossa mente", fundamento metafísico que deve conjugar-se com o imperativo prático segundo o qual cada um deve proceder sempre de maneira que possa querer que a máxima da sua acção se torne universal". O tópico verdadeiramente fundante deste racionalismo é exterior às contradições do mundo empírico, situa-se num outro plano, porque o que move o movimento da racionalidade é a objectividade universal, *tornada, simultaneamente, condição e finalidade*.

Quanto a José Régio. Presencista da primeira hora, fundador e doutrinário a quem a estética presencista fica a dever alguns dos seus argumentos-chave, José Régio deixou na sua obra derradeira (e incompleta) *Confissão dum homem religioso* um capítulo que muito nos interessa e que esclarece retrospectivamente um percurso e uma atitude doutrinária e artística. Intitula-se "Os graus do eu". Não se trata de heteronímia: estamos no terreno da heterogeneidade do eu. O poeta cujo "subjectivismo" vai cunhar toda uma atitude, reflecte nessas páginas admiráveis - numa reflexão que é também uma resposta: tardia, definitiva - sobre a complexidade da subjectividade quando é certo que "vários homens há em cada homem"⁽¹¹⁾. Entendamo-nos quanto à expressão, para não ficar no limiar da heteronímia: é cada indivíduo que é outros⁽¹²⁾ pela exigência da sua atitude intelectual e pela radicalidade que souber imprimir à sua relação com o mundo.

Assim, Régio identifica, primeiro, o "eu particular": "o que no indivíduo há de mais seu próprio como ser único [...] mas de nulo ou muito reduzido interesse para os outros"⁽¹³⁾. Depois, o "eu pessoal": "aquele pelo qual, sem jamais renegar a sua originalidade própria, se eleva o indivíduo acima das suas peculiaridades e particularidades [...] procurando o que nelas possa haver de extensível e ampliável a interesses mais gerais, a posições mais comunicáveis. Dissolvendo-as, digamos, numa comunidade humana criada pela Razão, entrevista pela Intuição,

⁽¹¹⁾J. Régio, *Confissão dum homem religioso*, Porto, Brasília Editora, 1971, p. 205.

⁽¹²⁾Escreve José Régio: "só imagisticamente se poderá falar numa pluralidade de eus, não havendo senão uma gradação do eu", *ob. cit.*, p. 215.

⁽¹³⁾*Idem, ibidem*, p. 207.

agarrada pela Imaginação e Sensibilidade. Enfim, o "eu transcendente": "intemporal, inespacial, universal"⁽¹⁴⁾.

Se a minha leitura é justa, o movimento de pensamento de Sérgio e o movimento de pensamento de Régio coincidem ou são, pelo menos, análogos. A Razão é o operador que ocorre *na história* mas *não pertence* à história: liberta da imediatidade e estabelece a universalidade em que todos os homens *idealmente* se encontram mas é no indivíduo que se concretiza. Nas palavras de Sérgio, a individualidade é tanto mais forte (quer dizer, autónoma e livre) quanto mais a Razão universal lhe for imanente. Nas palavras de Régio, a subjectividade é tanto mais profunda quanto mais for "eu transcendente".

Gostava que aceitassem a hipótese de que estes dois movimentos de pensamento, nas circunstâncias históricas em que ocorreram, foram literalmente *exemplares*. Assim, distinguirei dois momentos num mesmo processo: o primeiro, de fundamentação metafísica, explícito em Sérgio e implícito em Régio, centra-se na centralidade de uma Razão universal emancipada da História (embora seja uma Razão que só se concretiza no indivíduo); o segundo, de sistematização estética assente naquela fundamentação, institui necessariamente a subjectividade como a instância única de criação, legitimação e critério da obra de arte - mas *uma subjectividade transcendente* e não uma subjectividade pessoal (para manter a distinção regiana e suas consequências), como equivocadamente os neo-realistas irão considerar.

Sem querer simplificar um ambiente cultural extremamente complexo, permito-me destacar duas linhas de força decisivas na sua transformação: em primeiro lugar, a progressiva, mas rápida, substituição, como hegemonia à esquerda, da razão positiva (fundamental na formação e consolidação do ideário republicano) e da razão criticista de base kantiana (eixo do pensamento seareiro nesse período) pela razão histórica (ou histórico-dialéctica); em segundo lugar, com consequência directa nas concepções estéticas, a afirmação progressiva, e também rápida, da *politização do espirito* e da *construção da alma*.

Por mais deslocados, equivocados e mesmo errados que consideremos hoje a argumentos utilizados nas muitas polémicas desse período, é em

⁽¹⁴⁾Idem, *ibidem*, p. 215.

ruptura com o passado próximo que, à esquerda e à direita, a cena cultural e política portuguesa se recompõe entre os meados dos anos vinte e 1933.

Esta recomposição opera em torno de uma questão política de dimensão metafísica. A questão é: dissolvida a ordem política republicana (e gorados que foram os vários movimentos militares, insurreições e revoltas que quiseram repô-la) como estabelecer um (outro) comum, *como gerar comunidade?* De certo, a propósito de uma situação particular, é toda a problemática da instituição da sociedade que regressa, a exigir resposta. Conhecemos *a resposta impossível*: a sociedade de base contratualista, rousseauiana. Então: como gerar comunidade? A direita e à esquerda, é muito severo o diagnóstico da democracia - da experiência democrática portuguesa bem como da ideia democrática.

Para Salazar, "o processo da democracia parlamentarista está feito; a sua crise é universal; supõem ainda alguns que esta é passageira e provocada pelas dificuldades igualmente transitórias do presente momento; os restantes creem que findou para sempre a sua época"⁽¹⁵⁾.

Podemos identificar, à esquerda, os principais pontos de referência dessa recomposição. Em primeiro lugar, anotemos o modo como jovens (alguns mesmo muito jovens) intelectuais, desligados uns dos outros, desconhecendo-se por vezes ainda em muitos casos, alimentam uma imprensa académica ligada a movimentos juvenis, estudantis ou não: Mário Dionísio em *Prisma* (1933) e *Gleba* (1934-35), Álvaro Salema e Vasco de Magalhães Vilhena em *Gládio* (1935), Armando Bacelar, Fernando Namora e Jofre Amaral Nogueira em *Alma Académica* (1935-38), Armando Bacelar em *Alma Nova* (1935-36), Fernando Namora, Carlos de Oliveira e Egídio Namorado em *Alvorada* (1935-39), José Neiva e Políbio Gomes dos Santos em *Ágora* (1935-36), Leão Penedo e Sidónio Muralha em *Mocidade Académica* (1935-36), Alves Redol em *Mensageiro do Ribatejo* (a partir de 1936), Álvaro Salema, António Ramos de Almeida e Joaquim Namorado em *Manifesto* (1936-39)⁽¹⁶⁾.

Em segundo lugar, deve notar-se o movimento de autonomia conceptual do marxismo relativamente à orientação proudhoniana a

⁽¹⁵⁾A. Ferro, *ob. cit.*, p. 207.

⁽¹⁶⁾ Cf. António Pedro Pita e Luís Augusto da Costa Dias, "Roteiro preliminar da imprensa cultural e juvenil (1933-40)", in *A imprensa periódica na génese do movimento neo-realista*, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1966, pp. 57-72.

relacionar com a demarcação política de um Partido Comunista em processo de (re)constituição relativamente a um Partido Socialista em crise.

Um jornal, *Liberdade* ("semanário republicano" e, a partir do n° 188, de Janeiro de 1933, "semanário republicano de esquerda"), publica uma crítica impiedosa à nova Declaração de Princípios do Partido Socialista Português, aprovada na Conferência de Coimbra em 1933 e uma vigorosa condenação da II Internacional (os partidos da II Internacional "chegaram a ser mesmo, na maior parte dos países, o mais fiel apoio da burguesia"⁽¹⁷⁾).

A crítica - a "autópsia"⁽¹⁸⁾ - da Declaração do Partido Socialista Português⁽¹⁹⁾ tem um ponto prévio que a torna ainda mais significativa. O jornal considera de "bom augúrio" a actualização programática, por estar "a República Portuguesa, até hoje, sem uma Esquerda que constitua uma força capaz de influir de um modo decisivo na orientação da política democrática"⁽²⁰⁾.

Qual seja esta esquerda esclarece-se quando é a ideia de revolução, tornada contraditória com a ideia de reforma, que se inscreve na ordem de trabalhos dos jovens intelectuais portugueses: "Não somos reformistas. O reformismo é o maior dos obstáculos que se têm oposto à emancipação do proletariado"⁽²¹⁾.

Em terceiro lugar, uma famosa conferência, a de Bento de Jesus Caraça intitulada *A cultura integral do indivíduo - problema central do nosso tempo*, pronunciada e editada nesse mesmo ano de 1933, fixa as tarefas da chamada *intelectualidade progressiva*.

Finalmente, importa reconhecer de que importância a arte é investida no processo *político* de gerar comunidade.

Porque, sublinho, é a arte (quer dizer: um modo específico de produção de sentido), é a arte e não a economia, a ciência ou a educação que se considera dispor dos meios para gerar comunidade.

(17) F. F. Sorondo, "A derrocada da Segunda Internacional", *Liberdade*, n° 220, 3 Set. 1933.

(18)//A análise do Programa Socialista", *Liberdade*, n° 211, 2 Jul. 1933.

(19) Cf. a documentação relativa à Conferência Nacional em *Pensamento*, n° 47 (ano IV), Fev. 1934, pp. 898-896.

(20)"Editorial - O Partido Socialista", *Liberdade*, n° 180, 6 Nov. 1932.

(21)*Liberdade*, n° 206-207, 28 Maio 1933.

À direita, já no poder que só abandonará em 1968, Salazar declara opor-se a todos aqueles que "tendiam a formar da literatura e da arte, mundos à parte, bastando-se a si próprios, tendo em si mesmos a sua finalidade e razão de ser"⁽²²⁾ e considera ser preciso "encontrar outra funcionalidade, diversa da autonomia baseada na exercitação auto-contemplativa do criador"⁽²³⁾.

À esquerda, a *historicização* da arte (que é, afinal, uma específica *refuncionalização*) está a ocorrer em alguns textos significativos de destacadas personalidades de uma *nova geração*: Álvaro Salema, Vasco de Magalhães-Vilhena e Bento de Jesus Caraça, em 1935 e Alves Redol em 1936.

São, todos eles, conferências⁽²⁴⁾. E todas, excepto a de Alves Redol, pronunciadas no âmbito de famosos concertos de *divulgação musical* promovidos, num Salão Artístico, por D. Emma Romero Santos Fonseca da Câmara Reys, esposa de Luís Câmara Reys, director da *Seara Nova*.

Permitam-me que realce a importância excepcional da intervenção de Bento de Jesus Caraça. Caraça, a personalidade chave do processo de estabilização dos princípios de uma nova cultura de referência marxista na conferência de 1933, prolonga (e amplia) a sua intervenção pensando, sucessivamente, a ciência ou as condições sociais da cientificidade (numa conferência sobre Galileu, ainda em 1933), a configuração do aparelho ideológico escolar (numa conferência sobre a escola única, em Abril de 1935) e a importância da arte.

Bento de Jesus Caraça substitui a fácil e falsa oposição entre *cultura popular* e *cultura de elite* pela relação dialéctica entre o trabalho de extensão progressiva do património cultural comum e o trabalho de criação individual, em que um é condição irredutível do outro, num movimento com constantes (a mais importante das quais é o retardamento do

(22) Discurso pronunciado na sede do Secretariado de Propaganda Nacional em 21 Fev. 1935, cit. in Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a política do espírito, 1933-1949*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999, p. 118.

⁽²³⁾ *Idem, ibidem*, p. 118.

(24) Sobre a importância e o significado da conferência como dispositivo de comunicação e agregação, cf. António Pedro Pita, "Conferência, porquê?", in António Pedro Pita e Luís Trindade (org.), *Transformações estruturais do campo cultural português*, Coimbra, CEIS20, 2008, pp. 291-294.

colectivo relativamente ao individual) e no qual a arte é pensada como "potente aglutinador de sentimentos".

Esta noção, no texto de Caraça, tem a importante consequência de pôr a arte como "agente atenuador do retardamento do colectivo". Não é uma originalidade sua. Ocorre também na conferência de Alves Redol, directamente referida às origens: Tolstoi, para quem a arte é meio de contágio emotivo e Bukharine, para quem a arte é um meio de socialização dos sentimentos.

A tensão que percorre o texto de Caraça é retomada, com formulações várias, em todas as conferências, com destaque para a de Vasco Magalhães-Vilhena, de conceptualização marxista mais explícita, como a retomada do título da obra de Plekhanov, *A arte e a vida social*, bem ilustra, apesar da citação inicial de André Malraux, um belo mote lançado à capacidade reflexiva do jovem filósofo e, ainda que o não soubessem, à apropriação teorizante de uma geração de jovens intelectuais que se pensam como artistas. A tese de André Malraux - "Não creio em nenhuma misteriosa beleza platónica que através dos tempos alguns artistas privilegiados alguns artistas chegassem a atingir, mas a uma relação que se estabelece entre as sensibilidades e a necessidade que elas têm de ser expressas desse modo justificadas. Este problema está no centro de todo o pensamento artístico" - é extraída do discurso pronunciado em Paris em 23 de Outubro de 1934, na reunião que deu conta do I Congresso de Escritores Soviéticos, que se realizara entre 17 e 31 de Agosto do mesmo ano e em que Malraux igualmente participou ("A arte é uma conquista" foi o título do seu discurso)⁽²⁵⁾.

No entanto, para além de uma aproximação *sociológica*, é preocupação de Caraça aquilo a que poderíamos chamar *o próprio da arte*.

Ora, *o próprio da arte* é a sua capacidade para gerar comunidade: para além da oposição entre "razão" e "sentimento" *mas sem a negar*.

A referência a Tolstoi é significativa quando critica todos aqueles que querem "desviar a arte do seu papel de agente de comunhão humana que Tolstoi lhe reclamava com vigor"⁽²⁶⁾.

⁽²⁵⁾ Ultrapassa os limites desta comunicação, acompanhar com minúcia todas as controvérsias que traduzem esta centralidade política da arte, com realce para a identificação da posteridade nem sempre reconhecida da obra de L. Trotsky.

⁽²⁶⁾ Bento de Jesus Caraça, *Conferência e outros escritos*, Lisboa, 1970, p. 148.

Mas é conveniente sublinhar, no próprio momento em que entra em cena, que Bento Caraça anota (sempre naquele jeito de observação rápida, típica de uma conferência) o perigo da formulação.

É possível gerar comunidade indo ao encontro do estado *actual* dos conhecimentos, das sensibilidades e das expectativas das pessoas e criar "uma arte de via reduzida, de segundo plano, com grande abundância de literatura de cordel e de fadinho bem medido à torneira da telefonia"⁽²⁷⁾. Esta arte *reforça o comum actual*, adormece, é uma evasão do real⁽²⁸⁾.

Mas é possível gerar comunidade por outra via, mais exigente. Tomando por referência a orientação musical de compositores como Fauré ou Poulenc, cujas peças iriam ser escutadas após a sua conferência, e depois de lembrar os traços mais impressionantes daquela nova música ("recusa da sujeição a moldes anteriores", "desejo de se colocarem em continuadores, não em escravos, das tradições do espírito francês em arte"⁽²⁹⁾), Bento Caraça escreve: "vejo o maior valor, direi mesmo, a superioridade da música contemporânea na sua feição intelectualizada", que se dirige "mais, talvez, à razão do que ao sentimento, exige do auditor uma concentração de atenção que não permite ao pensamento perder-se sobre coisas distantes"⁽³⁰⁾.

Distinção decisiva. A "arte de via reduzida" é dispersiva, alimenta as singularidades e as distâncias porque toca o sentimento dos homens num plano de imediatidade que dispensa o trabalho da mediação racional.

Ora dispensar o trabalho da mediação racional significa desvalorizar o trabalho específico da arte - o trabalho da linguagem e a importância da forma, que reaparece na "arte de via longa", intelectualizada e exigente de uma atenção que aproxima os homens e os reúne em torno de uma racionalidade sensível.

Ponto central na argumentação de Caraça é o vínculo que estabelece entre a "arte de via longa" e a integração social: quanto mais exigente for a arte, menos evasiva é e mais aprofunda a relação de cada receptor com os outros, com o mundo e com a história.

Ao mesmo tempo, e nem sequer de um modo muito velado, Caraça distancia-se do princípio de industrialização da cultura, numa crítica

⁽²⁷⁾*Idem, ibidem*, p. 148.

⁽²⁸⁾*Idem, ibidem*, p. 146.

⁽²⁹⁾*Idem, ibidem*, p. 145.

^m*Idem, ibidem*, p. 146.

antecipada à emergência de uma cultura de massas e à transformação da comunicabilidade em critério básico da arte.

Ora, é aquilo a que podemos chamar "cultura de massas" que está a nascer em Portugal no interior do salazarismo. O facto de urna cultura de massas emergente (o jornalismo ilustrado de grande circulação, o incentivo ao cinema, o lançamento da Emissora Nacional logo em 1933) estar a desenvolver-se *por dentro* do dispositivo ideológico do Estado Novo é um dado da maior importância e da maior consequência. Num país com 61,8% de analfabetos (em 1930)⁽³¹⁾, o modo de produção e de socialização do sentido deve ser um regime da escuta e do olhar, que vai generalizar e uniformizar os valores tradicionalistas que os seus intelectuais mais ou menos orgânicos, os do presente e os do passado, vinham organizando como "imagem de Portugal"⁽³²⁾.

À esquerda, o processo é outro: grande aposta nas instituições populares, de que o programa mais ambicioso é o de Bento Caraça para a Universidade Popular Portuguesa entendida como prefiguração da Universidade do futuro, e iniciativa de colecções de livros em todas as áreas do conhecimento, de que o exemplo paradigmático será Biblioteca Cosmos, com mais de cem títulos editados entre 1941 e 1948.

A convicção de que *a arte gera comunidade* está, pois, disponível desde os meados dos anos trinta. Os jovens intelectuais em processo de tomada de consciência e de organização desencadeado pelas consequências políticas, sociais e artísticas da crise de 1929 e brutalmente acelerado com a Guerra de Espanha vão admiti-la no plano da sua pré-compreensão. Por esta via, pode dizer-se que fica instalada nos pressupostos mais longínquos do neo-realismo.

⁽³¹⁾ 1940:49%. 1950:40,4%. Em trabalhos recentes, de que este texto ainda não se faz eco, Luís Augusto Costa Dias submete estes números a uma análise mais apertada, que permitem distinguir com clareza o peso do analfabetismo rural e interior do que se passa no eixo litoral.

⁽³²⁾ Luís Trindade, "O jornalismo como modernismo. Quotidiano, escrita e massificação", in António Pedro Pita e Luís Trindade (ed.), *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950*, Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, 2008. Relativamente à matéria deste parágrafo, cf. também Manuel Deniz Silva, "'Não aborrecer, nunca aborrecer'. Propaganda e divertimento na programação da Emissora Nacional nos primeiros anos do Estado Novo (1933-1945)", in *idem, ibidem*, pp. 365-397.

De onde, algumas consequências: primeira, para esses jovens intelectuais e depois para a formação e a consolidação do neo-realismo, *a arte não é uma questão derivada; é o próprio da arte* que mobiliza politicamente *como artistas* esses jovens intelectuais; segunda, é falso afirmar que há um primeiro momento de afirmação de conteúdo e depois uma preocupação pela forma: a preocupação pela forma e pelo trabalho da linguagem está inscrita no *código genético* do neo-realismo; terceira, é esta tensão, entre o primado da comunicabilidade imediata e o primado da mediaticidade das construções formais, que constitui a identidade do neo-realismo.

Nunca foi uma identidade tranquila, esta. No interior do neo-realismo, esta tensão não se limitava ao plano estético. Pelo contrário, quase: concentrava controvérsias de outra ordem, política e filosófica, o que investia a prática artística e a reflexão estética de um longo alcance. Ao mesmo tempo, o neo-realismo era obrigado a responder, no campo da arte, a outros desafios, entre os quais não são menores o progressivo alargamento do surrealismo e a formação de uma plástica não figurativa (ambas as orientações perceptíveis ao longo das dez Exposições Gerais de Artes Plásticas, criadas no Movimento de Unidade Democrática por artistas comunistas) bem como o aprofundamento de uma escrita, poética e ficcional, exterior à problemática neo-realista.

A viragem dos anos quarenta para os anos cinquenta, sobretudo o ano de 1949, é um outro ano-chave, um outro momento de deslocação e de metamorfoses globais da cena cultural e política.

1949 não é só o ano de novas experiências literárias, com Vergílio Ferreira, com Cardoso Pires, com Agustina, com Ruben A., é sobretudo o ano da publicação do primeiro livro de Eduardo Lourenço, intitulado *Heterodoxia*.

À distância de sessenta anos, fica mais claro o que porventura não o era no momento. Se a razão positiva tinha sido, digamos, transformada ou subvertida ou substituída pela razão histórica do marxismo e do neo-realismo, que é uma razão dialética, o que surge em 1949 é, à primeira vista, uma simples demarcação mas, de facto, a *contestação* da razão dialética a partir da razão kierkgaardiana.

Na concentração por isso mesmo clarificadora desse discurso filosófico germinante que *diz o momento* com nitidez percebemos o sentido do que está a acontecer.

Sem abandonar a consciência histórica, a ficção fica permeável (talvez por recepção do existencialismo) à singularidade da afirmação

individual: Urbano Tavares Rodrigues, Augusto Abelaira, Maria Judite de Carvalho.

A *razão ardente* (na expressão-título de Nora Mitrani) incendeia a teleologia e a consciência da razão dialéctica e torna-se uma legenda fiel e trágica do surrealismo português.

O cinema, levado pela receita frágil da *comédia lisboeta*, que nem sequer convenceu o ideólogo António Ferro, a uma crise profunda, recupera pelo lado do pensamento (na crítica, nos cineclubes) e por uma prática inesperada (em instituições estrangeiras e na televisão, a partir de 1957) e vai impor uma outra noção de real, um outro modo de representar o real - o que significa aprofundar o debate sobre o realismo⁽³³⁾ a partir de uma nova, e mais radical, perspectiva (recorde-se que o neo-realismo tinha pensado o real a partir da pintura, com Mário Dionísio ou a partir da música, com João José Cochofel).

E Pessoa, esse acontecimento decisivo, ganha horizonte de leitura, fora dos limites estreitos do materialismo histórico e da psicanálise à Gaspar Simões.

Quando a arte quer ser ou se descobre uma *interrogação do real*, que antes de ser o título de um livro de ensaios de António Ramos Rosa é a legenda fiel de uma imensa aventura artística na qual vai rever-se muita da melhor literatura (poesia e ficção) mas também pintura e cinema dos anos 60 e 70, é ainda uma relação com a política que está dizer.

Ou, no dever de intransitividade que foi nesses anos um dos seus caminhos, a ser.

⁽³³⁾É necessário realçar, neste contexto, o livro de Urbano Tavares Rodrigues, *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1966.