

Faculdade de Ciências e Tecnologia
Universidade de Coimbra
Departamento de Arquitectura



Saber Ver a Arquitectura Neo-Realista em Portugal

Sandra Cristina Matos Folgado
Dissertação de Mestrado Integrado de Arquitectura
Orientador: Prof. Doutor Arquitecto Jorge Figueira
Julho 2010

Sumário

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Agradecimentos | 7 |
| Introdução | 9 |
| Capítulo I – O Neo-Realismo em Itália | 13 |
| Literatura Neo-Realista | 13 |
| Contexto, Delimitação Cronológica e Definição | 13 |
| Os embriões do neo-realismo | 17 |
| As revistas e as traduções | 19 |
| As produções narrativas | 21 |
| A Imprensa partigiana, a imprensa clandestina | 23 |
| O neo-realismo no período pós-guerra | 25 |
| As memórias e o romance | 25 |
| A problemática do Neo-Realismo na revista <i>Il politécnico</i> e o debate cultural | 29 |
| O Cinema Neo-Realista | 33 |
| Os Mestres do Neo-Realismo | 39 |
| Roberto Rossellini | 39 |
| O binómio De Sica – Zavattini | 41 |
| Luchino Visconti | 43 |
| Giuseppe De Santis | 45 |
| A crítica francesa – André Bazin | 47 |
| A revista cinematográfica italiana – Cinema Nuovo – e Aristarco | 49 |
| O debate e a falta de consenso na crítica italiana | 51 |
| Arquitectura Neo-Realista Italiana | 55 |
| Contexto Cultural e Arquitectónico | 55 |
| Os modelos escandinavos e o Neo-Empirismo | 57 |
| Itália sob a visão de Giulio Carlo Argan e Ernesto Nathan Rogers | 61 |
| Programa INA-Casa: O Bairro Tiburtino | 71 |
| Capítulo II – A recepção do Neo-Realismo em Portugal | 79 |
| Repensar na definição de “Neo-Realismo” com Alexandre Pinheiro Torres | 79 |
| Os limites do Neo-Realismo | 95 |
| O Neo-realismo, uma “categoria limitada” ou um “campo sem limites”? | 97 |
| Neo-Realismo, sem fronteiras geográficas e uma proposta de um novo caminho | 97 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------|
| A Arquitectura nos anos 50 | 101 |
| Contexto Cultural e Arquitectónico | 101 |
| Antes do Congresso 48 | 101 |
| Depois do Congresso 48 | 105 |
| As sementes que germinam na década 50 | 119 |
| Capítulo III - A Arquitectura Neo-Realista em Portugal | 125 |
| A possível existência/inexistência da Arquitectura Neo-Realista em Portugal | 125 |
| Conclusão | 141 |
| Bibliografia | 145 |
| Fonte de Imagens | 153 |

Agradecimentos

Durante o decorrer deste trabalho, tive o apoio de várias pessoas, às quais pretendo agradecer e mostrar o meu sentimento de gratidão.

Ao meu orientador, Professor Doutor Arquitecto Jorge Figueira, meu antigo professor, no âmbito da disciplina História da Arquitectura Contemporânea, no meu 4ºano. Professor que fez despertar em mim, o interesse pela temática do “Neo-Realismo”, no âmbito de um trabalho. E é ao meu orientador a quem devo a escolha deste “caminho”, tema apaixonante, que “ressuscitou” no momento de escolha da temática para a dissertação. É com privilégio, que termino o curso com um orientador, a quem presto grande admiração.

Ao Professor Doutor Arquitecto Alves Costa, professor com um vasto conhecimento histórico, estou grata pela ajuda que se disponibilizou a ter, acerca do meu tema e pelo apoio prestado nas aulas de Seminário.

Ao Professor Doutor Arquitecto Carlos Martins, antigo professor de Projecto IV, a quem presto grande admiração e com quem tive o privilégio de fazer uma entrevista acerca de Fernando Távora, no âmbito de um trabalho do Professor Jorge Figueira.

À Professora Doutora Rita Marnoto, a quem agradeço toda a disponibilidade que mostrou em ajudar-me neste trabalho e a quem admiro a sua sabedoria e o seu fascínio face à cultura italiana.

Queria também agradecer à Sra. Maria Odete Belo, funcionária responsável pela biblioteca do Museu do Neo-Realismo de Vila Franca de Xira, pessoa que se mostrou bastante prestável em colaborar e contribui muito, para o meu envolvimento com a temática Neo-Realista.

Inevitavelmente, agradeço todo o apoio provindo da minha mãe, pela sua dedicação e apoio constante, pela sua ajuda na demorada “tarefa” de recorrer às reprografias e na difícil “tarefa” de obter um estacionamento na Alta de Coimbra. Ao meu pai, que me apoiou bastante, com a sua boa disposição e foi quem me deu força, constantemente, no âmbito da dissertação/curso. Ao meu querido sobrinho Pedro, cujo nascimento marcou o meu ano de dissertação. À minha avó de Bragança, pela sua presença nos momentos mais importantes e responsável por todos os “mimos” transmontanos enviados a 320 km de distância, os quais, me são imprescindíveis.

À Maria Moura, uma grande amiga, que me deu um apoio “incondicional”, ao longo de todo ano, foi a pessoa que acompanhou todo o meu “pensamento”, a pessoa que discutiu comigo “horas a fio” sobre as questões filosóficas, relacionadas com o meu tema, discussões essas, que me ajudaram bastante no processo de entendimento de determinados conceitos. Um obrigada a todos que me apoiam.

Introdução

A Dissertação que se apresenta ao público, consiste na conclusão do Mestrado Integrado em Arquitectura, de acordo com o plano de estudos do Departamento de Arquitectura, da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

A motivação que me levou a este tema foi a própria dificuldade de definição do Neo-Realismo. Tomei conhecimento do carácter “polémico” do Neo-Realismo, num trabalho que realizei no meu 4º ano, no âmbito da disciplina História da Arquitectura Contemporânea leccionada pelo meu orientador, Arq. Jorge Figueira. Surgiu o fascínio por esta temática, o interesse pela difícil tarefa de definir a “realidade” e a arquitectura portuguesa da década de 1950, acompanhada por arquitectos dessa geração.

O título “Saber ver a Arquitectura Neo-Realista em Portugal”, traduz-se numa alegoria ao arquitecto italiano Bruno Zevi, autor de *Saber ver a arquitectura*. Também é, autor de *História da Arquitectura Moderna*, onde analisa a “Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal”. Defensor da arquitectura organicista, foi um importante contributo para história da arquitectura moderna, no período pós-guerra.

A escolha do título, *Saber ver a Arquitectura Neo-Realista em Portugal*, e não, “Saber ver a Arquitectura Neo-Realista Portuguesa”, traduz um manifesto face à “arquitectura/casa portuguesa” defendida pelo Regime ditatorial e enaltece a publicação de 1961, a *Arquitectura Popular em Portugal*.

O principal objectivo deste trabalho foi verificar a existência ou inexistência da Arquitectura Neo-Realista em Portugal, com base no entendimento do conceito: Neo-Realismo. Tendo em conta o objectivo principal, o estudo centrou-se no entendimento do Neo-Realismo, em contexto italiano, através da literatura, cinema e arquitectura no período pós-guerra. Em Portugal, a análise foi feita através da recepção do Neo-Realismo em contexto literário e através do estudo da arquitectura que se manifestou na década de 1950.

No primeiro capítulo procurou-se entender o significado de Neo-Realismo em contexto italiano, na medida em que, foi onde mais se fez sentir, a presença do Neo-Realismo. A análise foi feita num período antes da Segunda Grande Guerra, para um melhor entendimento das manifestações neo-realistas no período do pós-guerra. A literatura, como um importante registo teórico, foi alvo de uma análise cuidada, na medida em que revela o pensamento inerente a determinada época. No cinema, principal forma de expressão do Neo-Realismo, foram estudados os principais “mestres” da manifestação cinematográfica do período pós-guerra. A arquitectura Neo-Realista italiana existiu, e daí a importância do estudo do contexto cultural e

arquitectónico italiano, que fizeram dar origem a obras neo-realistas, entre as quais, o bairro social: Bairro Tiburtino.

No segundo capítulo, procurou-se o entendimento da recepção do Neo-Realismo em território português, a partir da literatura, mais especificamente, através da obra de Alexandre Pinheiro Torres, um dos principais críticos neo-realistas da época. No contexto arquitectónico, procurou-se fazer uma análise do período dos finais dos anos 40 e década de 50.

No terceiro capítulo, face ao estudo prévio, procurou-se verificar a existência ou ausência de uma arquitectura neo-realista em Portugal, com base no entendimento do conceito do Neo-Realismo e do contexto cultural e arquitectónico da década de 1950.

Para dar cumprimento aos objectivos, baseou-se na pesquisa bibliográfica, na visita ao Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira, numa entrevista com a Prof.^a Rita Marnoto, no apoio do Prof. Alves Costa, Gonçalo Moniz e António Lousa, na discussão “filosófica” do conceito de “realidade”, na consulta de jornais da época de ditadura, na leitura da revista *Vértice*, na visualização de filmes neo-realistas italianos, na ida a exposições associadas ao período fascista, na consulta de catálogos de exposição,...

Face ao difícil acesso às revistas da década de 1950, entre as várias obras consultadas, foram privilegiadas as seguintes obras: *A narrativa neo-Realista italiana*, de Rita Marnoto, no estudo da literatura Neo-Realista italiana; *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*, de Christel Henry, na análise do cinema Neo-Realista italiano; *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*, de Josep Maria Montaner, no entendimento do contexto cultural e arquitectónico de Itália; *O neo-realismo literário português*, de Alexandre Pinheiro Torres, na análise da recepção do Neo-Realismo em Portugal e *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, no entendimento da arquitectura dos anos 50, do século XX, em Portugal.

A escolha das cores usadas em texto e das imagens seleccionadas, deve-se a uma aproximação à realidade “preta e branca”, sentida no período pós-guerra, sob o regime de ditadura em Itália e em Portugal.



Imagem [1] A imprensa italiana



Imagem [2] Folheto da Comissão Partigiana Italiana da Paz



Imagem [3] Último número, de 1947, da Revista *Il Politecnico*

Capítulo I – O Neo-Realismo em Itália

Literatura Neo-Realista

Contexto, Delimitação Cronológica e Definição

O conceito do Neo-realismo, no contexto da literatura italiana, nasce no âmbito da cultura *Novecento* Italiana, nos chamados anos da Resistência. A sua génese surge num contexto de instabilidade geral, uma vez que, o século XX é caracterizado pelas Grandes Guerras Mundiais. Há aspectos históricos que devemos considerar que decorreram desde os finais dos anos 40 até aos anos 50, do século XX. Em 1948, deu-se a vitória esmagadora da democracia-cristã nas eleições e o atentado a Togliatti, depois segue-se um período de esfriamento das ilusões revolucionárias da Resistência, a mudança de posição social da pequena burguesia, que agora se enquadra no mesmo patamar social e com os mesmos problemas do proletariado, e a importância da política comunista, inspirada em parâmetros soviéticos.

A sua definição e delimitação cronológica são difíceis de definir, na medida em que este movimento estético está dependente de profundos significados ideológicos nos quais já estão implícitos pressupostos pessoais ideológicos do próprio crítico.¹ Quem se interrogar sobre o significado da produção neo-realista, não poderá encontrar respostas num quadro restrito de delimitação cronológica.² O problema da delimitação cronológica levanta muitas questões. Segundo Giovanni Falaschi o período neo-realista está entre 1944 e 1950, afirmando que a grande produção de crónicas, diários e narrativas da temática da Resistência se deu no período de 1944 a 1947. Roberto Battaglia delimita o Neo-Realismo entre 1944 e 1947 e Maria Corti entre 1943 e 1950.³

Também podemos referir a falta de nivelamento etário entre os seus precursores, entre os quais, um grupo de escritores da primeira década do século: “*Francesco Jovine (1902); Dino Buzzati e Mario Soldati, (1906); Guido Piovene, Vitalino Brancati, Alberto Moravia (1907); Elio Vittorini, Cesare Pavese, Tommaso Landolfi (1908); Carlo Bernari (1909); Mario Tobino (1910); entre outros nomes mais jovens, Carlo Levi (1919); Beppe Fenoglio (1922); Italo Calvino e Oreste Del Buono (1923); Marcello Venturi (1925); ou, por sua vez, percursos como Carlo Emilio Gadda (1893), ou Corrado Alvaro (1895)*”.⁴

¹ MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 126.

² *Ibidem*, p. 128.

³ *Ibidem*, p. 126.

⁴ *Ibidem*, p. 132.

A origem da expressão *neo-realismo*, começou a circular no meio cultural italiano nos anos 20, do século XX, enquanto tradução aproximada de *neue Sachlichkeit*. Movimento que surgiu na Alemanha no primeiro pós-guerra, o qual pôs em evidência, as condições de vida das camadas populares. Este movimento, veio a traduzir-se em várias tendências. Segundo Rita Marnoto, em *A narrativa neo-realista italiana*, Bonaventura Tecchi defende que o neo-realismo apresenta uma maior diversidade em relação ao *neue Sachlichkeit* e revelou também, um carácter mais poético e uma maior atenção à elaboração formal do texto. *Sachlich* significa real, “*objectivo, exacto, impregnado de neutralidade e desprovido de entusiasmo*”.⁵

Em Itália, a expressão começa a surgir nos anos 30 em contexto cinematográfico, na revista *Cinema Nuovo*. Em 1942, quando Luchino Visconti envia a película de *Ossessione* para Mario Serandrei, este qualifica o filme como neo-realista.

No cinema, arte de formação recente, é mais fácil atribuir um sentido à terminologia usada. Na literatura, a adopção do mesmo termo, levanta mais questões. Ainda assim, a produção literária que se segue à Segunda Guerra, releva características muito específicas, dando uma maior clareza ao movimento neo-realista.⁶

Em 1950, cinco anos após a Libertação e o período da Resistência, já era possível um olhar crítico mais lúcido devido ao seu distanciamento temporal. Esta dificuldade em encontrar uma constante no campo literário reflecte-se no inquérito de Bo. Em 1951, decorre a publicação do inquérito, o qual fazia o balanço sobre o neo-realismo – *Inchiesta sul neorealismo*⁷, e foi dirigido por Carlo Bo. Este inquérito revela uma vasta variedade dos entrevistados, desde intelectuais com distintas opções ideológicas a actantes na área da cultura e da arte e é considerado um grande marco na história do Neo-Realismo, pois veio mostrar essa dificuldade em estabelecer uma definição homogénea do movimento. Ora é vista com cepticismo, ora remetida para uma vertente espiritualista, ora convertida para termos teóricos que não se verificam na prática. Os entrevistados chegam ao consenso de não se tratar de uma verdadeira escola.⁸

Este movimento de carácter heterogéneo, rejeita a ideia de ser uma escola, trazendo aspectos inovadores, com uma postura de oposição ao regime fascista, procurando na literatura atingir um nivelamento entre o intelectual/massas, numa postura interventiva baseada no binómio cultura/acção.

⁵ *Ibidem*, p. 130.

⁶ MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 128.

⁷ Citarei esta obra pela forma abreviada *Inchiesta*.

⁸ MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 132.

O neo-realismo torna-se um forte “veículo de conteúdos ideológicos de clara oposição ao regime vigente”⁹, considerando a sua relação com o verismo e decadentismo.¹⁰ Sendo o verismo uma corrente literária italiana do século XIX, que tem como fundadores Giovanni Verga e Luigi Capuana, e baseia-se no conceito do positivismo, na razão e na ciência. O verismo procura o carácter primitivo elementar, longe da complexidade das relações sociais e o decadentismo corresponde à fase cultural do final do século XIX, que se opõe ao realismo e naturalismo. Verga descrevia como principais características da corrente literária neo-realista: a impessoalidade do narrador, a adaptação da narrativa aos diversos níveis sociais e a fidelidade à realidade.

A diversidade é materializada pela existência de textos e tendências divergentes, afastando assim, a crítica segundo uma norma uniforme. Segundo Rita Marnoto, Elio Vittorini afirma em *Inchiesta*: “As barreiras que distanciam o lirismo exasperado e ansioso de símbolos de Vittorini, o moralismo obstinado de Moravia, a fértil crónica auto-biográfica de Pratolini, a experiência solitária de Pavese ou o subtil estetismo de Levi”¹¹ dificultam a unificação da definição deste movimento. Vittorini, vai mais longe e afirma que “(...) tanti neo-realismi quanti sono i principali narratori”.¹²

Este movimento estético alimenta a esperança para alguns e, para outros, é alvo de profundas críticas. É gerador de um clima de debate, onde a diversidade de direcções e antagonismos são uma constante. Traduziu-se num movimento vítima da polémica. Na sequência da Libertação de 1945 até ao final da década de 50, o debate em seu torno é muito activo. Segundo Rita Marnoto, há uma série de antagonismos e nos anos 60, é alvo de “revisões críticas muito severas”.¹³

Os embriões do neo-realismo

Os modelos *Ottocento*, da tradição nacional, foram um ponto de referência para o Neo-Realismo que se segue. Segundo Rita Marnoto, Giansiro Ferrata¹⁴, em *Inchiesta*, defende que quando falamos do Realismo do século passado, falamos de Verga, e de Manzoni ao Neo-Realismo. Natalino Sapegno afirma, também em *Inchiesta*, que temos “(...) una sua funzione storia popolare”¹⁵. O literato solitário do período pós-“risorgimental” dá lugar ao intelectual que se revela no âmbito cultural do grupo onde está inserido.

⁹ *Ibidem*, p. 128.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Apud*: MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 131.

¹² MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 131.

¹³ *Ibidem*, p. 125.

¹⁴ *Ibidem*. p. 145.

¹⁵ *Apud*: MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 145.

O denominador comum entre a diversidade é encontrado, se não tomarmos em conta as propostas estético-culturais defendidas por estes escritores, mas sim as experiências que tiveram em comum, como refere Franco Antonicelli em *Inchiesta*, segundo Rita Marnoto.¹⁶ Esta metodologia, leva-nos a situar os embriões do neo-realismo no panorama cultural da Itália do *primo Novecento*, ou seja, no início do século XX.¹⁷

As revistas e as traduções

O regime fascista tentou controlar a actividade editorial, o que se veio a reflectir num conteúdo uniformizado imposto pelo próprio regime, empobrecendo assim, a produção literária. O Neo-Realismo de opção ideológica antifascista é condicionado pelo regime vigente, limitando assim o seu debate.

Gramsci e Angelo Romanò foram de extrema importância para as camadas intelectuais antifascistas no período entre guerras. Gramsci veio realçar a importância da obra de Croce e Romanò e torna-se um testemunho, de uma personalidade não marxista.¹⁸

A polarização do Neo-Realismo, é dado através de vários periódicos, de entre os quais: *La Voce*, *La Ronda* e *Solaria*.

La Voce foi publicada de 1908 a 1916, em Florença. Reclama a intervenção directa do intelectual na cultura. Surge com o intuito de formar um “partido intelectual”, centrado na crítica reformista. Discutem-se temas da actualidade, tais como “a educação, o ensino, o intervencionismo, a polémica idealista”¹⁹.

La Ronda, publicada entre 1919 e 1923, veio solidificar os princípios de *La Voce*. Sob um contexto de angústia, na procura da recuperação de uma poética clássica, motivando o texto em prosa e esvaziado de conteúdo, afastando-se do desenvolvimento de uma produção neo-realista, este periódico *La Ronda*, procurou dar resposta a esta crise. Propõe uma temática socialmente integrada, segundo uma estrutura narrativa mais complexa. Os modelos da “*prosa de arte*”²⁰ de *La Ronda*, vieram marcar o período entre guerras e sobretudo a cultura oficial.

Solaria é publicada em Florença por Alberto Carocci, entre 1926 e 1934, reúne os narradores e críticos mais importantes do segundo *Novecento*. Esta revista apela pela cidade ideal “*onde sole e aria funzionam como símbolos de liberdade*”.²¹ Inicialmente a revista sem estrutura teórica bem definida, revela já as preocupações sociais no conteúdo dos romances

¹⁶ MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 132.

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*, p. 144.

¹⁹ *Ibidem*, p. 133-134.

²⁰ *Ibidem*, p. 135.

²¹ *Ibidem*, p. 137.

publicados e o debate em torno de questões relacionadas com a relação entre o narrador e a matéria narrada, sendo este o problema fulcral da literatura novecentista.

Apesar da composição eclética de colaboradores da revista, do debate em torno das questões estilísticas, da recusa da prosa de arte por parte de alguns críticos literários, os “solarianos” não deixaram de considerar o contributo positivo de *La Voce* e de *La Ronda* valorizando a ponderação crítica em vez do extremismo. *Solaria* foi um dos periódicos suspensos pela censura com a legislação de 1934, sendo constituída por colaboradores antigovernamentais, o que não seria favorável ao regime.

A partir dos anos 30, a literatura americana é transposta para contexto italiano, através das traduções, essencialmente, de Vittorini e de Pavese. A América é vista como uma referência cultural, colocada num plano imaginário ideal, face às dificuldades e limitações que Itália presenciava. As traduções de Pavese mostravam uma tentativa de aproximação do texto estrangeiro ao contexto italiano, regionalizando-o.²² Considerava os problemas de Itália como problemas do mundo, acrescentando que na América apenas havia a liberdade de expressar os dramas sentidos.

As produções narrativas

As sementes da tendência Neo-Realismo tomam diferentes direcções. A ausência de um programa homogéneo, leva a temática do Neo-Realismo a um enquadramento de forte regionalismo, ora rural, ora urbano e industrial. Em ambos, está subjacente uma dimensão histórica e social. Algumas narrativas são desprovidas de ornamentos, outras com preocupações formais gerando a prosa de arte.²³

A obra de Carlo Bernari trata de uma temática centrada nos extractos sociais do proletariado. *Tre operai*, publicado em 1934, foi a primeira edição que circula clandestinamente, na medida em que, a temática é remetida para os problemas do proletariado, para as condições precárias de trabalho, greves e injustiças sociais, não são de agrado para o regime vigente.

Em 1941, são publicados dois romances que foram de referência no período pós-guerra e tiveram impacto sobre o público. *Conversazione in Sicilia*, de Elio Vittorini e *Paesi tuoi* de Cesare Pavese.

Conversazione in Sicilia teve inicialmente o título de *Nome e lagrime* para passar despercebido à censura. Trata de uma viagem à Sicília, à terra materna do protagonista. O jogo

²² *Ibidem*, p. 142.

²³ *Ibidem*, p. 146.

poético e simbólico usado por Vittorini, coloca em relevo o drama humano sentido no meio social.

Paesi tuoi relata um cidadão, que após ter saído da prisão, visita o meio rural chamado Langhe. Este romance mostra a mesma dimensão mítica do romance de Vittorini, mas também revela a procura da aproximação do intelectual com as camadas de estratos populares. Essa aproximação é transmitida através do uso do dialecto local e de modelos coloquiais, havendo um descuido formal subjacente. O drama do mundo rural é mostrado em contraste com as “cores pintadas” pela imprensa oficial. “O intelectual cidadão sente-se então um estrangeiro”²⁴, porque não tem conhecimento do uso da maquinaria agrícola e olha para o mundo rural com estranheza, mundo ao qual se aproximou e sente que não faz parte dele. Os hábitos e destrezas afastam o cidadão do camponês. Este distanciamento entre o mundo rural e o mundo cidadão é um tema fulcral para a literatura italiana nos anos de guerra.

A Imprensa partigiana, a imprensa clandestina

A imprensa da Resistência armada, de forma clandestina, vai ter influência na futura literatura Neo-Realista.

Os periódicos desta época são de relevante importância, na medida em que surge o novo posicionamento do intelectual, sendo este mais orgânico. Só podemos falar de uma verdadeira literatura nacional-popular, quando há uma ligação orgânica entre o intelectual e massas.

A imprensa destes anos mostra características muito próprias. Temos a imprensa de partido e a imprensa *partigiana*. Enquanto que a imprensa de partido mostra directrizes mais rígidas e precisas com o intuito de promover acções de massas, a imprensa *partigiana* revela-se mais espontânea com a preocupação de aceder a um público de massas, mas em prol de um espírito de grupo, mostrando mais espontaneidade e revelando as aspirações das bases combatentes.

A “palavra” é tomada com o objectivo de resultar em acção e a adesão voluntária à luta resulta de uma motivação de carácter nacional e a circulação de boletins favorece a união entre as várias formações *partigiane*, que se localizavam estrategicamente, em pontos geográficos isolados.²⁵ Esta imprensa que toma a sua verdade como única, contrasta com a vertente falsa da imprensa oficial.

²⁴ *Ibidem*, p. 152.

²⁵ *Ibidem*, p. 154.



Os antifascistas do período da Resistência, sabem que a Libertação não era atingida por consciências isoladas, mas sim pela sua união. Era necessário caminhar para a união do trabalho intelectual e o trabalho manual, apelando pelo igualitarismo, o qual estava presente na estrutura interna das formações *partigiane*.

A tendência de nivelamento entre o emissor/receptor por parte da imprensa *partigiana* remete para os periódicos, artigos sobre as operações organizadas pelas formações *partigiane* locais, estratégias de âmbito nacional e internacional, mas também críticas de cariz político ou textos de contos, pequenas histórias, poesias e cantos de guerra.²⁶

Na imprensa *partigiana* as relações estabelecidas entre a língua/dialecto reflectem a sua forma interna de comunicação. Nos textos são usados “vozes dialectais e de gíria”, o que deu origem a neologismos, de uso corrente, que veiculam conceitos político-ideológicos bastante diversificados. Segundo Rita Marnoto, tal diversidade revela a falta do caminho ideológico uníssono, característico do próprio movimento da Resistência.²⁷

Os modelos narrativos da imprensa *partigiana*, referindo os textos que “contavam histórias”, mostram uma forma literária com base em modelos orais com uma temática de “*boletim noticioso*”²⁸, que conta os acontecimentos do quotidiano. Um conjunto de contos, reunidos num periódico, que se assemelham a uma espécie de diário de grupo, com vários narradores, caminhando para uma narrativa plurifocal.

O neo-realismo no período pós-guerra

As memórias e o romance

As formações *partigiane* são dissolvidas quando a guerra termina, dando-se a Libertação e a retoma à normalidade. As experiências literárias da Resistência armada, foram influentes para a narrativa que se segue nos anos pós-guerra. Muitos dos dados, notas e documentos recolhidos dos diários dos guerrilheiros, foram publicados e tomados como as memórias da Resistência. Este período de pós-guerra, é envolvido por acontecimentos muito específicos e isso reflecte-se no olhar subjectivo do sujeito.

Surgem as memórias da Resistência, algumas numa literatura íntima, onde o “eu” é o narrador, o testemunho do acontecimento, o actor da História de uma realidade, aproximando-se da autobiografia. Nestas memórias, há a procura da fidelidade ao real com a junção de dados documentais: cartas geográficas, fotografias, informações biográficas, fazendo referências ao

²⁶ *Ibidem*, p. 156.

²⁷ *Ibidem*, p. 158-159.

²⁸ *Ibidem*, p. 161.

espaço, eventos e pessoas. É esta função testemunhal e o compromisso de dizer a verdade, que confere um carácter historicista às memórias narradas. O “contar real” regista acontecimentos excepcionais para a eternidade. Segundo Rita Marnoto, este registo de experiências vividas, da mudança de hábitos no período de Resistência, da destruição cultural e institucional do fascismo e da luta contra o tempo, surge como uma necessidade no período pós-guerra, um acto de “função universalizante”.²⁹ Os autores das memórias não são só combatentes, mas também *partigiani*. A maior parte dos escritores são simpatizantes da política esquerdista e da concepção marxista de ser social³⁰ e há uma tendência à crónica e à reportagem da literatura neo-realista, que levada às últimas consequências se torna um “*anti-romance*”.³¹

O romance no período neo-realista, mostra que o “eu” testemunhal dá lugar ao “nós” do romance, explorando assim, uma vertente mais relacionada com o mundo da ficção. O discurso revela indicações históricas, mas é feito com bastante expressividade e emoção, tornando-se um modelo mais complexo. O real é um ponto de partida para o discurso lírico. No romance, o escritor/leitor são colocados também no mesmo patamar, aproximando-se da prosa da imprensa *partigiana*. O conto e o romance, nascem a partir de uma tradição oral. Os factos emergem numa simbiose de histórias de amor e de guerra. O discurso próximo do diálogo recorre bastante às interrogações e exclamações³² onde são mostradas as expressões populares.³³ O diálogo é a técnica narrativa que aproxima mais o tempo de história e o tempo de discurso, permitindo a caracterização indirecta das personagens, revelando assim uma aproximação à narrativa do cinema. Estes romances têm uma componente didáctica, de aprendizagem, um percurso exemplar. Os elementos da realidade geográfica tomam um profundo significado simbólico nos romances, enquanto que a actividade *partigiani*, fala dos ataques fascistas e temas relacionados com a guerrilha.

O Neo-Realismo mostra uma maturação estética e a correlação entre língua, italiano regional e dialecto no período pós-guerra. A imprensa clandestina já anunciava estes pressupostos, apesar de obtentores de significado ideológico, cultural e social diversificado, mas em ambos os períodos, existiu uma constante: o antifascismo. O Neo-Realismo recusava a existência do academismo de escola. Por um lado, a narrativa reflectia-se em prosa de arte e por outro num discurso dialectal. Este último, exigia uma “*movimentação cultural orgânica*”.³⁴

²⁹ *Ibidem*, p. 166.

³⁰ *Ibidem*, p. 167.

³¹ *Ibidem*, p. 168.

³² *Ibidem*, p. 172.

³³ *Ibidem*, p. 171.

³⁴ *Ibidem*, p. 177.



A problemática do neo-realismo, corrente atenta ao real, é a relação entre o narrador e a matéria narrada e as opções ideológicas adjacentes. Apesar da dificuldade de definir a literatura neo-realista, devido à sua diversidade, podemos verificar a polémica em seu torno durante vinte anos de repressão e a referência constante, a motivos culturais de Itália.

A problemática do Neo-Realismo na revista *Il politécnico* e o debate cultural

A revista *Il Politecnico*, dirigida por Elio Vittorini, foi o resultado de uma iniciativa na sequência de outras providas pelo Partido Comunista durante os anos de Resistência, onde a relação cultura/política era um tema central de debate revelando o seu carácter de promoção ao debate cultural e político, no período pós-guerra. *Il Politecnico* teve a primeira edição em 1945, publicada, em Milão, por Carlo Cattaneo, intelectual do período do Risorgimento.³⁵ Esta revista procurou a reinserção da cultura italiana a nível europeu e mundial, divulgando conteúdos interdisciplinares e enciclopédicos, mostrando-se receptiva à renovação cultural.

A nível nacional, discutem-se as preocupações regionais relacionadas com problemas económicos, políticos, a cultura, artes plásticas. A atenção aos problemas regionais tem em vista o problema da reconstrução. A nível internacional, debruça-se na guerra civil de Espanha, no stakanovismo na União Soviética ou na Resistência jugoslava. Também são referidos autores como Whitman, Garcia Lorca, Block, Éluard, Hemingway.

Numa fase final, a revista é alvo de polémica quanto ao seu conteúdo e levantam-se questões sobre a relação entre política e cultura. A associação da cultura a interesses políticos, podia levar a literatura dirigida a um público elitista.³⁶

A partir de certa altura, a revista deixa de ser aceite pelo partido, na medida em que o seu carácter experimental distanciou-a de uma relação directa com o partido e com a realidade contemporânea. Foram feitas algumas advertências por parte de Togliatti, a Vittorini. Togliatti propõe um menor carácter enciclopédico da revista, em prol de um estudo mais profundo das raízes da tradição nacional.

Segundo Rita Marnoto, nos últimos números da revista assiste-se a um debate aceso entre a relação política/cultura, e Vittorini defende que a cultura quando associada à política toma uma vertente quantitativa e elitista, tornando o acto de escrever num “*suonare il piffero per la rivoluzione*”.³⁷ A revista de endurecidos debates, dissolve-se em 1947, acompanhada de problemas financeiros.³⁸

³⁵ *Ibidem*, p. 187.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Apud*: MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 189.

³⁸ MARNOTO, Rita – *A narrativa neo-realista italiana*. 1983. p. 190.

Calvino, personalidade com forte contributo à polémica gerada nestes anos, participa na discussão do panorama cultural nacional, se tolerar a herança da tradição ou deixar a actividade literária ser contagiada por novas formas programáticas. Segundo Rita Marnoto, este autor propõe a análise dos vários problemas da estética do neo-realismo com base no estudo da tradição.³⁹

Rita Marnoto defende que o afastamento gerado no vinténio fascista, impossibilitou a criação de um verdadeiro espírito de grupo e o problema da tradição, levantado por Calvino, foi um dos pontos mais críticos da estética neo-realista. Defende também, que a divergência acontece nas teorias defendidas pelo partido, porque por um lado valorizam a aproximação do escritor ao público leitor e por outro lado o distanciamento necessário para a criação de uma épica.⁴⁰

O Neo-realismo foi uma aspiração ao racionalismo, veiculando conteúdos sociais ideológicos em estruturas renovadas. A reflexão do Neo-realismo implica a considerar a sua complexidade e as particularidades de antecedentes culturais. Esta complexidade já estava patente no inquérito de Bo e mantém-se a dificuldade em definir este fenómeno e a sua delimitação cronológica. O amadurecimento deste movimento ou a criação de uma escola é dificultada pela impossibilidade de estabelecer uma precisão de linhas programáticas, impedindo um debate lúcido e coerente. Apesar disso, a sua análise tendo em conta outros movimentos realistas é sempre um contributo para o seu entendimento.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ *Ibidem*, p. 192

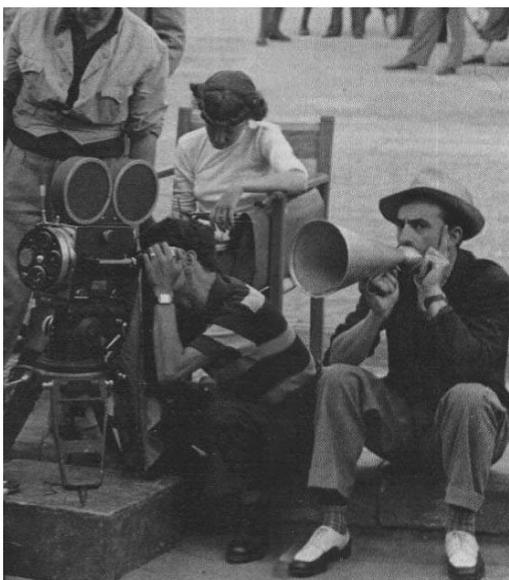


Imagem [4] Imagem do filme *Ossessione* (1943), de Luchino Visconti



Imagem [5] Imagem do filme *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio Di Sica



Imagem [6] Imagem do filme *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio Di Sica

O Cinema Neo-Realista

A narrativa filmica foi a forma de expressão que mais se aproximou na “fidelidade ao real”. Apesar da ambição da literatura em “contar o real”, esta era mais susceptível à subjectividade, na medida em que, a “palavra” pode tomar vários significados. O cinema proporcionou o “olhar” a realidade a partir do ecrã, sugerindo ser “mais real”, mais objectivo.

A inovação do neo-realismo não só passa pela ruptura no que diz respeito ao conteúdo, mas também, no aspecto formal e antropológico. O neo-realismo toma a componente de reportagem, pousando o olhar sobre o que o rodeia gerando uma estreita ligação com actualidade, com uma motivação social.

No pós-guerra, foi muito comum o uso de actores não profissionais, por vezes motivado por factores económicos, mas por outro, a procura de determinados resultados estéticos, que chegou ao ponto de se tornar uma característica mítica do neo-realismo.⁴¹ Mariarosaria Fabris, questionava-se, se o neo-realismo constituiu uma ruptura com o passado ou uma continuidade, considerando os filmes produzidos entre 1929 e 1943 num neo-realismo de ruptura.⁴² A grande produção cinematográfica neo-realista centra-se essencialmente entre 1945 e 1948, prolongando-se até 1953. Em 1953-1954, a corrente neo-realista encontra-se perante o seu próprio fracasso, tomando o nome de “neo-realismo cor-de-rosa”, por vezes também designado por “contra-realismo”, iniciado por Renato Castellani.⁴³

No cinema neo-realista, a cultura italiana é transposta sob a forma de película, realidade à qual os italianos se identificam. A esta necessidade de expor o real, sendo o cinema o reflexo mais objectivo da realidade italiana, é explícito nos artigos da revista *Cinema*. Uma necessidade de identificação com uma tradição “nacional popular” já defendida por Gramsci.⁴⁴ Esta tradição trazia influências do cinema russo dos anos 20, terminava com o realismo poético francês de Prévert, aproximava-se do novo romance americano de Hemingway, Dos Passos, Faulkner ou Caldwell e um regresso à tradição realista nacional de De Sanctis e o “verismo” de Verga.⁴⁵ Transpor a paisagem italiana para o ecrã era uma premissa para Giuseppe De Santis e Mario Alicata, mostrando a estreita relação entre a natureza e o homem, o homem e ambiente, antecipando o neo-realismo. A necessidade de um cinema antropomórfico, procurando evidenciar a importância dos gestos e da expressão dos sentimentos humanos.

⁴¹ FABRIS, Mariarosaria – *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. 1996. p. 81-82.

⁴² *Ibidem*, p. 53.

⁴³ *Ibidem*, p. 135.

⁴⁴ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 35.

⁴⁵ *Ibidem*



Segundo Mariarosaria Fabris, no cinema italiano já havia o gosto pela ambiência natural (em 1941, *Piccolo Mondo Antico*, de Mario Soldati, por exemplo), o emprego de alguns dialectos locais (em 1938, *Napoli d'Altri Tempi*, de Amleto Palermi, por exemplo) e o carácter documental (em 1933, *Acciaio*, de Walter Ruttmann, por exemplo).⁴⁶ Já nos anos 30 havia o recurso a actores não profissionais.⁴⁷

Ossessione (1942) de Visconti, é um filme arquétipo de muitas teorias do neo-realismo. Segundo Christel Henry, este filme, destrói totalmente os estereótipos cinematográficos da época fascista.⁴⁸ O filme de Visconti, foi baseado num romance de James Cain, com o título de *O carteiro toca sempre duas vezes*, sendo adaptado à realidade popular italiana. Pela primeira vez, Itália é mostrada sem disfarce, “as suas estradas secundárias queimadas pelo sol, as suas casas modestas, as suas tasca perdidas na província, os seus proletários e os seus marginais (...)”.⁴⁹ Segundo Mariarosaria Fabris, o filme *Ossessione* foi o preencher o ecrã apenas com a realidade italiana, sem podermos falar em influências americanas, francesas ou soviéticas.

O Neo-Realismo prolifera não só no cinema, afirmando Lino Micciché que “*Sobre tal protohistoria, a partir de Roma, cidade aberta, teria começado a breve e feliz história do neo-realismo cinematográfico italiano, a qual teria desenvolvido e ampliado, ao transformá-los em “movimento”, os sintomas e as tendências preexistentes; da mesma maneira com que Bernari dos Tre operai, o Bilenchi de Il capofabbrica, o Vittorini de Conversazione in Sicilia e o Pavese de Paesi tuoi teriam precedido o neo-realismo literário; e o “expressionismo romano” dos anos 30, os “seis pintores” de Turim, os jovens de Corrente teriam precedido e preanunciado o neo-realismo artístico*”.⁵⁰

Os autores que delimitam o neo-realismo cinematográfico são Luigi Chiarini e Bruno Torri. Chiarini entre 1945 e 1948 e Torri entre 1945 e 1953. Em 1950, Luigi Chiarini afirma: “*Roma Città Aperta é de 1945, La Terra Trema de 1948: duas datas dentro das quais se encerram o princípio e o fim de um período durante o qual parecia realmente que a terra estivesse tremendo e que a estrutura da cidade estivesse prestes a passar por mudanças radicais. Neste clima de ânsias e de esperanças num mundo melhor, mas também de temores e de preocupações, o neo-realismo disse corajosa e sinceramente o que tinha de dizer, deduzindo-o da realidade viva e que se apresentava aos artistas com toda a força dialéctica. Depois desta*

⁴⁶ FABRIS, Mariarosaria – *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. 1996. p. 64.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁴⁸ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 38.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 37.



data começa a involução".⁵¹ Bruno Torri defendia a duração do movimento entre 1945 e 1953, dizendo que até 1952 houveram muitas produções com características da linguagem neo-realística e considera o *Duo Soldi di Speranza e Umberto D* "o canto do cisne do neo-realismo".⁵²

Segundo Christel Henry, Aristarco defende que o carácter político está presente no cinema, sendo este, revelador dos problemas políticos do seu país e considera o cinema, como uma leitura histórico-político do neo-realismo. Aristarco, considerava que estes aspectos cinematográficos eram verdadeiramente modernos, pois, por um lado criavam ruptura e por outro uma continuidade.⁵³

Cesare Zavattini, aproxima-se da teoria de Aristarco, mas coloca o neo-realismo mais próximo da história do que da política, afirmando que " *todos os filmes do neo-realismo eram como sintonizados por um sentimento comum. Tratava-se duma manifestação irreprimível e necessária do sentimento histórico da nossa realidade popular e nacional; a demonstração de que era possível através da linguagem do filme penetrar no íntimo de uma sociedade, duma província, duma consciência*".⁵⁴ Segundo Christel Henry, Zavattini defende o neo-realismo como um movimento, um " *colectivo criador, um estado de espírito, um modo de praticar o cinema como um exame de consciência, o fruto de um momento histórico excepcional, vivido pelos seus protagonistas em todas as dimensões*".⁵⁵ Zavattini afirma: " *a verdadeira tentativa não é a de inventar uma história para que se pareça com a realidade, mas de contar a realidade como se fosse uma história. É preciso que a distância entre a vida e o espectáculo se torne inexistente*"⁵⁶, e considera o aparecimento do neo-realismo, numa época de transição histórica nacional vivido como um segundo "Risorgimento". O cinema precisava de ser útil ao homem, não se limitando apenas a representá-lo. Através de temas vulgares, o banal do quotidiano adquire uma especial atenção na medida em que é colocado em contexto cinematográfico. Segundo Christel Henry, " *O neo-realismo foi essencialmente um humanismo necessariamente democrático, cívico e 'engagé'; daí o seu regresso ao mundo real, a sua atenção para os humildes, as classes subalternas (operários, proletários, camponeses), as suas vidas quotidianas e os seus sacrifícios*

⁵¹ Apud: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 150.

⁵² *Ibidem*

⁵³ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 40-41.

⁵⁴ Apud: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 40.

⁵⁵ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 40.

⁵⁶ Apud: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 41.



e a sua vontade em aderir aos valores humanos fundamentais como a solidariedade, o sentimento do próximo, a família, o direito de viver e o prazer de desfrutar dele. O artista tinha de participar nos acontecimentos colectivos e não se limitar a representá-los: o cinema tinha que ser útil ao homem. No meio dessas circunstâncias excepcionais, o neo-realismo interessava-se mais pelo vulgar do que pelo extraordinário”.⁵⁷

Segundo Christel Henry, Lizzani e outros críticos, defendem que o movimento neo-realista é dividido por duas fases. Por uma lado, a sua fase histórica, que corresponde aos anos da Resistência e da Libertação com características muito particulares (1945-1948) e por outro, a extinção do mundo rural (1949 a 1953). Esta última fase, corresponde a um humanismo baseado na ética e na responsabilidade social. Alguns autores chegam a considerar o neo-realismo apenas uma vaga experiência de liberdade.⁵⁸

A questão que se levanta quanto à possibilidade de existência de uma escola, é alvo de reflexão por Carlo Lizzani. Este autor considera que a existência de uma escola pressupõe haver um rigor linguístico e estético. A complexidade do neo-realismo, leva este a ser caracterizado como um movimento que resulta de um impulso comum, mais relacionado com a ética do que com a estética, onde estão implícitos os valores que caracterizam a identidade. Em *Viagem em Itália* há “um caminho da busca de uma identidade e de uma verdade existencial”.⁵⁹

Para Gian Piero Brunetta, o neo-realismo é um novo olhar “global e total que procura abranger o território italiano na sua extensão máxima”.⁶⁰

Os Mestres do Neo-Realismo

Roberto Rossellini

Rossellini, segundo Christel Henry, é revolucionário quando procura trazer técnicas para as filmagens que revelem da melhor forma os factos, sem qualquer interpretação emotiva, eliminando a narração histórica. Coloca os factos do quotidiano no mesmo patamar dos factos históricos, alargando assim o conceito da história.⁶¹ Rossellini preferiu os actores não profissionais, na medida em que estes não tinham ideias pré-definidas e, sem medo, enfrentavam as câmaras sendo eles próprios.⁶²

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 42.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁶⁰ *Apud*: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 44.

⁶¹ FABRIS, Mariarosaria – *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. 1996. p. 79.

⁶² *Ibidem*, p. 82.



Em *Roma, cidade aberta* (1945), Roberto Rossellini mostra uma epopeia da Resistência transgredindo todos os valores e códigos da moral, mostrando sem disfarce a tortura e os horrores da guerra, fazendo com que o espectador se identificasse com as imagens que percecionava.⁶³ Rossellini consegue transmitir a objectividade através de longos planos-sequências constituindo uma narrativa de acontecimentos de forma uníssona, fluida e dinâmica. Michel Serceau, afirma que “*Rossellini é o cinema no seu estado puro, a sua escrita é meramente filmica e o seu entendimento do neo-realismo é um instrumento do humanismo enquanto tarefa de descoberta, de exploração, de compreensão do mundo e de si mesmo*”.⁶⁴

Em *Germania, anno zero* (1948), Rossellini mostra a ambiência humana e histórica numa Alemanha destruída, a nível material e moral. “*Os factos são enunciados no seu desenvolvimento mais simples, no seu estado bruto e aparentemente insignificante. Os elementos que constituem o ambiente de fundo (a fome, a miséria, o crime, o desespero mais absoluto) são depurados na sua banalidade para dar vida à tragédia. (...) Esse recomeçar do zero de uma sociedade que deve basear-se em outros valores tem custos elevados e o suicídio de Edmund é a metáfora da precipitação de uma crise de valores espirituais que se instaurou na civilização moderna.*”⁶⁵

O binómio De Sica – Zavattini

De Vittorio De Sica, realizador inspirado no romance da tradição napolitana enquanto modo narrativo e Zavattini enquanto intelectual, sendo um dos guionistas mais activos. A temática deles centrava-se no homem que pertencia a classes mais desfavorecidas, o qual deveria ser apoiado pela sociedade. Através das pequenas desgraças dos dias banais do quotidiano, representavam uma esperança e ao mesmo tempo um descontentamento político.⁶⁶ Os seus filmes eram profundamente humanistas sem esconder a componente social e “(...) com a colaboração de Zavattini, De Sica pinta um dos retratos mais justos da Itália do pós-guerra, um retrato de um sentimentalismo não altera a precisão da atestação social e onde uma escolha social que advém do humanismo não disfarça uma pungente reivindicação”⁶⁷

Em *Ladrões de bicicletas* (1948) mostra as tensões sociais no período pós-guerra. Segundo André Bazin, De Sica era a expressão mais pura do caminho neo-realista e afirma que

⁶³ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 44.

⁶⁴ *Apud*: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 46.

⁶⁵ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 46-47.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁶⁷ *Ibidem*



este filme era “o lugar geométrico, o ponto zero de referência, o centro ideal em volta do qual gravitam, na sua órbita pessoal, as obras dos outros grandes realizadores”.⁶⁸ Há um rigor de narração que por um lado ora mostra, detalhadamente, o comportamento humano (como se não existisse a câmara) ora sugere uma reflexão perante o destino do género humano. A partir de uma pequena desgraça banal, numa Roma popular, revela o conflito interior de um cola-cartazes, vítima de um roubo da sua bicicleta, sem a qual não poderia continuar o seu emprego. O roubo toma proporções de um grande drama que vai desenhar o destino de um homem e, conseqüentemente, da sua família. O espectador sente-se solidário com o cola-cartazes e frustrado face à incapacidade das instituições sociais de apoiar o cola-cartazes, Ricci, forçando-o a procurar resolver a sua pequena grande desgraça. Este filme é tratado com poesia e amor ao mesmo tempo, característico do binómio De Sica-Zavattini.

Luchino Visconti

Em *La Terra Trema* (1948) de Luchino Visconti, foram usados como intérpretes os pescadores verdadeiros e o seu dialecto conferia uma maior autenticidade ao filme.⁶⁹ Neste filme, Visconti transforma o pessimismo que predomina no romance positivista e naturalista de Giovanni Verga, *I Malavoglia* (1881), num realismo voluntário que se traduz numa consciência histórica, gerada pela dialéctica trazida do marxismo influenciado por Hegel. A partir da perda de todo a dignidade e património da família Valastro, nasce a consciência da exploração dos pobres pescadores por parte dos grossistas. “Visconti desenvolve uma perspectiva marxista a dialéctica social de Verga”⁷⁰, romancista do fim do século XIX, propunha através das personagens, o preceito de Marx: “Não há progresso sem conflito: esta é a lei que a civilização seguiu até aos nossos dias”.⁷¹ Visconti sugere um manifesto da poética neo-realista e é através da pequena aldeia de Sicília, Aci Trezza, que define a sua perspectiva ideológica. Os actores falam o dialecto local para melhor exprimir os seus sentimentos. “Essas indicações conferem ao filme um estatuto de testemunho de verdade, de documento dum ambiente real transmitido em directo sem nenhum diafragma”.⁷² As personagens deste filme, na sua maioria, retratam os ícones da pobreza heróica que se baseiam na dignidade e resignação. “La terra trema torna-se o paradigma do neo-realismo na sua versão mais culta, ou seja, a mais simples e pura, atingindo a

⁶⁸ Apud: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 52.

⁶⁹ FABRIS, Mariarosaria – *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. 1996. p. 82.

⁷⁰ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 57.

⁷¹ Apud: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 57.

⁷² HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 58.



harmonia entre a forma e fundo e a junção entre a verdade e cultura".⁷³ Em 1954, Visconti procura ultrapassar as premissas do neo-realismo, já esgotadas, e o filme *Sentimento* já ilustra a maturidade dos movimentos históricos e sociais.

Giuseppe De Santis

Giuseppe De Santis, realizador mais próximo de Visconti, no que diz respeito ao carácter político e ideológico que acompanham as suas obras. Foi colaborador (co-guionista) de Visconti em *Ossessione*. Colaborou na revista *Cinema*, na qual defendeu o realismo como o caminho a ser seguido pelo cinema italiano. De Santis preocupado com as injustiças sociais, ocupa um lugar relevante pois sugere o confronto entre o neo-realismo e a literatura popular. A distinção entre o neo-realismo e o cinema popular é algo complexo, mas fundamental para a crítica cinematográfica tal como, a distinção dos autores menores e mestres do neo-realismo. No entanto, apesar de ser considerado como um dos mestres do neo-realismo, tal como De Sica, Visconti e Rossellini, ocupa um lugar de transição entre o neo-realismo "puro" e o cinema de extracção popular. Passa pela "coexistência entre neo-realismo, literatura popular e foto-novela e entre experimentalismo linguístico e conservadorismo ideológico."⁷⁴

Visconti e De Santis têm aspectos comuns, quando se baseiam numa crença marxista e ambos subscrevem uma análise sociológica, que se resumem na seguinte frase: "*Sobre as diferentes formas de propriedade e sobre as condições sociais de existência, levanta-se uma inteira superestrutura de sentimentos, ilusões, de formas de pensamento e de concepções de vida diferentes e peculiares*".⁷⁵ De Santis denota uma eficaz passagem do campo à cidade no filme *O pão nosso de cada dia* (1952), obra mais relevante do seu percurso de produção cinematográfica. Trata da condição das mulheres no trabalho e na sociedade, uma espécie de filme-inquérito baseado numa vertente sociológica. Numa fase posterior os realizadores afastam-se da essência do neo-realismo e a diversidade e complexidade inerente a este movimento, mantêm-se. Já Vittorini afirmou para o inquérito dirigido por Carlo Bo, no que diz respeito à literatura, que havia tantos neo-realismos como neo-realistas. Lino Micciché não considera o neo-realismo uma estética, mas uma "ética da estética", afirmando que o "*Neo-Realismo foi, sobretudo, o nome de uma batalha, de uma frente, de um conflito: a batalha que os seguidores dessa 'ética da estética' travaram contra os seguidores de uma 'estética (aparentemente) sem ética', ou seja, de uma prática artística que, ao fingir-se autónoma em relação às coisas do*

⁷³ *Ibidem*

⁷⁴ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁵ *Apud*: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 64.



... mundo, é determinante para a sua conservação, pois é o 'espectáculo' que 'distrain' das penas que essas coisas do mundo geram...".⁷⁶ Um cinema reprimido vinte nos pelo período fascista não podia de deixar de estar associado ao combate do poder político, uma clima de antifascismo, e aos escritos e filmes russos, traduzindo-se assim numa amálgama de influências quer de carácter nacional, quer internacional.

A crítica francesa – André Bazin

André Bazin, em *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération*, publicado em Janeiro de 1948, na revista *Esprit*, mostra uma concepção mais espiritualista do neo-realismo.⁷⁷ Em 1962, escreve *Qu'est-ce que la cinema?*, tendo como subtítulo *Une esthétique de la réalité: le néoréalisme*, onde organiza a análise do neo-realismo sob uma ordem cronológica e confirma indícios do neo-realismo antes da guerra, tomando a guerra como principal catalisador do fenómeno. Bazin defende a existência de cinco características principais no neo-realismo italiano do período da Libertação. A primeira, a sua relação com a actualidade, o seu carácter documental e social, sendo este último motivado pela adesão espiritual da época. A segunda, o seu humanismo revolucionário, mais sociológico do que político, onde o homem fazia parte de um colectivo. A terceira, o seu caminho para uma estética da realidade, criando uma nova linguagem cinematográfica e estilística. A quarta, motivada pela liberdade do realizador que gera a sua aparência de reportagem, "este ar natural mais próximo do conto oral do que da escrita, do esboço do que da pintura"⁷⁸. E, por último, a quinta característica é a sua correspondência com o cinema americano, pois "a estética do cinema italiano não passa do equivalente cinematográfico do romance americano"⁷⁹, onde é "a própria estrutura do conto, da lei da gravitação que rege a disposição dos factos em Fulkner, Hemingway ou Dos Passos"⁸⁰. Esta aproximação justifica a expressão "neo-realistas americanos" da imprensa francesa. Para este autor, o neo-realismo tomava como base a procura do verdadeiro, do real, como intuito de atingir uma descrição global da realidade e não resultar numa "reconstrução sintética sucessiva".⁸¹ Bazin preferia o recorte em planos-sequências em oposição à montagem alternada, usada por Rossellini em *Libertação*, com o intuito de obter a maior objectividade.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁷⁷ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 93.

⁷⁸ *Apud*: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 92.

⁷⁹ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 92.

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ *Apud*: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 94.

Defendia que Rossellini foi o que mais tinha ido longe no despojamento de tudo de tudo o que não era essencial, alcançando a totalidade na simplicidade. Escreve, num artigo na revista *Radio-Cinéma-Télévision*, em 1955, “para Zavattini-De Sica, a realidade humana é um facto social; para Rossellini, um problema moral”⁸² e quanto ao estilo, “Zavattini analisa, Rossellini faz sínteses (...) o estilo de Rossellini é antes de mais nada um olhar, o De Sica é antes uma sensibilidade”.⁸³

Em 1964, a reflexão crítica perante o neo-realismo é retomada por François Debreczni e Heinz Steinberg. Estes, aproximam-se mais da análise de inspiração espiritualista, como a de Bruno Bazin, do que da análise marxista de Lizzani, Borde e Bouissy.

A revista cinematográfica italiana – Cinema Nuovo – e Aristarco

Cinema Nuovo é criada em 1952, dirigida por Aristarco e este declara que esta revista não seria neutra, mas sim o reflexo, o espelho dos debates e das polémicas ideológicas do momento. Para Aristarco, o prefixo “neo” colocado na palavra realismo significava “uma nova realidade que (emergia) na Itália do pós-guerra, todos os problemas que (eram) discutidos no Parlamento”⁸⁴, isto é, o neo-realismo não se apresenta apenas através da renúncia, mas propõe uma solução perante uma realidade que era necessário ser entendida e procura-se elaborar uma nova definição para o realismo. Nesta revista estava patente a análise e a denúncia das causas da crise do cinema italiano e o encorajamento para uma nova cultura, baseando-se no apoio de filmes com critérios defendidos por Zavattini.⁸⁵

Guido Aristarco defendia uma crítica motivada por questões morais e políticas e menos relacionadas com a estética, propondo a integração do cinema numa cultura geral e com ligações a outras artes, afirmando: “(...) uma actividade total que tende a participar na construção de uma `nova cultura`, a estabelecer relações entre o campo cinematográfico e os outros campos culturais (sobretudo o literário), e por este caminho tirar o cinema e a reflexão sobre o cinema das estreitezas duma `especificidade` tida prevalentemente no seu aspecto fechado, e a indicar ao cinema italiano um caminho possível para seguir, que já se define como o do `realismo crítico` lukácsiano”.⁸⁶

A revista *Cinema Nuovo*, foi notável pela sua coerência de discurso e por ter conseguido pôr em prática um projecto bem definido e contínuo. Esta tendência unitária não foi reconhecida

⁸² *Ibidem*, p. 94.

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁸⁵ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 110.

⁸⁶ *Apud*: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 110.



em mais nenhuma revista da época. Mais tarde a revista tomou um lugar de “história da cultura”, mais abrangente a outras artes, uma história cinematográfica enquanto “*parte e aspecto duma cultura mais vasta*”.⁸⁷ Apesar de ser a revista que manteve uma maior homogeneidade, não ficou fora dos debates e polémicas entre vários críticos.

Aristarco afirma que, “*a civilização do nosso cinema chegou a uma fase objectiva do neo-realismo: a crónica, ao documento, à denúncia. Tudo isto apenas constitui o prefácio ao verdadeiro realismo que, pela sua natureza, só pode ser crítico-historicista*”⁸⁸. Esta afirmação revela a esperança no neo-realismo cinematográfico em representar o real, com base nas denúncias dos “documentos da vida”, atingindo uma complexidade que fosse operacional. Aristarco tem a concepção da história e crítica do cinema com base nas teorias de Marx, Gramsci e Lukács.⁸⁹ Aristarco defende que na aceção lukácsiana do termo, o realismo crítico é um realismo social e não um realismo socialista como afirmava Jdanov e Marx. Associava o neo-realismo a uma espécie de centro-esquerda cultural, como forma de expressão de uma esquerda política tradicional, e nunca marxista nem revolucionário, mas muito pelo contrário, por vezes cristão e popular e até talvez social-democrata.

O debate e a falta de consenso na crítica italiana

Segundo Christel Henry, nos anos 50 assistimos a grandes discussões sem resposta.⁹⁰ Giorgio Narducci, entre outros, consideraram a aplicação do marxismo, um dos motivos para o esgotamento estético e poético do neo-realismo, afirmando: “*(...) para os cristãos, a luta tem um sentido social e espiritual, para os marxistas (...) a revolta tem um carácter exclusivamente económico-materialista*”⁹¹. Em resposta a esta provocação, os marxistas responderam que o facto de o neo-realismo assumir um carácter de denúncia e não ser obtentor de uma ideologia política precisa, defende a liberdade e o progresso.

Perante o desaire político e cultural, os ataques são cada vez mais numerosos face às traições italianas ao realismo, assumindo grandes condenações a obras e a realizadores (Fellini, Antonioni, Lizzani, De Santis, Rossellini, Zampa, Zavattini, De Sica, entre outros), pois reflectiam a crise do modelo do realismo socialista, incapaz se de ser transposto para o cinema italiano. As próprias contradições do PCI na sua relação com o estalinismo e o bloco soviético, “*desorientaram os intelectuais do partido nas suas formulações críticas cada vez mais confusas*

⁸⁷ *Ibidem*, p. 112.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 114.

⁸⁹ HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 115.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁹¹ *Apud*: HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 123.



e *dogmáticas*".⁹² Gera-se uma fractura entre o neo-realismo e o realismo socialista, resultando de uma recusa da política cultural oficial do PCI.

O mito da unidade dos anos 50, reflectiu-se nos cine-clubes e "cine-foruns", mas não aconteceu no campo da crítica onde havia conflitos e contradições constantes.

O consenso das esquerdas torna-se difícil e surge a necessidade de partir do zero. A partir daí, já não era relevante se um realizador pertencia a um partido político ou se era excomungado. Todas as referências rígidas desabaram.⁹³

As revistas foram importantes pois trouxeram um contributo para a mobilidade de posições na defesa do cinema italiano (sobretudo na batalha da definição do neo-realismo) e geraram polémicas e debates internos.

⁹² HENRY, Christel – *A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. 2006. p. 124.

⁹³ *Ibidem*, p. 126.



Arquitectura Neo-Realista Italiana

Contexto Cultural e Arquitectónico

O contexto italiano no período do segundo pós-guerra revela alguma complexidade. Para seu melhor entendimento será importante considerar a tradição racionalista da década 20 e 30 e o cenário trágico do país, após a Segunda Grande Guerra Mundial, considerando ainda, o regime de ditadura, que durou mais de vinte anos, de 1922 a 1943, a comando de Mussolini.

No período pós-guerra, Itália confronta-se com a difícil tarefa de reconstrução social, política e económica que decorreu durante a cultura da Resistência.

Este período é marcado por uma arquitectura com preocupações de âmbito social e tinham como premissas promover a consciência do valor das camadas populares para manter a resistência face ao fascismo, a necessidade de união entre “os mestres” da arquitectura italiana nos anos 20 e 30 e a defesa do conceito de cidade como espaço colectivo e de expressão livre que resulta num património cultural.

É neste período de pós-guerra, que surge uma “*proposta global e renovadora, definida como pós-racionalista*”⁹⁴ por Bruno Zevi. Bruno Zevi, propõe uma via organicista face ao Movimento Moderno. Cria em Roma, em 1945, a APAO (Associação para a Arquitectura Orgânica), foi responsável pela revista *Metron*, com a colaboração de Luigi Piccinato e Silvio Radiconcini e publica o livro *Por uma arquitectura orgânica*. Toma a arquitectura de Wright e Aalto como modelo do psicologismo empírico. Zevi propõe uma via que se distancia do academismo dominante e da continuidade acrítica do racionalismo. Procura libertar as expressões criativas suprimidas em prol de dar continuidade à nova tradição Moderna de forma mais liberal. Promoveu um grande trabalho de crítica arquitectónica, durante os anos 50, publicados em grande parte, nos artigos da revista de Roma *L'Architettura*, nos quais publicou reflexões relacionadas com a revisão da tradição e com a introdução do Movimento Moderno.

Ao mesmo tempo que surge a APAO, em Roma, há a criação do MSA (Movimento Studi per l'Architettura), em Milão. A MSA cria ligações com as premissas dos CIAM e torna-se no segundo filtro do debate cultural no norte de Itália, em conjunto com a revista *Casabella*. Mais tarde, a FAIAM (Federazione delle Associazioni Italiane de Architettura Moderna) procurou reunir as APAO regionais ao MSA, mas sem sucesso a longo prazo.

⁹⁴ MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 95.

Depois das primeiras construções do INA-Casa se terem concretizado, a APAO foi-se dissolvendo e grande parte dos arquitectos, caminharam em defesa do realismo.⁹⁵

No final dos anos 40 e início da década de 50, verifica-se uma diversidade de expressões arquitectónicas, reflexo da diversidade cultural, urbana, mas também política. Em Roma, durante a ascensão cinematográfica, com lugar no estúdio *Cinecittá*, assiste-se ao surgimento da arquitectura neo-realista, baseada na aspiração de atingir o realismo e a comunicação.

Arquitectos como Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Mario Fiorentino e outros, e obras como o bairro Tiburtino, em Roma (1950-1954), promovido pela INA-Casa, são formas de expressão deste movimento caracterizado também por neo-popular. Havia o desejo de criar uma linguagem acessível, em oposição à abstracção e ao hermetismo de Giuseppe Terragni ou de Alberto Libera.

No norte de Itália temos uma arquitectura mais elitista baseada na recuperação dos materiais e de difícil definição. Ainda assim, podemos identificar obras mais maduras como as de B.B.P.R., Ignazio Gardella, Franco Albini, Gregotti/ Meneghetti/ Stoppino, entre outros, e mais tarde as primeiras obras de Aldo Rossi. O termo usado por alguns críticos para caracterizar esta arquitectura, foi de *neoliberty*, mas segundo Josep Montaner esta denominação é desapropriada.⁹⁶

Os modelos escandinavos e o Neo-Empirismo

Os modelos escandinavos não fogem à atenção dos italianos, reflectindo-se na visão organicista de Bruno Zevi e nos escritos de Richard Rogers. As obras realizadas por estes autores, neste período mostram empatia com o empirismo.

O crítico italiano Manfredo Tafuri define as aproximações entre o neo-empirismo nórdico e o realismo italiano e afirma serem “*falsas utopias da baixa burguesia e como propostas retrógradas que se baseiam na recuperação do estatuto artesanal da arquitectura*”.⁹⁷

A arquitectura chamada neo-empirista desenvolve-se nomeadamente nos países nórdicos, principalmente na Suécia e Noruega e com grande difusão nos países escandinavos durante a década de 40 e 50.

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 95.

⁹⁷ *Apud*: MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 85.

Já na década de 30, o arquitecto dinamarquês, Kay Fisker, começou a introduzir elementos da arquitectura moderna numa matriz baseada na tradição, usando os materiais tradicionais – tijolo e madeira –, a inclinação dos telhados e de forma neo-empirista, a articulação flexível dos corpos que compõem o edifício e abertos à paisagem.⁹⁸

O empirismo está ligado à sensibilidade com a envolvente, a atenção dada aos materiais que compõem o edifício, às suas potencialidades, à sua essência e procura criar espaços dignos e qualificados onde o homem pode habitar. A este modelo social onde a arquitectura se insere, há uma aproximação com os ideais dos arquitectos liberais da “terceira geração”.

A definição do *new empirism* relativo à Suécia, ficou definida na revista *The Architectural Review*, de 1947: “Trata-se de uma reacção contra o excessivo esquematismo da arquitectura dos anos 30. Hoje chegámos ao ponto de que tudo o que é alusivo aos factores psicológicos voltou a ganhar a nossa atenção. Mais que nunca, o homem e seus hábitos, reacções e necessidades são o foco de interesse. Interpretar um programa desse tipo como uma reacção e uma volta ao passado e aos pastiches é não entender o desenvolvimento da arquitectura deste país”, esclarecendo que, “até agora não há nenhuma reacção evidente contra os princípios nos quais o funcionalismo se baseou. Ao contrário, estes princípios nunca foram tão relevantes como agora. A tendência está mais voltada para humanizar a teoria estética e, ao mesmo tempo, retornar ao primeiro racionalismo técnico”.⁹⁹

Em reacção à rigidez formal, surge a espontaneidade e adaptação do edifício ao local e a utilização de materiais tradicionais. Procura-se a recuperação da comodidade doméstica, as cores tradicionais, as texturas locais, o sentido comum, a fantasia, o gosto pela decoração, a valorização do artesanato. Face a esta proliferação do uso de materiais tradicionais, numa primeira fase, tratou-se de uma “*progressiva humanização do Movimento Moderno e não de um revival tradicional*”.¹⁰⁰ Reflectiu-se numa intervenção pontual, com soluções pragmáticas, afastando-se assim, de um sistema rígido.

O empirismo abre caminho a novas experiências e traz uma liberdade face ao ortodoxo Movimento Moderno. Uma postura nova onde busca a sua inspiração no “*lugar, no clima, no programa, nos futuros usuários, nos materiais autóctones*”.¹⁰¹

O detalhe e o pormenor construtivo tomam o lugar de protagonismo, ao contrário do que acontecia nas metodologias sistematizadas.

⁹⁸ MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 85.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 94.

Nova postura que reage ao esquematismo e ao formalismo rígido defendido pelas vanguardas do centro da Europa e propõe uma continuidade da tradição a coexistir com a modernidade. Apresenta-se contra a visão “racionalista e a crueldade da ideia de padronização”.¹⁰² Segundo o *new empirism*, provindo da arquitectura nórdica “trata-se de humanizar, de atender à psicologia do usuário, de utilizar formas únicas, particulares, espontâneas e orgânicas”.¹⁰³

Esta arquitectura é caracterizada por uma planta racionalista, mas versátil no desenvolvimento do programa em formas articuladas e abertas, dialogando com a paisagem que a envolve. Recorre-se ao conforto dos materiais regionais, tal como a madeira, tijolo, telha coexistindo com os elementos industrializados.

O empirismo é caracterizado por uma posição que se opõe ao racionalismo global, esquemático e radical e propõe um novo tipo de racionalismo, sendo este uma síntese e um acumular de experiências providas do detalhe, do senso comum. Não procura estabelecer um modelo, mas sim desenvolver um novo conceito com base no humanismo e na natureza envolvente.¹⁰⁴

Em Itália verifica-se uma tendência neo-humanista, acompanhado por uma descrença face à tecnologia, sendo encarada como uma hipótese de alternativa ao funcionalismo internacional.

Itália sob a visão de Giulio Carlo Argan e Ernesto Nathan Rogers

Argan foi um dos teóricos e crítico da arquitectura italiana dos anos 50 e do início dos anos 60 e fez parte da direcção da revista *Casabella-Continuità* de 1953 a 1964. Em 1965, pouco tempo antes dos textos teóricos de Rossi, Grassi e Gregotti, publicou o livro: *Progetto e destino*. As suas concepções relativas à cultura, arte e arquitectura e a sua relação com a sociedade e a produção industrial são premissas para o entendimento desta geração de arquitectos. Publica também o livro *Sul concetto di tipologia architettonica*. Este historiador sintetizou duas metodologias artísticas, na interpretação formal e na corrente marxista. A primeira, consiste no estudo da capacidade criativa do artista e das características formais que traduz nas suas obras e a segunda, na análise da evolução da arte e as suas “relações com a

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ *Ibidem*

~

sociedade, o poder, o trabalho e a luta de classes".¹⁰⁵ Este crítico, também refere a necessidade nostálgica dos arquitectos italianos, baseada em ideologias historicistas. Refere-se à "*perda da capacidade conceptual da cultura contemporânea por causa do pragmatismo*"¹⁰⁶, à defesa do trabalho artesanal face à perda do carácter artístico gerada pela indústria e critica as leis pelas quais se rege a sociedade de consumo e a sociedade capitalista. Sob a ambiência lukacsiana, os arquitectos italianos da geração de 70, tentaram procurar a sua identidade recorrendo ao classicismo, onde existia a relação entre ser e forma.¹⁰⁷

Ernesto Rogers, um dos mais importantes teóricos da cultura italiana dos anos 50 e 60, colabora com a revista *Casabella-Continuitá* e bastante citado na revista *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Turim e em *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino. Lecciona aulas no Politécnico de Milão e logo após a sua morte, é publicado o seu livro *Gli elementi del fenomeno architettonico*, em 1981. É notável, a coerência e solidez dos seus escritos e a sua vontade de contextualizar o Movimento Moderno à realidade italiana, numa perspectiva de actualização constante. Neste sentido, segundo Josep Montaner, as ideias de Rogers "*são as mais paradigmáticas do pensamento de muitos arquitectos dos anos cinquenta – ou da terceira geração*".¹⁰⁸ Rogers promovia a revisão do Movimento Moderno, defendendo que as utopias e propostas deviam ser actualizadas consoante a forma de pensar e de viver do momento presente. Pensamento que se aproxima dos escritos dos Smithson, entre outros. Para Rogers tratava-se de "*superar o esquematismo abstracto da linguagem `moderna´ para conferir-lhe um novo grau de modernidade para a arquitectura*".¹⁰⁹ Defendia que mais do que a proposta formal, o que deveria ser retirado dos mestres do Movimento Moderno era a sua metodologia didáctica e moral, afirmando: "*...Se os mestres haviam dado exemplos de luta, para nós, e a haviam iniciado em nome da humanidade teórica, nós deveríamos continuar a batalha entrando no ringue lado a lado com os outros homens. Se a bandeira de nossos antecessores imediatos chamava-se `Vanguarda´, a nossa denomina-se `Continuidade´*".¹¹⁰

Os temas no âmbito da ética, a análise de obras de arquitectos contemporâneos, o estudo histórico, a reflexão da temática de reconstrução e crescimento das cidades europeias e

¹⁰⁵ MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 97.

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ *Ibidem*

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ *Apud*: MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 97.

¹¹⁰ MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 97.

norte-americanas, foram acompanhados pela revista *Casabella-Continuitá*. Na última edição, Rogers volta a retratar os temas da primeira, fechando assim o ciclo do discurso de “*Indagar teoricamente sobre: o fenómeno arquitectónico, as pré-existências ambientais, a utopia da realidade, a evolução do Movimento Moderno, o conceito de tradição...*”.¹¹¹

Na redacção foi registado o ambiente artístico da arquitectura italiana dos anos 50 e 60, onde se destacaram arquitectos como: Vitorio Gregotti, Marco Zanuso, Manfredo Tafuri, Aldo Rossi, Paolo Ceccarelli, Francesco Tentori, Giorgio Grassi, Giancarlo De Carlo, entre outros. Todos estes da mesma geração e influenciados pela experiência de *Casabella*, onde participaram no debate cultural de que Itália assistia. Rogers, por um lado, apoiava a revolução provinda do Movimento Moderno, mas por outro, constava a sua própria crise e propunha a sua revisão. A oposição de conceitos era central no discurso de Rogers, a dialéctica continuidade/crise, afirmando num artigo da revista citada, “*Considerando a história como processo, poderíamos dizer que há sempre continuidade*”¹¹² e acrescentando ainda, “*que há crise em função do desejo de aceitar as permanências ou mudanças*”.¹¹³ Apesar do binómio, aparentemente incompatível, Rogers revela apoiar mais a necessidade de “*continuidade dos horizontes do Movimento Moderno*”¹¹⁴, tema ainda pouco explorado até então. Dizia que era “*necessário recusar toda a forma ou dogma*”¹¹⁵, procurando livremente o método. Em 1946, dirige a revista *Domus*, que teve como subtítulo *A casa do homem*. “*Trata-se de formar um gosto, uma técnica, uma moral como termos de uma mesma função: trata-se de construir uma nova sociedade*”.¹¹⁶ Os temas debatidos por Rogers estavam relacionados com a ética, nova sociedade, tradição, continuidade,...

Rogers reflectiu sobre o Movimento Moderno e a sua relação com a história arquitectura e com a cidade existente, procurando uma interpretação e revisão do movimento. A tradição, história e monumento foram conceitos centrais na interpretação do Movimento Moderno. Para Rogers, “*a tradição não é mais que a presença unificada de experiências*”.¹¹⁷

Perante uma “visão ecologista” em reaproveitar o passado, Rogers questiona-se: “*Por que não acumular as fadigas suportadas pelos outros? Por que não transformar em próprios os*

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Apud*: MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 98.

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 98.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 99.

¹¹⁶ *Apud*: MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 99.

¹¹⁷ *Ibidem*

seus testemunhos? Por que começar tudo de novo? ...Por que não conciliar o moderno com o antigo?”.¹¹⁸

Na tentativa de recuperar a história face às premissas do Movimento Moderno, Rogers afirma: “*Nós tivemos que recuperar o sentido da tradição que, embora estivesse implícito nas obras de arquitectura moderna (...), tinha sido deixado de lado provisoriamente durante a polémica revolucionária*», onde se procurava qual os valores a tomar para vencer o culteranismo académico, nostálgico e reaccionário”.¹¹⁹

Rogers quando fala da arquitectura europeia contemporânea, afirma: “*Se há algo de natural nos europeus é o sentido da história, pelo simples facto de que a Europa é o laboratório da história*”.¹²⁰ Fala da arquitectura como de uma disciplina se tratasse, a qual descobre a sua própria modernidade na sua essência, onde a recuperação da história e da tradição não deverá passar por um formalismo e estilismo, mas sim retirar da história o necessário para obter um método. O arquitecto traz consigo uma carga ética, a qual se irá reflectir nas suas obras. Rogers procurou manter uma posição contra o formalismo, em defesa das atitudes éticas, do carácter realista e da responsabilidade por parte do intelectual. Assim sendo, a arquitectura deveria ser suportada pela ética e pelo humanismo, mantendo a ética da modernidade e insistindo que “*a beleza é verdade, coerência, é intransigência*”.¹²¹

Tanto para Rogers, como para Antonio Gramsci, o intelectual é visto, metaforicamente, como uma ponte que estabelece a ligação entre a tradição – como um acumular de experiências passadas – e a modernidade – como uma necessidade de transformação e melhoramento de interesse colectivo. Posto isto, verifica-se um momento centrado na análise e na transformação da realidade.

Segundo Josep Montaner, “*as ideias do Movimento Moderno devem adaptar-se a cada realidade concreta e desde a atitude de realismo devem adoptar as tecnologias e os materiais mais adequados para cada contexto. Nesta linha, o intelectual e o artista tinham a responsabilidade de refazer o tecido cultural nacional desfeito pela Segunda Guerra Mundial*”.¹²²

As “pré-existências ambientais” passam a ser elementos essenciais, através das quais se vai obter o respeito pela cidade tradicional, bem como uma visão de relação coerente com a realidade. Montaner afirma que, “*para combater o cosmopolitismo, que age em nome de um sentimento universal ainda não suficientemente arraigado e levanta as mesmas arquitecturas em*

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ *Ibidem*

¹²² MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento modern:o arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 99.

Nova Iorque, em Roma, em Tóquio ou em Rio de Janeiro (da mesma forma nas cidades e nas áreas rurais), devemos tentar harmonizar nossas obras com as pré-existências ambientais, seja com as da natureza, ou bem com as criadas historicamente pelo ingénuo homem".¹²³

Rogers reconhece o valor fundamental da Carta de Atenas, mas também reconhece os erros urbanos que gerou – monotonia, falta de dinamismo, segregação – e propõe uma revisão teórica e prática urbana, afirmando: "*Será que teremos administrado bem a herança dos mestres e continuado o sentido de sua mensagem se conseguirmos dar uma estrutura cada vez mais real à nossa cultura arquitectónica e se, explorando mais detalhadamente o sentido da tradição e do futuro, conseguirmos esclarecer especialmente a visão do presente para beneficiar amplamente os nossos contemporâneos. Algo fizemos, mas falta muito mais para ser realizado. Não quero fechar nenhum balanço; a vida, que é mutação, não o permite*".¹²⁴ O conceito de real/realidade, tradição e futuro são âmbito de reflexão, com a consciência da existência inevitável da mutabilidade, afirmando Rogers: "*Acreditamos ainda na utilidade de uma batalha ideal no campo da arquitectura, em seus profundos conteúdos humanos, políticos, sociais, dentro do sentido antifascista, democrático e progressista*".¹²⁵

O trabalho de Rogers, tal como dos seus sucessores – Rossi, Grassi, Aymonino, Tafuri,...- constituíram num contributo importante para a criação de uma resposta às exigências internas da teoria da arquitectura contemporânea, sendo esta aliada à componente social, cultural e política como propôs a frente esquerdista como resposta ao crescimento do capitalismo do pós-guerra. Porque para Rogers, a arquitectura não só resume questões formais e estéticas, mas também sociais, humanas e culturais.

Com influências de Satre, Rogers e outros arquitectos italianos se comprometem com "*uma tradição popular que, mesmo sendo perdedora, possui a razão da história*".¹²⁶

Para um melhor entendimento da origem da arquitectura italiana dos anos 50 e 60 é essencial conhecer as ideias de Rogers, Zevi e Argan, a partir dos quais surgiram críticos como Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri, Mario Manieri Elia, Francesco dal Co, Renato de Fusco, entre outros.¹²⁷

¹²³ *Apud*: MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 99.

¹²⁴ *Ibidem*

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ MONTANER, Josep Maria – *Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. 2001. p. 100.

¹²⁷ *Ibidem*



Imagem [7] Bairro Tiburtino (1949-1954), Roma

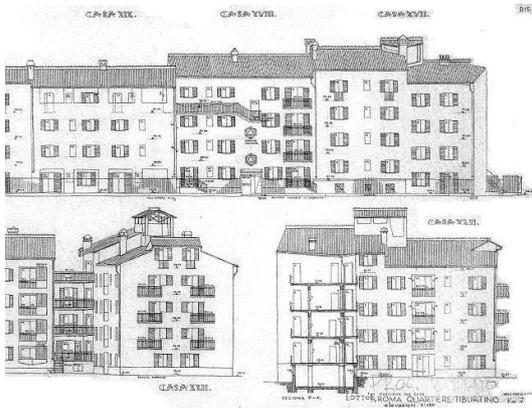


Imagem [8] Alçado Bairro Tiburtino



Imagem [9] Bairro Tiburtino

Programa INA-Casa: O Bairro Tiburtino

Bairro construído entre 1949 e 1954, no período pós-guerra, no âmbito do Plano INA-Casa, também conhecido por Plano Fanfani, sendo um dos primeiros projectos do programa INA-Casa e um dos paradigmas da arquitectura neo-realista. Os arquitectos, escolhidos através de um concurso, trabalharam neste programa habitacional com os seguintes objectivos: “*para além de solucionar a carência de alojamentos, incentivar a construção civil e criar postos de trabalho que pudessem minorar a forte taxa de desemprego que se fazia sentir em Itália, logo após a Guerra*”.¹²⁸

Face à divergência entre os ideais democratas, que ocorrem em paralelo com o Movimento Moderno, e as atitudes provindas do racionalismo e do fascismo, os italianos aspiram uma nova ideologia. Ideologia que procura uma linguagem vernacular inspirada na tradição e na sensibilidade face às necessidades da pessoa comum, perante um contexto que vivencia as repercussões da guerra.

Tiburtino era assim como uma necessidade, um urgente projecto a cumprir, que procura encontrar um equilíbrio entre os valores sociais, funcionais e formais. Os valores formais, de tendência orgânica, revelam um carácter empírico, face à aspiração de atingir os limites da arquitectura em busca de uma realização ideológica.

Cerca de 5% das habitações foram destruídas¹²⁹, ou seja, dois milhões de quartos. Os esforços feitos começaram a dar estabilidade ao governo e à estrutura financeira de 1944 a 1948, criando condições para os projectos de reestruturação residencial serem executados no final da década.

Um projecto ambicioso, fundamentado em questões éticas e sociais, e uma oportunidade aberta aos arquitectos, “*uma nova geração de arquitectos, ansiosos por ensaiar uma linguagem de renovada comunicação com as classes populares*”¹³⁰ e de imporem uma nova estética (com base nos princípios da nova democracia), face à estética do regime fascista.

O regime ditatorial vigente procurava transmitir o seu poder através de uma arquitectura marcada por um racionalismo, monumentalismo e uma tradição académica, ao invés da arquitectura “do quotidiano”, do habitante comum, indiferente à individualidade e em prol do

¹²⁸ BANDEIRINHA, José António – *O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*. 2007. p. 55.

¹²⁹ BENEVOLO, Leonardo – *História da arquitectura moderna*. 2004. p. 664.

¹³⁰ BANDEIRINHA, José António – *O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*. 2007. p. 55.

colectivo. Quando começa o Movimento Moderno em Itália já está instaurada a ditadura fascista, regime que propõe regular tanto a vida nacional como a arquitectura.¹³¹

Ao contrário do que era proposto pelo regime, a arquitectura “neo-realista italiana” traduz-se numa proposta crítica de índole psicológica, social e material face às necessidades do homem e da sociedade. Em *Por uma Arquitectura Orgânica*, de 1945, Bruno Zevi já defendia uma arquitectura não vinculada pela autoridade, mas sim pela funcionalidade provinda da técnica e do meio social e cultural.

O surgimento de associações, entre as quais, a APAO (Associazione per l'Architettura Organica) e no âmbito da literatura, a publicação do jornal *Metron*, também reforçavam a ideia de que a arquitectura mais autêntica e realista estava mais relacionada com as pessoas que a ocupavam.

Essas concepções foram materializadas, logo em 1949, por Fanfani através da introdução de novas leis, as quais proliferaram a larga escala nos projectos de habitação a nível nacional. O Instituto Nacional de Seguros INA (Istituto Nazionale per le Assicurazione) supervisionou e executou a legislação estipulada no programa INA-Casa até 1963. O bairro Tiburtino foi o primeiro dos protótipos a incorporar esta iniciativa.

O bairro Tiburtino, toma a forma de “L”, comportando uma área de 88 000m², acomodando 4000 habitantes em 770 apartamentos, onde coexistem com lojas, espaços públicos, espaços verdes e espaços destinados ao desporto e lazer.¹³²

O mais característico deste bairro é a sua componente de aproximação humanista e às suas origens. Longe da rigidez e mais próxima da “continuidade” que Ernesto N. Rogers já descrevera, em 1952, em *Casabella*. A aceitação desta ideologia como resposta a um período de pós-guerra, deve-se à existência de uma nação fragmentada e desesperada em encontrar uma identidade nacional, coesa e unitária na cultura italiana. A necessidade de retomar às origens reflecte-se no fazer renascer as referências comuns, no retomar da história, na tradição e na cultura como forma de ligar individualidades comuns numa única realidade.

Em Tiburtino, o principal objectivo era considerar os hábitos, as tradições locais, o clima, a latitude, a altitude, os materiais de construção locais, os ofícios locais e o homem trabalhador local, onde “a linguagem procurava uma ressonância no imaginário popular, (...) homenageando as formações urbanas ‘espontâneas’, mas também do recurso a técnicas construtivas artesanais, ferro forjado, abobadilhas romanas, etc”.¹³³

¹³¹ BENEVOLO, Leonardo – *História da arquitectura moderna*. 2004. p. 540

¹³² 2G. 2000. Vol. 15. p. 28-35.

¹³³ BANDEIRINHA, José António – *O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*. 2007. p. 55.

A sensibilidade face à tradição, foi conseguida através da reminiscência da cidade medieval Romana, promovendo assim um crescimento natural da comunidade local. No lugar da austeridade e geometrias abstractas do Movimento Moderno, surge a “continuidade” provinda do diálogo equilibrado e gradual entre os espaços públicos e privados e entre o edificado e o local onde se insere. Ao longo das acentuadas estradas, surgem blocos de habitação organizados abertos aos espaços públicos, proporcionando um dinamismo visual e estimulando uma interacção social.

Projecto que procurou voltar às humildes origens, tendo em conta com a necessidade urgente de estabilizar a situação económica do país e construir uma alta densidade de habitações com o mínimo custo.

No acto de construir, as obrigações sociais tinham que coexistir com os valores culturais e com as questões formais, adaptadas de forma coerente às questões funcionais. A procura da escala local adequada, o uso da mão-de-obra dos trabalhadores locais, a utilização de materiais e soluções construtivas locais foram premissas do projecto, que ao coexistirem num conjunto, tornavam o projecto mais complexo. *“A tradição cultural italiana, fortemente enraizada no significado histórico dos aglomerados e dos tecidos urbanos, fez com que um conjunto de preocupações relativas à inserção nos tecidos históricos, à manutenção da especificidade cultural das comunidades a realojar, e à própria identidade cultural da imagem arquitectónica, estivessem presentes na normativa que enquadrava o programa”*.¹³⁴

Os 770 apartamentos de Tiburtino foram construídos segundo três tipologias, alguns em blocos geminados e outros, em blocos independentes com três a oito pisos. As diferentes alturas dos blocos, escalonadas, eram adaptadas à morfologia do terreno proporcionando uma ligação equilibrada e gradual entre o construído e o terreno.

As preocupações vão desde a escala de implantação com o terreno, até aos detalhes construtivos. Bairro caracterizado por alguns blocos geminados, com ligações de forma triangular, com lojas de formas irregulares, com varandas salientes e com telhados inclinados que rematam a verticalidade das paredes. O exterior dos blocos geminados é rebocado, com percursos pedonais acompanhados por muros de blocos de tufa e com tijolo e com guardas de ferro. Os blocos independentes também são rebocados, mas com a estrutura de betão à vista. Estas superfícies foram cobertas com as “cores da terra Romana”, as quais derivam do depósito de minério de ferro local. A escolha dos materiais é um simples “empréstimo” da tradição rural e nos detalhes construtivos (como o caixilho da janela, como as guardas das varandas e das escadas) já existe o diálogo da tradição romana com a cultura moderna.

¹³⁴ *Ibidem*

Tiburtino surge da espontaneidade e da idiossincrasia e extraiu a sua inspiração em diferentes fontes e sintetizou diferentes formas e materiais, mostrando aproximações e influências provindas dos modelos da Escandinávia e dos países de linguagem alemã em simbiose com a tradição local. A linguagem Neo-Realista não trouxe um conceito inteiramente novo, mas sim uma redescoberta e uma re-activação da existência vernacular. É uma espécie de amálgama de fontes tornando-se, assim, heterogéneo.

A aproximação do cinema neo-realista ao bairro Tiburtino acontece quando a película do filme procura mostrar uma misteriosa Itália, a Itália do povo comum, na qual a arquitectura se baseia. Em ambos, a identificação com a ideologia de cariz democrático está presente.

O principal objectivo do cinema neo-realista, era representar “a verdade” do homem comum, cuja vida foi marcada por uma luta na procura de uma nova vida, com melhores condições. O uso da linguagem vernacular e dos dialectos, a escolha de actores amadores (em detrimento do uso de profissionais) e da paisagem como cenário da narrativa filmica, foram características que trouxeram um maior realismo à produção cinematográfica. No filme *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio De Sica, de 1948, a narrativa descreve um homem desempregado que consegue emprego, no qual é imprescindível o uso da sua bicicleta, que entretanto lhe fora roubada. Percorre Roma à procura do ladrão, mas sem sucesso. Uma narrativa filmica que parte de um pretexto banal, para enaltecer uma temática real.

Sob a mesma vertente “realista”, a arquitectura neo-realista procura um novo vernacular. Tanto no cinema como na arquitectura, havia uma aspiração de criar um “espaço” com identidade e promover um sentimento de pertença, sendo estes desejos materializados sob a forma de película ou edificado.

As “novas” ideologias reflectiram-se na arquitectura do segundo pós-guerra em Itália e os arquitectos neo-realistas introduziram essas ideologias nos seus projectos, como acontece no bairro Tiburtino, do âmbito do programa INA-Casa. Este projecto, foi visto por alguns críticos como uma visão nostálgica onde o esforço dos arquitectos em recuperar o tradicional conceito de “vizinhança” de uma comunidade, foi demitido pela sua artificialidade. Os responsáveis pelo projecto negavam a cedência ao pitoresco e os críticos rotulavam este caminho como exótico, barroco e fantasioso.



Imagem [10] Jovens trabalhadoras das minas de S. Pedro da Cova, do livro "As Mulheres do Meu País", de Maria Lamas



Imagem [11] "Rua em Festa", 1950 - 5ª Exposição Geral de Artes Plásticas, SNBA.



Imagem [12] Trabalhadores de Nazaré, 1951- 1952, fotografia de autor desconhecido

Capítulo II – A recepção do Neo-Realismo em Portugal

Repensar na definição de “Neo-Realismo” com Alexandre Pinheiro Torres

Alexandre Pinheiro Torres toma o Neo-Realismo como uma corrente literária e não uma escola.¹³⁵ Trata-se de uma espécie de “*plataforma de superação do socialismo utópico de oitocentos, subjacente ao Realismo-Naturalismo da geração de 1870 e seus herdeiros espirituais do séc. XX*”.¹³⁶ Segundo este autor, o Neo-Realismo pressupõe uma ideologia baseada no socialismo de inspiração marxista-leninista e como expressão literária do “novo humanismo”. Defendendo também que o famoso Humanismo oitocentista de Proudhon, proporcionou o abandono da consciência de Deus, para passar à consciência do Homem, e desta consciência surge o conceito de Justiça: “*Da Consciência se passa para a Justiça, desta para a Razão e para a Verdade, e desta se chegará à Igualdade: a Igualdade utópica que um dia unirá todos os homens*”.¹³⁷

Temos como figuras do neo-realismo: Alves Redol ou Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca ou José Cardoso Pires, José Gomes Ferreira ou Mário Dionísio, Joaquim Namorado ou Armindo Rodrigues, Faure da Rosa ou Baptista-Bastos, entre outros.¹³⁸

O Congresso do Partido Comunista de 1934 realizado em Moscovo teve influências no território português e houve uma polarização de intelectuais marxistas portugueses, no meio de produção de algumas revistas literárias, nesse ano e no seguinte.¹³⁹ Algumas dessas revistas foram: em Lisboa, a revista *Glega, Gládio* (1935) e *O Diabo* (1934), no Porto, *Outro Ritmo* e *Sol Nascente* (1937) e em Coimbra, a *Agora*.

A geração de 1870, mais conhecida por “Geração de 70”, é caracterizada pelo fascínio relativo às ideias científicas da época, ao universalismo da transformação, ao evolucionismo e ao homem como ser.¹⁴⁰ Esta geração opôs-se à acção revolucionária, eram antimarxistas e anticomunistas, e anunciaram o Neo-Realismo e contestaram o Humanismo burguês de oitocentos.¹⁴¹

Depois da Revolução de 1917, em plena Guerra Civil espanhola, esta geração vai apoiar os republicanos contra o fascismo europeu e procurará uma ideologia que supere o conformismo

¹³⁵ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 7.

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ *Ibidem*, p. 10-11.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 7.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴⁰ *Ibidem*

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 11.

burguês dos socialismos utópicos do século XIX. Perante um regime de ditadura, como apresentar o Socialismo marxista? Pois, seria de interesse de Salazar manter os monopólios e a nação na pobreza e na ignorância, à custa da opressão e do medo.¹⁴²

O Novo Humanismo opunha-se ao Humanismo burguês de oitocentos. O Neo-Realismo é tomado como expressão artístico-literária desse Novo Humanismo.

O Humanismo burguês de oitocentos, proveniente da Revolução de 1789, “é o produto teórico duma classe sacerdote, já afirmado no movimento intelectual burguês da Renascença e que se concretiza, após o Iluminismo e a Enciclopédia, imediatamente à Revolução Francesa, no governo das nações. Este humanismo que começou por ser progressivo, com a classe de que é expresso teórica, entrou em contradição com ele próprio na prática porque, partindo da igualdade entre os homens, os empurrou para a desigualdade mais profunda (...)”.¹⁴³

A Geração de 70 defendia um humanismo onde podemos inserir a afirmação de Antero de Quental: “A poesia deixa de duvidar e cismar para afirmar e combater”.¹⁴⁴

Alves Redol, procurou estabelecer tábua rasa sobre perante as possíveis ideologias que essa Geração poderia vir a ter. Filiado ao Partido Comunista, influenciado pelas teses de Plekhanov, em *A Arte e a Vida Social*, opõe-se por um lado à revista *Presença*, e, por outro, ao Humanismo oitocentista. Sendo este último, já rejeitado pelos intelectuais de esquerda, Alves Redol sente a necessidade de recorrer a teorias fora do país, as quais, se aproximavam mais do seu pensamento.¹⁴⁵ Numa palestra, em Vila Franca, em 1936, afirma que “A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social”.¹⁴⁶ Alves Redol, antecedendo a obra *Gaibéus* de 1939, faz o seguinte aviso: “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 os que os outros entenderem”.¹⁴⁷

No *Sol Nascente*, nº4 de 15 de Março de 1937, escreve Mando Martins, no artigo *Literatura Humana*: “Toda a arte é uma deformação subjectiva da realidade – a literatura é um processo dessa deformação”, ou :“o escritor é um produto social de Beleza útil ao serviço da multidão”.¹⁴⁸ Mas em 15 de Agosto de 1937, o mesmo ensaísta, falava na dupla de *eu individual - eu social*.¹⁴⁹

¹⁴² *Ibidem*, p. 14-15.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 15.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴⁵ *Ibidem*

¹⁴⁶ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 19.

¹⁴⁷ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 19.

¹⁴⁸ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 19.

¹⁴⁹ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 19-20.

Mando Martins fala da existência de dois *eus*, sobrepondo o *eu social* ao *eu individual* e diz: “*A par da pose pública individual há a pose pública colectiva formada pela consciência de pertencer a um todo homogéneo, o orgulho da colectividade em que vive em face das outras. Aqui o gesto é formidável e poderoso, movem-se nele as expressões de milhões indivíduos que constituem uma nação: urgem então os largos movimentos nacionais, e se a pose é afectada, os desvarios de patriotismo e imperialismo*”.¹⁵⁰

No mesmo número de *Sol Nascente* é publicado um poema de Mário Dionísio, *Poema da Mulher Nova*, no qual o poeta estabelece a fusão entre o *eu individual* e o *eu social*, e proclama: “*vejo-te em mim quando me sinto massa*”.¹⁵¹ Joaquim Namorado, num panfleto publica o poema *Cantar de Amigo*, em 15 de Maio de 1938, declamando: “*Eu e tu: milhões!...*”.¹⁵² Tal declaração de fraternidade mostra a anulação completa do *eu individual*.

A maioria dos teorizadores do Neo-Realismo defende a possível compatibilidade entre o *engagement* e a Arte. As afirmações de Alves Redol foram de carácter polémico e doutrinário. Pouco mais tarde, abandonou tal atitude. Mais tarde, afirma numa entrevista ao *Diário de Lisboa*, de 31 de Janeiro de 1958, o seguinte: “*Gaibéus e Fanga no período do Neo-Realismo, em que o primado social, valorizado por necessidade polémica – não se esqueça de que nos batíamos contra os partidários da arte pela arte – esbatia as determinações individuais, as particularidades psicológicas, os tipos, os caracteres, as paixões humanas*”.¹⁵³

Para além de José Régio participar na polémica, também Álvaro Cunhal, quando num artigo de Junho de 1939 (seis meses antes do aparecimento do *Gaibéus*, de Redol) afirma: “*É transparente como água que literatura não é política, nem sociologia e que a arte literária não é propaganda. Mas não é menos transparente que toda a obra literária – voluntária ou involuntariamente – exprime uma posição política e social e que toda ela faz propaganda seja do que for (inclusivamente do próprio umbigo). Simplesmente, há quem prefira, pelas razões taras expostas, as obras literárias que exprimam determinada posição política e social às obras literárias que exprimem outra posição política e social*”.¹⁵⁴

As objecções contra a literatura com intenções políticas, mostram as oposições entre a arte pela arte e a arte social. Face a esta polémica, o Bispo do Porto afirma: “*Qualquer coisa que seja séria na vida colectiva resulta em política; se não resulta em política é porque não é*

¹⁵⁰ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 20.

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ *Ibidem*

¹⁵⁴ *Ibidem*

séria”.¹⁵⁵ Segundo Alexandre Pinheiro Torres, “na realidade todos os conflitos morais e ideológicos do nosso tempo são de raiz política”.¹⁵⁶ Já Jean-Paul Satre afirma em *Les Chemins de la Liberté*: “podemos ignorar a política, que esta não nos ignorará”.¹⁵⁷

Alexandre Pinheiro Torres afirma: “O Neo-Realismo assumiu a coragem de afirmar o espantoso truísmo de que fora da sociedade o homem perde o estatuto de ser humano, ficando ao nível dos animais e, logo, sujeito ao mais implacável determinismo. A liberdade humana (sabêmo-lo) é uma conquista”.¹⁵⁸

Mário Dionísio, o porta-voz mais consciente, da necessidade de preservar os valores estéticos do Neo-Realismo português, afirma em 3 de Janeiro de 1945, numa entrevista publicada no *O Primeiro de Janeiro*, o seguinte: “(...) Ninguém ignora a importância da técnica e um neo-realista é, como qualquer outro escritor, um homem que `necessita da literatura e da arte como seu único meio possível de exprimir-se´”.¹⁵⁹ Mais tarde, numa entrevista para *O Globo*, nº 44 de 15 de Abril de 1945, afirma: “Os valores estéticos são valores. São elementos sem os quais não existe arte”.¹⁶⁰

Tendo em conta a associação do real ao que se vê, e como o que “vemos” é subjectivo, uma vez que se baseia em códigos sociais e culturais adquiridos, a sua representação vai ser igualmente diferente. Ainda assim, há autores que não consideram o carácter subjectivo ao Neo-Realismo. Rodrigo Soares, entre outros, mostram uma postura de combate ao idealismo subjectivista, o que leva alguns intérpretes a suporem que o Neo-Realismo recusava o subjectivo. Já Mário Dionísio não achava o mesmo, como se pode constatar atrás.

O Realismo teve várias interpretações ao longo de toda a história, não no sentido de escola, mas numa acepção mais vasta de categoria literária. Aristóteles define em *Poética* três formas de imitar a realidade: “como é, melhor do que é, pior do que é”.¹⁶¹ Adverte também, que não se deve imitar o particular, o individual, mas o genérico, o paradigma dos seres e das coisas.

A partir de certa altura, o que se entende por Realismo é a cópia da realidade dos fenómenos. Uma cópia próximo do exacto, como se trata-se de uma mera projecção mimética. Surge uma vontade de representar o mundo-que-se-vê e não outro. Os pintores quando pintam

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 21.

¹⁵⁷ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 22.

¹⁵⁸ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 22.

¹⁵⁹ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 23.

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 27.

os mesmo motivo, ainda assim surgem versões diferentes, por muito que procurem reproduzir a aparência tal como a percebiam.¹⁶²

O Neo-Realismo mostra o seu lado ideológico com base nas teorias humanistas. Afirmando Alexandre Pinheiro Torres que: “É preciso que se aceite a evidência por de mais promulgada de que não há realidade que não seja uma função ideológica”.¹⁶³

Este autor, defende que o Neo-Realismo, ou o Novo Humanismo intrínseco, tinha o intuito de criar um verdadeiro Socialismo, ainda que diferente do Socialismo das sociais-democracias burguesas. Esta necessidade de construir um outro Socialismo, reflecte-se em obras literárias que exprimem essa ideologia, mostrando a vontade de transformar o mundo e a sociedade.¹⁶⁴

Joffre Amaral Nogueira afirma que “Uma ideologia traz sempre uma objectivação duma realidade colectiva importante: o sentido realizador do grupo humano em que ela se formou e cuja actuação ela define. O mesmo é dizer que uma ideologia qualquer é antes de tudo uma visão subjectiva das coisas em que aquilo que realmente existe é visionado sob o ângulo daquilo que, na opinião do grupo humano que encara as coisas, deveria existir”¹⁶⁵. Mas Amaral Nogueira, ainda acrescenta que “Uma ideologia só poderá efectivar-se até ao ponto em que não fizer das realidades uma miragem fantasista: é indispensável que a visão do mundo tenha sido objectiva para que a ideologia possa actuar”.¹⁶⁶

Afirma também, Alexandre Torres, que “o que se diz no plano estético como real nunca é senão um conjunto de representações, as quais pressupõem um corpo de ideias previamente determinado”.¹⁶⁷

O Realismo *tout court* procurava atingir a objectividade ou a impersonalidade, até atingir o verismo. Alexandre Torres, afirma que “um verismo que não poderia ultrapassar a estreiteza do fenómeno representado. Ora não ir além deste seria equivalente à posição que um homem de ciência assumisse no seu laboratório caso resolve-se restringir-se à observação e descrição dos fenómenos científicos que estudasse (...)”.¹⁶⁸

O realismo não procura meramente as aparências. A literatura foi influenciada pelo desenvolvimento da ciência do século XIX, no sentido em que a ciência se tornou cada vez mais exigente nos seus quadros interpretativos dos fenómenos, e a literatura, na elaboração de

¹⁶² TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 27.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹⁶⁵ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 24.

¹⁶⁶ *Ibidem*

¹⁶⁷ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 24.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 27.

teorias através de chaves explicativas perante a complexidade do universo, sem as quais o progresso não era conseguido.

O Naturalismo, já defende que, não é possível uma literatura que se limita a representar objectivamente, de forma passiva, a realidade. Afirma Alexandre Pinheiro Torres: “Ao observar-se o comportamento de um indivíduo surgia a pergunta: a sua forma de actuar, o seu procedimento, a sua psicologia, os seus amores ou as suas revoltas não serão produtos determinados por causas que o transcendem? Não haverá factores para além dele, ou anteriores a ele, que determinam essa forma de actuar, ou esse procedimento, ou essa psicologia?”¹⁶⁹

A palavra Naturalismo que surge da palavra natureza, institui, por pressão das ideias científicas, que o homem era modelado pela hereditariedade, pelo meio social. O Homem tomado como uma entidade passiva, filho da herança do sangue e do meio social que o determinava. Há uma visão estática na forma de encarar o Homem, reduzindo a um mero elemento e enaltecendo o Ambiente, o qual seria o Herói nos romances naturalistas.

Como considerar a Sociedade ser apenas constituída por fenómenos sociais imutáveis sem a possível existência de evolução? A recusa da dialéctica na Sociedade é uma omissão grave no naturalismo. O Neo-Realismo assume um carácter materialista e dialéctico.

Os fenómenos sociais foram estudados a partir do estudo de objectivos fixos, de situações imutáveis, que não só não mudavam como estavam condenadas a não desaparecer, daí a proximidade do Realismo *tout-court* e o Naturalismo à figuração externa, à cópia, à descrição, ao documento. Há uma submissão à aparência ou exterioridade das coisas e do Homem, daí ser descritivo o Realismo e o Naturalismo.

O Neo-Realismo não se irá limitar apenas à objectividade, ou à “impersonalidade” de interpretação científica do Homem ou da Sociedade. A metodologia poderá ser a mesma da do Naturalismo.¹⁷⁰ Mas o Naturalismo considera o Homem apenas um produto biofisiológico-ambiental, enquanto que o Neo-Realismo considera ainda a componente social, política e económica do Homem, estando este inserido numa Sociedade em permanente mudança e evolução.

O Naturalismo coloca o Homem numa posição de mero receptor, definindo-o como determinado pelo meio social, sobretudo, pela sua hereditariedade (sangue, temperamento, inclinações patológicas,...). “Era determinado sem nada poder determinar”¹⁷¹, assumindo uma posição de impotência, perante as circunstâncias. Não existia um jogo de ida e volta, ou uma

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹⁷¹ *Ibidem*

acção recíproca. Era ausentado no Homem a possibilidade de alterar, aceitando o seu Destino sendo este já determinado, na Sociedade.

O esforço individual não tem força no seio de uma sociedade. É necessário, uma força colectiva, para obter a mudança no seio de uma sociedade. “*Não é por um trabalhador da terra conseguir à custa de imenso esforço adquirir uma pequena leira e julgar-se proprietário ou pequeno-burguês que se resolve ou se altera um estatuto secular de relações de exploração que afecta a esmagadora maioria dos camponeses. (...) Fazer, aliás, acreditar-se na possibilidade individual dum promoção quimérica evita pôr em causa a organização social que entrava a promoção de toda uma classe*”¹⁷²

O Neo-Realismo, segundo Alexandre Pinheiro Torres, pressupõe um conhecimento dialéctico da realidade exterior.¹⁷³ Os factores para uma mudança real de carácter qualitativo só se obtêm, a partir de uma união de esforços, caracterizado por um somatório de impulsos individuais, que caminham em uníssono para que essa mudança em bloco seja atingida. No Neo-Realismo o Homem é determinante, e não determinado como no Naturalismo. Apesar, de no Neo-Realismo, o Homem ser condicionado por factores socioeconómicos, este também pode transformar através da acção, tornando-se assim determinado e determinante ao mesmo tempo.

Podendo transformar esses condicionalismos através da acção, o Neo-Realismo acaba por propor um “objectivo proselítico” mais pronunciado do que no Realismo *tout-court*, no Naturalismo ou no Realismo-Naturalismo.¹⁷⁴

O Neo-Realismo apresenta-se com um papel interventivo perante a realidade circundante. Equaciona uma totalidade de acções recíprocas alheias ao Realismo e ao Naturalismo. A partir da realidade, surge uma reacção da consciência social do indivíduo (s), que age com o intuito de modificar ou transformar essa mesma realidade, admitindo uma postura longe da passividade e do conformismo do Naturalismo.¹⁷⁵

Factos e objectos tornam-se personagens do Naturalismo, mas o Neo-Realismo propõe a grandeza do Homem quando este transforma os mesmos objectos. Tratando-se de um realismo dinâmico perante uma natureza ou a Sociedade que estão em constante mudança.¹⁷⁶ “*O homem do Neo-Realismo é certamente real, função do seu tempo, função das suas relações*

¹⁷² *Ibidem*, p. 31.

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 32.

¹⁷⁶ *Ibidem*

sociais, constringido a plasmar a sua consciência individual em conjunção ou oposição com a ordem vigente".¹⁷⁷

A nova realidade não se pode desassociar do sentido do desenvolvimento histórico ou dos objectivos sociopolíticos do mundo em que se move.

Alexandre Pinheiro Torres, considera que o Neo-Realismo postula soluções para a Sociedade de acordo com o Socialismo Marxista, ou com o Novo Humanismo (sendo este o calão usado no período da ditadura de Salazar-Caetano).¹⁷⁸

O Neo-Realismo não é uma escola literária, na medida em que procura uma abordagem que represente a verdadeira inteligência do real, não pressupondo assim, um "modo de escrita" nem uma "obrigatoriedade do uso da temática `miséria`".

Alexandre Pinheiro Torres, considera diferentes tipos de alienações ou privações e afirma "*O homem ou mulher que não amam segundo o seu pendor natural podem ser disso impedidos por preconceitos que beberam no leite da educação, pelas pressões do meio social, ou por travões de carácter religioso*".¹⁷⁹ Relativamente à alienação política, considera que o povo quando é governado por alguém que não escolheu, esta classe encontra-se alienada. Na medida em que o povo não atribuiu, por vontade própria, o direito de acção governativa individual ao dirigente político, como acontece nas ditaduras.

Lukács, crítico húngaro marxista, considera Balzac e Tolstoi que ambos "*eram pouco sensíveis ao carácter histórico do universo que pintavam*"¹⁸⁰, esclarecendo: "*O que permite a uma obra literária assumir um valor autenticamente realista (dum realismo todo novo) é o facto de repousar sobre uma concepção correcta das realidades sociais e históricas*".¹⁸¹

Enquanto que, o Realismo crítico limita-se a apresentar o diagnóstico das contradições da sociedade, o Neo-Realismo procura superá-las (Lukács). Podemos falar de uma aliança entre o realismo e o Neo-Realismo. Pois, o Realismo procura revelar as contradições da sociedade (processos de luta, conflitos, injustiças,...), que, doutro modo, poderiam passar despercebidos. O Realismo *não recusa* uma solução marxista perante a Sociedade ou Estado vigente, mas o Neo-Realismo *propõe-na*. Logo, o Realismo não deixa de "colaborar" com o Neo-Realismo.

Alexandre Pinheiro Torres procura esquematizar na tentativa de encontrar a definição do Neo-Realismo, mas consciente das falhas da procura do esquematismo. Afirma que apesar das diferenças entre o Realismo *tout court* (clássico ou burguês), o Naturalismo, o Realismo crítico, o

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 33.

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 38.

¹⁸⁰ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 41.

¹⁸¹ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 41.

Neo-Realismo ou Realismo Socialista (ou Realismo Dialéctico ou Realismo Histórico), há um único *processo*. Adverte também, que para a compreensão do Neo-Realismo, é inevitável o estudo das várias etapas do Realismo que vai assumindo ao longo da História da Arte, literária ou não. Acrescenta também, que para o entendimento de uma cadeia evolutiva e interpretativa das diferentes fases, não se pode desassociar dos processos evolutivos da História, Sociedade e Ciência. Esclarecendo que “*um Realismo estritamente burguês constituirá o primeiro passo para o Naturalismo, mas sem este seria impossível conceber o Neo-Realismo*”¹⁸² que se reflectiu numa conquista estética de todos os movimentos de vanguarda. As figuras mais notáveis no vanguardismo europeu acabaram por assumir posições ideológicas idênticas às do Neo-Realismo ou, pelo menos, do Realismo crítico.

O Realismo é tomado como categoria, e reparte-se em várias definições. À luz das artes plásticas, Wladislaw Tatarckiewicz ao discutir as artes de representação, afirma que estas podiam representar “*o aspecto dos objectos, a sua estrutura, a sua essência, o seu conteúdo psicológico, assim como a beleza da sua forma*”.¹⁸³ Mas os defensores da arte não figurativa, Ashmore ou Schoen, já não partilham da mesma opinião de Tatarckiewicz. Ashmore e Shoen defendem que reproduzir a verdade através da arte, é reproduzir a essência e a estrutura do real. Tal concepção, remetia para Mondrian, ao seu ensaio *Un Arte Nouveau – Une Vie Nouvelle* (1931)¹⁸⁴. Na Polónia, Przybos e Ligocki, e ainda Morawski, falam do realismo da arte abstracta, em o realismo era representado sob a forma visual a expressão da estrutura do mundo físico. Depois, W.Strzeminski, em 1958, na Teoria da Visão fala do realismo como uma “*consciência visual*”¹⁸⁵ atingida em determinada época, momento da história e tal, determinaria um método de ver o real e a forma de construir um quadro.

Todas estas últimas concepções referidas, são posições teóricas opostas às do materialismo dialéctico. Muitos americanos, tais como: Gotshalk, Edman, Hospers defendem pontos de vista mais próximos desse materialismo dialéctico.

Os limites do Neo-Realismo

Os limites do Neo-Realismo podiam estabelecer-se perante uma escala de valores que abrangiam as várias formas de realismo de uma determinada época. As formas mais dotadas seriam as que revelassem uma maior incidência desses valores estipulados. Procurando assim, atingir a “*essência dos fenómenos psicológicos, sociais e históricos e, ao mesmo tempo, a*

¹⁸² *Ibidem*, p. 42.

¹⁸³ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 44.

¹⁸⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 42.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 45.

essência do mundo material representado”.¹⁸⁶ Posto isto, tomando o Neo-Realismo como categoria, poderíamos considerar como principal função: a representação figurativa da natureza do fenómeno representado ou a representação figurativa da captação da essência do fenómeno representado.

O Neo-realismo, uma “categoria limitada” ou um “campo sem limites”?

Quando o Neo-Realismo é considerado uma categoria literária, é assumir as fronteiras deste. Do ponto de vista filosófico, a palavra categorias está ligada a limites, porque “*categoria*”, no seu sentido mais genérico, é o “*ponto de vista a partir do qual nos colocamos para dizer da realidade o que ela é. Ora vários pontos de vista a partir dos quais o homem se coloca para dizer da realidade o que ela é, o que explica a diversificação convencional, mas não arbitrária, das categorias*”.¹⁸⁷

Podemos afirmar que, assumir um ponto de vista, ou uma “categoria” é organizar o nosso pensamento segundo uma estrutura lógica, uma categoria. Mas, ao estar consciente da diversidade da existência de possíveis diferentes categorias perante a mesma realidade, também é aceitar a inexistência de limites ou considerar limites aparentes, porque sabemos que existem outros. Tanto podemos considerar estes autores com posições opostas, com posições complementares mas também, com posições semelhantes. Quando consideramos a existência ou ausência de limites, é porque existe o contrário de um ou de outro. Um não existe se o contrário não existir. Aparentemente, há uma incompatibilidade ou divergência entre a opinião destes autores, mas na verdade convergem para o mesmo sentido.

Neo-Realismo, sem fronteiras geográficas e uma proposta de um novo caminho

Alguns autores clássicos foram relevantes para a génese deste movimento. Em França, com Balzac, Stendhal ou Zola, em Portugal com Eça, em Inglaterra com Dickens, Hardy ou Lawrence e na Rússia com Tolstoi.¹⁸⁸

Escreveu Rudolf Brumgnaber: “*Se as coisas não querem acabar numa nova arte-pela-arte chegou-se ao momento de alterar o rumo. Há que procurar um estilo mais inteligível e há um caminho para isso*”.¹⁸⁹

Qualquer interpretação da realidade é subjectiva. As três formas que Aristóteles defende, caracterizam a forma como o Homem procura definir a realidade. Essa tentativa, remete a realidade, sempre para a forma de ver/pensar da pessoa que a interpreta. Os

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 49.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 55.

¹⁸⁹ *Apud*: TORRES, Alexandre Pinheiro – *O neo-realismo literário português*. 1977. p. 55.

fenómenos sociais experienciados pelas maiorias, pelas massas (ligadas à cultura, política e posição social) levam a uma consciência de massas, onde as influências externas interagem com um maior número de pessoas. Logo, a interpretação da realidade, deste grupo colectivo maioritário, vai ser semelhante entre as pessoas que o constituem, e toma proporções maiores do que uma simples interpretação de um ser individual que vive longe dos fenómenos da sociedade em que está inserido. O facto de a mesma ideologia ser defendida por um grupo colectivo, aparenta ser mais real. Porque a realidade é o que queremos que ela seja. A realidade toma o significado segundo as representações mentais que criamos, criamos e as que vamos criar. Tudo pode ser considerado realismo, porque a forma como o homem percebe a realidade tem a ver com representações figurativas ou ideologias criadas ou condicionadas pelo meio onde se insere. Esse meio onde se insere, está sempre associado à componente social, histórica, económica e política. A “realidade” ou o “facto” é sempre o mesmo, mas percebido por diferentes consciências, ou seja, por diferentes perspectivas. Mas na tentativa de aproximar a História ao carácter científico, na ciência, onde os fenómenos são estudados em laboratórios e traduzidos em esquemas, na História também existe essa tentativa. O Homem procura esquematizar a História, de forma a haver um sistema que explique o que observa. Assim, este conhecimento tem que fazer sentido para o Homem, dando uma sensação de entendimento do caos que o rodeia. A sensação da correspondência visual ao pensamento, a existência de uma lógica aparente, não passa de uma dialéctica criada pelo Homem. A própria definição de realidade, é inculcada pelo exterior e gerida interiormente pela consciência de cada homem. E tal concepção, que cada um tem, vai rejeitar ou aceitar determinadas leituras que faz, neste caso do Neo-Realismo. Podemos inserir esta temática num quadro esquemático, que para determinados leitores faça sentido, mas jamais atingirá unanimidade, na medida em que, a percepção da realidade (tomando o conceito de realidade, do início do século XXI) é sempre, algo subjectivo. A sua definição poderá aparentar uma maior credibilidade quando aceite e apoiada por um maior número de pessoas.

A Arquitectura nos anos 50

Contexto Cultural e Arquitectónico

Antes do Congresso 48

A Segunda Grande Guerra Mundial, o despertar das democracias, a oposição face ao fascismo na Europa, marca um período de agitação cultural e social em toda a Europa. Em Portugal, existe a esperança de um novo sistema que substitua o regime opressivo vigente dirigido por Oliveira Salazar. No final dos anos 40 assiste-se à reflexão sobre a arquitectura moderna em Portugal.¹⁹⁰

Em 1946, o MUD (Movimento de Unidade Democrática) organiza a I Exposição Geral de Artes Plásticas (EGAP) onde se encontram reunidas obras com um grande ecletismo estético. Segundo José Augusto França, haviam “*artistas académicos e também modernistas, jovens que surgiam em franca antipatia ao regime, arquitectos de empenho social, formavam um todo a vários títulos heterogéneo*”¹⁹¹, expondo em colectivo mais do que uma atitude de oposição ao regime anti-fascista do que de um grupo formal, que se estava a criar, denominado por neo-realistas.

O entendimento do papel protagonizado pelas “Gerais”, como eram conhecidas, é fundamental para a compreensão da arquitectura, e de outras artes, que vão ser produzidas no período pós-guerra em Portugal, e para a dimensão social dos artistas, proclamada pelos arquitectos no debate interno do I Congresso Nacional de Arquitectura.

Em 1946, no catálogo da Exposição Geral das Artes Plásticas, em Lisboa, do SNBA, vem a seguinte citação: “*(...)as artes voltam aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias de um Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como se descobre de novo o valor da cooperação e da unidade. E o abismo que parecia erguer-se entre o pintor abstracto e o pintor de cartazes, entre o escultor e o arquitecto, entre o fotógrafo e aquarelista desaparece aos poucos ante as necessidades da vida*”.¹⁹²

¹⁹⁰ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 21.

¹⁹¹ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 22.

¹⁹² TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 22.

A cumplicidade democrática existe entre “artistas” que procuravam a expressão da “realidade”, em prol da sua contemporaneidade e do seu carácter autêntico, uma realidade existencial, que traçou a base do caminho de muitos arquitectos da nova geração, que conciliaram o compromisso formal e social aos ideais estéticos e funcionalistas do Movimento Moderno.

O conceito de realismo, apontado como ideia de esquerda e libertadora, é agora visto como um “*imperativo ético*”¹⁹³, caracterizado pela atenção que dedica aos factos observados, com o intuito de recuperar a essência popular, originando assim, personagens comuns ou arquitecturas vernáculas a favor da tradição. Luta contra a rigidez formal e apoia um desenho “*formal, directo e simples*”¹⁹⁴ que irá caracterizar toda a produção arquitectónica do período pós-guerra.

As EGAP, que retomam um caminho já traçado pelo I Salão dos Independentes de 1930, vão ser um elemento agregador de artistas defensores do neo-realismo português e de ideais de índole democrática. Movimento este, sob forte influência de Mário Dionísio nas artes plásticas, e na arquitectura, de Francisco Keil do Amaral (1910-1975) que vai assumir um papel importante junto das gerações que se seguem.¹⁹⁵

A participação de arquitectos nas EGAP¹⁹⁶ e a análise destas, permitem o estudo de um grupo de arquitectos pertencentes a um período marcado pela polémica da arquitectura officiosa.¹⁹⁷

Esta época é tomada como um começo de um novo período na cultura portuguesa, registada pela luta entre os neo-realistas e os surrealistas, com diferentes respostas de radicalismo, mas com uma atitude de contestação política directa.

No mesmo ano de 1946, surge também o grupo ICAT (Iniciativas Culturais Arte Técnica), dinamizado por Francisco Keil do Amaral, reunindo assim um grupo de arquitectos da nova geração, simpatizantes pelas ideologias de esquerda. Este grupo em conjunto com os da ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) do Porto, tiveram um papel preponderante nos resultados do 1º Congresso Nacional de Arquitectura, os quais, foram materializados na revista *Arquitectura*, usada como instrumento de divulgação das temáticas discutidas.¹⁹⁸

¹⁹³ *Ibidem*

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ Entre 1946 e 1956 concretizaram-se nove EGAP, à excepção de uma em 1952, ano em que SNBA (Sociedade Nacional de Belas-Artes) esteve encerrada pela PIDE.

¹⁹⁷ FRANÇA, José-Augusto – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*. 2000. p. 48.

¹⁹⁸ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 24.

Nas primeiras edições, Keil do Amaral revela “uma iniciativa necessária” que traduzisse o estudo sobre a arquitectura regional portuguesa. É também nesta revista, que são divulgados projectos de arquitectos fundamentais do Movimento Moderno Internacional (Terragni, E. N. Rogers, R. Neutra, Gropius, Aalto, Marcel Breuer, Le Corbusier, ...) e a “dogmática” Carta de Atenas do urbanismo do Movimento Moderno.

Nas “Gerais” era dado o espaço às artes plásticas, onde estavam obras da autoria de Júlio Pomar, Mário Dionísio ou Lima de Freitas, entre outros autores, próximos do neo-realismo.¹⁹⁹

A partir de 1947, através do ICAT e da revista *Arquitectura*, verificou-se um desenvolvimento de ligações entre Lisboa e Porto que resultarão em posições diferentes das do Sindicato, sendo este, corporativo e ligado ao regime. Houve uma aproximação entre arquitectos do Sul e do Norte, o que se veio a reflectir no Congresso de 1948, sob a ideia de que a arquitectura contemporânea consistia numa grande lição, contra preconceitos e numa maior compreensão das soluções arquitectónicas da época.²⁰⁰

A divulgação da Exposição dos Arquitectos do Porto ao presidente da Câmara Municipal “acerca da imposição de um estilo às edificações”, mostrou a total “discordância com a doutrina da proposta”.²⁰¹ “A questão do estilo nacional da arquitectura do Estado Novo é trazida de uma forma bem-humorada, a denúncia publicada sob o título ‘Arquitectura ou Mascarada por João Correia Rebelo’”.²⁰²

Depois do Congresso 48

A partir de 1948, assiste-se aos efeitos do Congresso e a uma mudança de pensamento no Sindicato, com a eleição do Keil do Amaral como presidente. Tais mudanças se reflectiram na revista organizada colectivamente por diversos grupos de arquitectos e nas obras publicadas, revelando uma época mais enriquecida nos anos 50.

Devido à imposição de um estilo nacional e o seu reflexo na única revista existente, a revista *Arquitectura* apelava “por um espírito progressivo e pela boa compreensão da arquitectura moderna”.²⁰³ Nuno Teotónio Pereira esclarece: “nos 16 números publicados entre Janeiro de 1948 e Novembro de 1950, são apresentadas 32 obras portuguesas, das quais dez em projecto. Das 22 construídas, 11 são moradias e sete são lojas! Será preciso esperar pelos

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 25.

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ *Ibidem*

²⁰² *Ibidem*

²⁰³ *Ibidem*, p. 26.

números de Novembro de 1950 para aparecerem um cinema, um prédio em Lisboa e uma capela”.²⁰⁴

As reflexões teóricas de Keil do Amaral foram um forte contributo para a reflexão sobre a arquitectura, o ensino da arquitectura, critica a legislação, leviandade na construção, a falta de profissionalismo, a falta de pessoal especializado e uma falta de adaptação à realidade nacional.

Keil do Amaral deve ser visto “*não só como profissional da arquitectura, mas também como teórico, cidadão e homem de coragem, para entender o mito que a personagem criou e que foi referência moral e ética para a geração de arquitectos(...). A reflexão teórica de Keil do Amaral insere-se na continuidade de uma linha inspirada no neo-realismo português, analisando as correntes da arquitectura moderna de um modo pragmático com a carga de homem culto que era, numa perspectiva de novo entendimento da questão da ‘casa portuguesa’ e da arquitectura popular, exposta em termos novos, apelando (...) a uma ‘Iniciativa Necessária’ de recolha e classificação de elementos peculiares à arquitectura portuguesa nas diferentes regiões do país, com vista à publicação de uma obra vasta e criteriosamente documentada que permita um debate sério e científico do problema da arquitectura regional portuguesa*”.²⁰⁵

Keil do Amaral acreditava numa arquitectura funcional, consciente da necessidade de analisar e estudar a arquitectura portuguesa como elemento fundamental para o desenvolvimento de uma arquitectura moderna. Na revista *Arquitectura*, no artigo *Uma Iniciativa Necessária*, afirma que arquitectura é “*feita para servir mais do que agradar*”, assumindo as raízes provindas das “*valiosas lições da arquitectura regional*”. A ideia não é de “*apinocar fachadas e interiores com elementos decoradores típicos, mas de descer ao fundo do problema de forma sistemática e científica, criando as bases de um análise objectiva da arquitectura popular e entendendo a tradição numa perspectiva ‘honesto e saudável’*”.²⁰⁶

Na década de 50 é realizado o *Inquérito* e publicado em 1961. Em *Arquitectura e Vida* de Keil do Amaral, “*com o pretexto da História da evolução da arquitectura contada aos simples, explana a sua visão humanista da arquitectura como reflexo dos povos, dos tempos, da vida*”.²⁰⁷

A arquitectura passa a ser vista não apenas como uma mera forma de expressão plástica, mas sim, como um reflexo de um modo de vida, como uma materialização das necessidades materiais e espirituais que caracterizam determinada época, região e povo. “*Sem vanguarda, sem utopia, sem manifestos, é a apologética de Keil do Amaral a favor do realismo, da serenidade e da ‘verdade’*. Os dados fundamentais são a cultura e a espontaneidade não

²⁰⁴ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 26.

²⁰⁵ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 27.

²⁰⁶ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 27.

²⁰⁷ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 27.

*destruídas pela tradição e a herança histórica, de que resulta uma arquitectura que tira do passado o essencial, o duradouro, isto é os elementos de ligação entre o passado e o futuro, as bases para a “arquitectura regional de ontem, de hoje, de sempre”.*²⁰⁸

Em 1945, Keil do Amaral publica o livro, *O problema da habitação*, consistindo num ensaio sobre a habitação social com base em exemplos europeus, ingleses e holandeses. Homem da oposição, presidente do Sindicato, do qual foi afastado após as declarações feitas à Imprensa, no *Diário de Lisboa*, a propósito dos problemas da habitação em Portugal.²⁰⁹

Mais tarde, a sua carreira passou pelo Município de Lisboa, que durou cerca de uma década, onde promoveu um trabalho importante de promoção de equipamentos e espaços verdes na cidade, de arquitectos jovens de geração e da introdução da arquitectura moderna em Lisboa. Trabalhou com Carlos Ramos, o qual foi muito influente no ensino da Escola do Porto, que segundo Margarida Acciaiuoli, foi “*marcando a direcção de uma docência e de uma convivência que, em Lisboa, o talento de Cristino da Silva não solidificara (...) pelas suas opções classicizantes*”.²¹⁰

Foi uma importante referência à jovem geração, visto como um homem culto, ética e socialmente empenhado e eleito como mentor.

Passando para a zona Norte, Fernando Távora (1923 – 2005) estudou ainda sob o magistério de Carlos Ramos. Carlos Ramos, na qualidade de docente, foi rejeitado em Concurso Público por Cristino da Silva, ocupando assim o lugar de professor, desde 1940, na Escola do Porto.

Távora, apesar de ser de diferente geração e de diferente localização geográfica, aproxima-se das reflexões teóricas de Keil do Amaral. Ambos mostram resistência face às modas formalistas e preocupações relativas à questão da “Casa Portuguesa”. Em 1947, Távora (com apenas 24 anos) publica o inovador ensaio, *O Problema da Casa Portuguesa*.²¹¹

Távora refere-se à Arquitectura Moderna como “*a única arquitectura que poderemos fazer sinceramente*”, coexistindo com a casa popular, a qual “*fornecerá grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções*”.²¹²

O estudo do meio português passa a ser no âmbito da antropologia e da geografia humana, tendo em conta os condicionalismos da “verdade portuguesa”.

²⁰⁸ Apud: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 28.

²⁰⁹ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 28.

²¹⁰ Apud: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 28.

²¹¹ Ver TÁVORA, Fernando – *O problema da casa portuguesa*. 1947.

²¹² TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 11.

A arquitectura portuguesa só terá sentido, quando relacionada com outras: “*nada perderemos em estudar a arquitectura estrangeira, caso contrário será inútil ter a pretensão de falar em arquitectura portuguesa*”.²¹³

As premissas lançadas por Távora são importantes para o entendimento da arquitectura dos anos 50, determinantes para a compreensão da arquitectura moderna em Portugal e para o desenvolvimento da estrutura teórica da Escola do Porto.

Ainda em 1947, ano que antecede o Congresso, no Porto, segundo Cassiano Barbosa havia o objectivo de “*divulgar os princípios que deve assentar na arquitectura moderna*”²¹⁴, formando-se assim a ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos), com Manifesto e Exposição (Exposição de 1951) quatro anos mais tarde.

A cidade do Porto, mostra claramente a admiração pela arquitectura moderna, ao contrário de Lisboa, que aposta num importante debate formal e ideológica na adopção dos cânones do Movimento Moderno. A ODAM reunia várias gerações entre os 40 arquitectos que a constituíam. Grande parte dos arquitectos da ODAM, participaram no Congresso. O grupo mostrava um espírito de união, que se reflectiu depois na Exposição dos Arquitectos do Porto.

A Exposição de 1951, no Ateneu Comercial do Porto, mostrou uma repercussão na Imprensa (na revista *Vértice – Revista de Arte e Cultura*, no *Jornal de Notícias* e no *O Primeiro de Janeiro*), e foi acompanhada de conferências de Carlos Ramos, Matos Veloso e Fernando Amorim, onde o lema era: “os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente”²¹⁵. Nesta mostragem de obras realizadas no Norte, não só eram apresentados projectos no âmbito da habitação unifamiliar, mas também blocos residenciais, fábricas, hotel, piscina, pavilhão de exposição, etc. Aceitando o rompimento da Arquitectura Moderna, Cassiano Barbosa, afirma “*que não é nem moda, nem anti tradicionalismo, nem expressão puramente artística desordenada e individual, mas sim pura ressonância das condicionantes de ordem humana, social e histórica em que enquadram os homens de hoje*”.²¹⁶ O Porto orgulhava-se da sua pioneira posição de receber a arquitectura moderna, seguindo-se Lisboa, e mais tarde noutros locais do país.

Em 1948, com o Congresso Nacional de Arquitectura assistimos a um período de maior consciência em relação à “arquitECTURA do estado novo”, acompanhada de uma vontade colectiva de mudança por parte da nova geração. Podemos falar, num “*momento de viragem na*

²¹³ *Ibidem*, p. 12.

²¹⁴ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 30.

²¹⁵ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 30.

²¹⁶ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 30.

reconquista da liberdade de expressão dos arquitectos”²¹⁷, como afirma Nuno Teotónio Pereira, promovido pelos primeiros grupos de profissionais: ICAT e ODAM.

Há uma “*tomada de consciência colectiva da necessidade de produzir obras verdadeiras e actuais, sem no entanto se perder o vector da tradição das raízes da arquitectura portuguesa que vimos objecto de reflexão na obra teórica de Keil do Amaral em Lisboa e de Távora no Porto*”.²¹⁸

O Congresso que decorreu, sob patrocínio imprescindível do Governo, confrontou três gerações com opiniões divergentes face ao destino que a arquitectura deveria tomar em contexto nacional. Por um lado, havia a geração com uma linguagem mais pragmática e técnica, que defendia uma arquitectura eficaz, segura, contra modelos revivalistas, em prol de uma linguagem técnica e neutra ultrapassando assim, a crise sem grandes abalos. Afirmando Ana Tostões, que “*As suas limitações de geração não lhe permitem reclamar panfletariamente a arquitectura moderna, mas o retomar o fio da tradição*” e afirma P. Pardal Monteiro, no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, que “*temos de conseguir obra nova, a obra do nosso tempo, atinja aquele grau de perfeição e de beleza que de modos diferentes atingiram as memórias dos nossos antepassados, reconduzindo a arquitectura à sua verdadeira tradição*”.²¹⁹

A geração mais jovem via este caminho como uma visão demasiado ideológica, não enfrentando com frontalidade o vasto problema da habitação. Será a geração do ICAT, que irá ter um papel fundamental no tom geral do Congresso, quando propõe o pragmatismo, associado ao desejo de mutação na arquitectura, já defendida por Keil do Amaral. Nuno Teotónio Pereira preconizará um sentido de serenidade e de lucidez face ao confronto destas realidades com posições radicais.

Este debate, revela as preocupações num período de pós-guerra no âmbito da arquitectura, que estão associadas à carga democrática que ideologicamente estava subjacente à arquitectura moderna, a “*utopia da arquitectura transformadora da vida e da sociedade*”.²²⁰ A democratização atinge a arquitectura, que segundo António Guilherme Matos Veloso, “*terá de estar ao alcance de um maior número*”.²²¹

O humanismo também é um valor implícito no debate cultural, afirmando António Lobão Vital: “*Novo Humanismo (...), que exprime a ansiedade dos homens em resolver os problemas do seu tempo e criar condições para erguer as catedrais dos tempos modernos, opondo-se ao*

²¹⁷ *Ibidem*, p. 33.

²¹⁸ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 33.

²¹⁹ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 35.

²²⁰ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 36.

²²¹ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 36.

passado do que ele significa de rotina, privilégio de casta ou preconceito de classe".²²² "A arquitectura representa o espírito da verdade".²²³

Lobão Vital deposita a sua esperança nas propostas do Movimento Moderno, responsabilizando os arquitectos que *"têm a sagrada missão de construir racionalmente casas no sentido de manter o equilíbrio da sociedade, por isso a forma radiosa proposta pela Carta de Atenas é a única forma de dar aos homens alegria e optimismo"*.²²⁴

A Carta de Atenas, da autoria de Le Corbusier, foi discutida no CIAM de 1933 e publicada, em 1941, como *"uma atitude política; daí o seu efeito moral que, no imediato pós-guerra, em que mundialmente se divulgou, a tornou documento fundamental do urbanismo progressista"*.²²⁵

A "Unidade de Habitação" é vista como uma resposta à vida moderna, transformando a arquitectura como um meio condensador social. A utopia da máquina existiu porque havia a necessidade de produção em grande escala face às novas exigências, arquitectura é vista como uma resposta de carácter social e pragmática e o arquitecto, segundo Paulo Cunha, como o *"instalador dos homens e dos organismos que o servem"*²²⁶, logo *"nas suas mãos está a solução dos problemas humanos"*.²²⁷

A arquitectura é a resposta e torna-se um reflexo das necessidades sociais e deverá servir, não só um número restrito de pessoas, mas sim toda a população, intervindo desde a escala do seu quarto ao desenho da cidade. Daí a importância do reconhecimento político e da capacidade técnica por partes dos arquitectos. O problema da habitação integrado no urbanismo, passa a ser uma preocupação central, onde a ciência, a arte e a técnica procuram coexistir. Fala-se de um plano director, o qual implicava mobilização de solo sob uma matriz de uma vida rural.

Por um lado, era proposto a democratização traduzida na standardização e racionalização, onde, segundo Arménio Losa, *"com uma organização a grande escala a produção pode atingir níveis nunca suspeitados em quantidade, exactidão, baixo custo e novidade. Este necessário apetrechamento técnico e industrial impõe organização do espaço, a análise do território para melhor arrumação das indústrias e populações"*.²²⁸

²²² *Ibidem*

²²³ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 36.

²²⁴ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 36.

²²⁵ FRANÇA, José-Augusto – *História da arte Ocidental: 1780-1980*. 1987. p. 287.

²²⁶ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 36.

²²⁷ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 36.

²²⁸ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 36-37.

Através da inovação técnica, propõe-se um novo código de linguagem: funcionalidade, verdade dos materiais e resposta social. Enquanto que o regime defendia uma arquitectura historicista e populista. Cottinelli afirma que, o “*portuguesismo não podia impor-se através da imitação do passado*”.²²⁹ Por um lado, temos a discussão cultural em torno técnica/tradição, até onde pode ir a introdução do Movimento Moderno em território português, e por outro a imitação de exemplos do passado como resposta por parte do regime.

João Simões defende o novo quadro social pensado em função da casa do trabalhador, simplificando e racionalizando os programas da vida moderna.²³⁰

Teotónio Pereira e Costa Martins abordam o conceito “unidade de vizinhança”²³¹, no qual definem outras questões simbólicas associadas à vida do quotidiano.

O ensino e formação dos arquitectos também é um tema central de debate, afirmando Keil do Amaral que o ensino estava orientado “*para formar profissionais pouco sérios, pouco conscientes e mais preocupados com o aspecto dos edifícios, com a maneira de vestir, afinal, uns `alfaiates-arquitectos*”.²³²

Apesar das divergentes opiniões, entre a centena e meia de arquitectos presentes no Congresso, mantinham o consenso de que cabia ao arquitecto a responsabilidade e a função social de manter o equilíbrio na sociedade. Afirma Matos Veloso, que a missão do arquitecto é “*a solução dos problemas humanos, planeando cidades, arrumando tudo num conjunto harmónico e racional; ele é o organizador das actividades humanas, o pedagogo, o filantropo, o civilizador!*”.²³³

O Congresso marca um início no período da arquitectura moderna em Portugal e um caminho a ser traçado, diferente do oficial, concluindo que a arquitectura se deve afirmar numa linguagem internacional como resposta urbana, face ao problema da habitação. Pela primeira vez, discute-se o significado da arquitectura e as condições de produção. Corbusier e a Carta de Atenas, foram os temas tomados como esperança perante a realidade portuguesa. Foi mostrado o desejo e a capacidade de mudar o mundo, através de uma arquitectura que fosse um condensador social, na tentativa de atingir uma única arquitectura que pudesse servir as necessidades da época.

²²⁹ *Ibidem*

²³⁰ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 37.

²³¹ Este conceito só será aplicado na década seguinte, com o Plano dos Olivais e materializado nos Olivais.

²³² *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 37.

²³³ *Ibidem*

A reflexão superficial sobre as necessidades da época remete para um positivismo técnico, apesar de mostrar uma maior aproximação aos princípios modernos.²³⁴

O mais importante, foi que este debate se tornou num contributo para a consciência das mudanças observadas e proporcionou a introdução do “novo” gerando ruptura com o que já não pertencia à “realidade portuguesa”. Keil do Amaral afirma, passados mais de vinte anos, após o Congresso, em 1972: “*nunca tínhamos tido oportunidade em falar de arquitectura, de maneira que dissemos tudo o que considerássemos importante, de uma maneira caótica, mas cheia de vida e de intenções generosas, ... acreditávamos que havia um mundo novo em gestão, mais belo e equitativo e que tínhamos um papel importante a desempenhar nele: uma função social*”.²³⁵

As sementes que germinam na década 50

A segunda geração do Movimento Moderno, ou geração do pós-guerra, parte das experiências desenhadas nos anos 30, e aparece no período pós-guerra, socialmente comprometida, culturalmente consciente e uma postura de oposição ao regime, através da introdução do modelo internacional, da ética científica, da ciência urbanística e da estética do betão armado.

Os anos 50 irão reflectir um debate em torno mais de um reajuste ou correcção metodológica, do que uma proposta ideológica completamente inovadora. Esta procura de adoptar a melhor metodologia teve como base, uma visão mais humanista dos fenómenos sociais e uma postura crítica face aos modelos internacionais.

Manuel Tainha (1922-) propõe e defende: “*a revisão do caminho já percorrido pelos arquitectos modernos*”.²³⁶ Fernando Távora irá dar continuidade a esta ideia, na fase da reacção europeia ao modelo racionalista de reconstruir as cidades do pós-guerra com “*uma imagem industrializada massificante*”.²³⁷

Em território português sentia-se a necessidade cultural e humanista, de conciliar a tradição da arquitectura rural com a Carta de Atenas e o Estilo Internacional. Com a equilibrada introdução do Movimento Moderno nas raízes do regionalismo era marcada uma posição oposta ao nacionalismo fascizante. Fernando Távora, a Norte, e Nuno Teotónio Pereira a Sul foram

²³⁴ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 39.

²³⁵ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 39.

²³⁶ *Ibidem*, p. 40.

²³⁷ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 40.

protagonistas e operadores “*de uma transição de valas por necessidade de expressão própria e como reflexo de um período especialmente crítico no mundo da arquitectura e do urbanismo*”.²³⁸

Apesar do Congresso ser visto por muitos como “um fim”, na realidade desenhava um início. O tão desejado ponto de chegada revelara-se num ponto de partida. A renovação de um código estético terá como pano de fundo, a modernização tecnológica, a utopia da arquitectura como resposta unificadora socialmente e a organização da cidade, do território.

As posições dogmáticas trazidas do Congresso, o Estilo Internacional e a ortodoxia dos CIAM, foram contestadas também pela influência dos países periféricos que assumiram a realidade regional como um fenómeno cultural.

Os fenómenos sociais começaram a ser visto à luz da interdisciplinaridade e os arquitectos mostram-se atentos à necessidade de uma arquitectura onde estaria implícito uma adequação social e histórica.

Durante a década de 50, enquanto o capitalismo que tende a substituir a economia rural, a “casa portuguesa” passa a ser a questão central no período pós Congresso, motivando a ideia de um “inquérito à arquitectura regional portuguesa” definida logo pelo Sindicato em 1949.²³⁹ Com forte participação por parte dos arquitectos, este trabalho é organizado sob a égide de Keil do Amaral, o novo presidente. Em 1951, como já foi referido, no Porto surgiu a exposição da ODAM, que no ano seguinte se dissolve e, no mesmo ano, assiste-se à ascensão de Carlos Ramos na Direcção da Escola de Belas-Artes do Porto.

Surge o contacto entre a Escola do Porto e Itália. Os alunos, com o apoio dos docentes: Fernando Távora e Carlos Ramos, traduziram e publicaram alguns textos teóricos do “mestre” do organicismo de Alvar Aalto. Por outro lado, o grupo ligado à Escola de Lisboa, procurava uma nova plataforma e uma diferente adequação social e histórica, face ao discurso divergente de que resultara do Congresso.

A revista *Arquitectura* mantém a mesma linha de pensamento até 1956, mostrando a sua sensibilidade face ao papel social do arquitecto. Em 1952 surge a revista *A Arquitectura Portuguesa*, sob a direcção de Victor Palla.²⁴⁰

Em 1953, é editado pelo MOMA de Nova Iorque, o álbum *Brasil Builds, Architecture New and Old: 1962-1942*, onde é analisado a evolução da história da arquitectura brasileira e ilustra uma série de obras modernas segundo diferentes programas. Este álbum acabou por ter repercussão em território português. No Brasil, longe da Segunda Grande Guerra, a arquitectura

²³⁸ TÁVORA, Fernando – *Da organização do espaço*, p. 4.

²³⁹ FRANÇA, José-Augusto – *História da arte Ocidental: 1780-1980*, 1987. p. 294.

²⁴⁰ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 42.

acabou por ter um percurso diferente do da Europa “destruída” do pós-guerra. A atracção pelo território virgem e sem limite era uma componente por explorar pelos arquitectos modernos, como foi o caso de Brasília, a nova capital criada de raiz.

Num período pós-guerra, assiste-se à necessidade de um contacto entre os arquitectos de todo o mundo, com a vantagem do contexto ocidental para o organicismo, sendo este movimento, uma inevitável influência para Portugal.

Em Itália, surge o INA-Casa (Istituto Nazionale d’Abitazione) em 1949. No fim da guerra de 45 e perante uma nova situação política e ética, a criação deste programa tende “a resolver graves problemas de reconstrução e reformas”.²⁴¹ Este programa reflecte um novo espírito e uma influência no desenho da habitação social. Já Fernando Távora afirmava que, o “*estilo não conta; conta, sim, a relação entre a obra e a vida*”.²⁴² Apesar da visão pessimista face à produção da arquitectura portuguesa, a arquitectura passa a ser vista como um “condensador social”²⁴³, expressão usada por Nuno Portas. “*Na produção arquitectónica portuguesa dos anos 50 é no domínio da habitação que se revelam as maiores inovações, quer no âmbito dos programas quer na sua conceptualização espacial*”.²⁴⁴

A tipologia funcional do habitar vai ter intervenções dos arquitectos não só na moradia unifamiliar, mas sobretudo na habitação colectiva onde se assinalam novas concepções nos jogos plásticos, no uso de novos materiais, na organização interna do conjunto, na distribuição dos acessos, acreditando na arquitectura como transformadora da vida dos habitantes “modernos”. Por isso, a habitação é o melhor programa de arquitectura que melhor os integra.

²⁴¹ FRANÇA, José-Augusto – *História da arte Ocidental: 1780-1980*. 1987. p. 280.

²⁴² TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 46.

²⁴³ ZEVI, Bruno – *História da arquitectura moderna*, 1977. p. 12.

²⁴⁴ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 51.

Capítulo III - A Arquitectura Neo-Realista em Portugal

A possível existência/inexistência da Arquitectura Neo-Realista em Portugal

Podemos caracterizar o Neo-Realismo como uma intenção, que é comum a todos: a procura da representação, que melhor expresse, a realidade. Nesta percepção, transformada em matéria, está-lhe inerente o carácter simbólico e os condicionalismos de âmbito político, económico, social, biológico, entre outros.

O “real” parece tanto real, quanto maior for o número de adeptos de determinada percepção, à qual, também se pode designar de: ideologia. O “povo” toma protagonismo, representando as massas, na inevitável hierarquia de uma sociedade democrata. Ao tornar-se na classe maioritária, a força colectiva anuncia os seus valores, que em determinada época, foram associados a conceitos como: a justiça, a igualdade, a liberdade,... Face à proclamação de determinados valores, numa sociedade, estes só têm “força”, quando declamados colectivamente, logo interagem com a política. Daí a sua aproximação das ideologias a determinados vertentes políticas, que nesta época, se traduziram no marxismo e/ou, tendencialmente, para partidos de esquerda.

Apesar das várias tentativas de delimitar o Neo-Realismo, quer na definição, quer sua delimitação cronológica, a única constante verificada de qualquer “realismo” foi: a intenção. A intenção de aproximação ao real. É a “intenção” de retratar a realidade, que unifica todas as expressões do neo-realismo, nas diferentes artes, e todos os autores, obtentores dessa mesma intenção. A aproximação de pensamento, entre determinados autores, é devida à semelhança entre os condicionalismos de cada um. Logo, em qualquer interpretação de “Realismo”, neste caso do “Neo”-Realismo, está subjacente, a tentativa de definir um conceito complexo: a Realidade.

No período pós-guerra, assistiu-se: à entrada da linguagem do Estilo Internacional, e vista por muitos “homens do Congresso” como solução; ao Congresso de 48, que procurou uma racionalização prematura; à defesa de um “modelo” da casa portuguesa por parte do Estado Novo, contraposta pela “regionalização” defendida por muitos arquitectos; à associação da ideia de um “mundo melhor” aos modelos corbusianos (via realizada pelos brasileiros); à influência dos mestres: Corbusier, Gropius, Mies, aos quais se contrapõe a corrente organicista divulgada por Zevi e interpretada por Frank Lloyd Wright; mas também, às influências do brutalismo inglês

e do novo-empirismo escandinavo, as quais foram trazidas por Tainha através dos textos de Aalto.²⁴⁵

Nos anos 50, o contexto cultural e arquitectónico em Portugal revela características muito particulares, e teve como importantes contributos para o surgimento do Neo-Realismo na arquitectura: o arquitecto Keil do Amaral, em Lisboa; o arquitecto Fernando Távora no Porto; as reformulações no ensino da arquitectura e o aparecimento do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa. O Neo-Realismo que se presencia na arquitectura, surge como uma necessidade e uma intenção de âmbito social, político e económico.

As experiências no âmbito social, a habitação social, desenvolvidas em locais longe dos grandes centros, tendem aproximar-se da arquitectura rural. Tal, permitiu aos arquitectos europeus de carácter populista, o entendimento da arquitectura italiana nos finais de 40. Logo, a arquitectura neo-realista italiana reflectiu-se numa importante referência na concepção de habitação operária e social, nomeadamente para os arquitectos mais jovens, cujas preocupações estavam centradas no melhoramento das condições de vida das classes populares.

Não se tratou de uma transposição directa dos “modelos” italianos, mas muito pelo contrário, foi tomado como exemplo para dar resposta ao “realismo” português. A acção de renovação de códigos linguísticos formais, os quais se baseavam em conteúdos sociais, determinados pelos hábitos de vida de uma comunidade, de determinado local.

A ideia de salubridade, a presença de um ambiente verde, a estreita relação com a natureza, com o sol, suprimindo a ameaçadora máquina, através da diferenciação de pavimentos, entre as vias de tráfego e as pedonais, reflectiram-se na concepção da cidade, e a uma escala mais pequena, estiveram presentes no Porto com o caso de Ramalde, da autoria de Fernando Távora, e em Lisboa, temos o exemplo dos Olivais-Norte.

Se por um lado, a habitação unifamiliar foi um pretexto de experimentação na sua relação com a paisagem, a habitação colectiva implica a articulação de vários fogos, a comunicação entre si, a sua organização funcional e a proposta de uma vivência do espaço doméstico, permitindo também a exploração da componente tecnológica indispensável às necessidades do Homem do pós-guerra. A habitação colectiva foi uma resposta de âmbito social onde estiveram implícitos os novos conceitos de habitar.

O bloco autónomo que sustenta a habitação colectiva em altura, passou a fazer parte da imagem da cidade e e pensado na organização da malha urbana. “*As contribuições da ideologia radical e socialista dos arquitectos alemães desenvolvidas nos finais dos anos 20, que dominam*

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 153.

os três primeiros Congressos dos CIAM²⁴⁶, com a ideia da 'Neue Sachlichkeit', a 'Nova Objectividade', concretizada nas diversas cooperativas de habitação onde são ensaiados novos esquemas distributivos de acessos e racionalizados os espaços, funções e percursos do fogo de habitação segundo a ideia da habitação mínima, foram certamente determinantes na evolução dos conceitos de habitar do nosso século".²⁴⁷

Estes blocos são cooperativas de habitação com núcleos colectivos de serviços comuns (creches, lavandarias colectivas, piscinas, jardins,...), que se traduzem em espaços comuns usufruídos por uma pequena estrutura comunitária. O conceito de colectividade e de partilha de espaços comuns, veio retomar a ideia das "Unidades de Habitação" autónomas, presentes na ideologia de Le Corbusier.

A imagem de uma arquitectura ao serviço da comunidade e da cultura, ao mesmo tempo funcional, revela o início de uma nova arquitectura, de um novo tempo, a qual se traduz na continuidade da História e numa consolidação da identidade do lugar, mantendo os valores do contexto. Nuno Teotónio Pereira é o primeiro da sua geração a revelar a importância dos valores do lugar, a explorar organicamente o espaço concebido a partir de um interior quase espiritual e a propor a simbiose entre a tradição e a modernidade.

Ao contrário do Porto, marcado nomeadamente por propostas individuais, Lisboa realizou um bairro planeado na sua íntegra pelo Município que marcará o desenho urbano da cidade a partir dos finais de 40.

O bairro Olivais-Norte, planeado entre 1955 e 1958, tornou-se num pequeno ensaio de 40 ha, em relação à zona Olivais-Sul. Apesar da sua pequena escala, face ao conjunto, foi considerada, segundo Leopoldo Almeida, "a primeira realização em Lisboa de um plano habitacional de envergadura concebido em moldes verdadeiramente modernos".²⁴⁸

²⁴⁶ Sendo o primeiro realizado na Suíça, em 1928, onde o tema era o urbanismo, *zoning* e a produção industrial; o segundo, em 1929, realizado em Frankfurt, com o tema *Estudo da habitação mínima*; e o terceiro, em 1930, em Bruxelas com o tema *Divisão racional do sol*.

²⁴⁷ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 70.

²⁴⁸ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 76.



Imagem [13] Bairro Olivais-Norte (1955-1958), Bloco de Habitação Colectiva da autoria de Nuno Teotónio Pereira

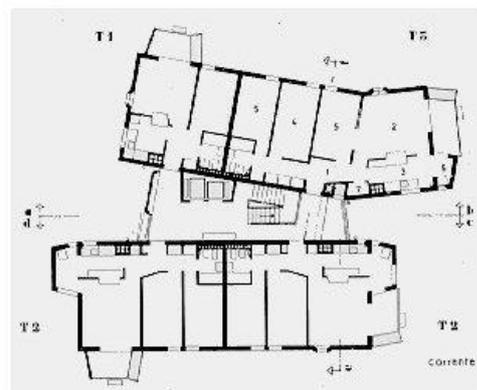
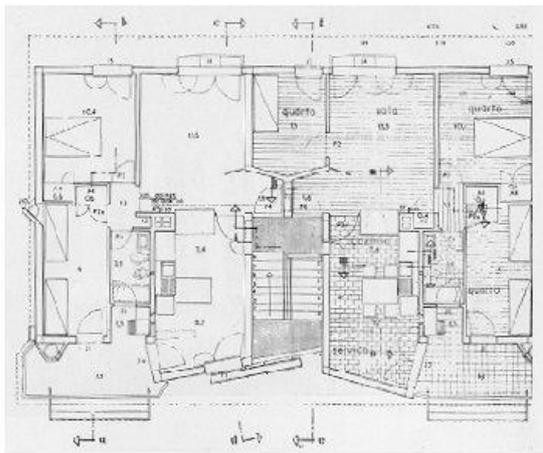


Imagem [14] Bairro Olivais-Norte

Apresenta-se num conjunto com várias tipologias sob a forma de banda e torre com abordagens diferenciadas dos diversos autores. A “torre” da autoria de Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e António Pinto Freitas revela um assinalável entendimento organicista no desenvolvimento interno dos fogos, onde propõe novas ligações de espaço, ligando a sala à cozinha, tal como acontecia nas realizações no âmbito do programa INA-Casa em Itália.

Esta torre, de apenas 4 pisos, tinha no *hall* de entrada a distribuição de acessos verticais, servindo de charneira compositiva. De cada lado, correspondia dois corpos de desenho orgânico e articulados segundo ângulos de inflexão, que lhe conferiam o carácter de riqueza plástica e espacial ao edificado, a qual não era comum em realizações de âmbito social.²⁴⁹

Os três corpos dialogam em harmonia entre si, sugerem o movimento, mostram a conjugação entre as aberturas e as varandas da fachada, revelam o contraste entre a expressividade do tratamento escultórico das barras de betão aparente e a frieza da alvenaria branca. Esta obra mereceu o primeiro Prémio Valmor de 1967,²⁵⁰ atribuído a uma obra de carácter orçamental com notável qualidade arquitectónica. Os seus autores justificam-se, afirmando Nuno Teotónio Pereira, que “*a ideia era dar certa dignidade ao ambiente das construções económicas, quer pela largueza dos espaços de acesso, quer pelo tratamento artístico*”.²⁵¹

Na zona Norte, com Fernando Távora, temos como exemplo na habitação unifamiliar, a Casa de Ofir. Este arquitecto, em 1957, projecta a casa Dr. Ribeiro da Silva em Ofir, a qual ilustra a arquitectura do Norte da Europa, e as suas preocupações com questões regionais, ligadas a valores vernáculos onde coexiste uma atitude racionalista e crítica e a intenção de conciliar a tradição com a modernidade, tornando-se um ensaio do uso de um vocabulário tradicional em nome da modernidade.²⁵² A Casa de Ofir, é caracterizada como uma deliberação de conciliar alguns valores da nossa tradição arquitectónica com as possibilidades concedidas pelos materiais do nosso tempo.

A sua intervenção mostra a sensibilidade com o terreno circundante, onde a simplicidade orgânica potencia a tranquilidade do espaço e o diálogo entre o construído e a paisagem envolvente. A articulação de inflexões subtis na geometria e combinação de novas e tradicionais tecnologias e materiais revela um poder de síntese e de harmonia.²⁵³

²⁴⁹ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 77.

²⁵⁰ *Ibidem*

²⁵¹ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 77.

²⁵² *Ibidem*, p. 68.

²⁵³ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 68.

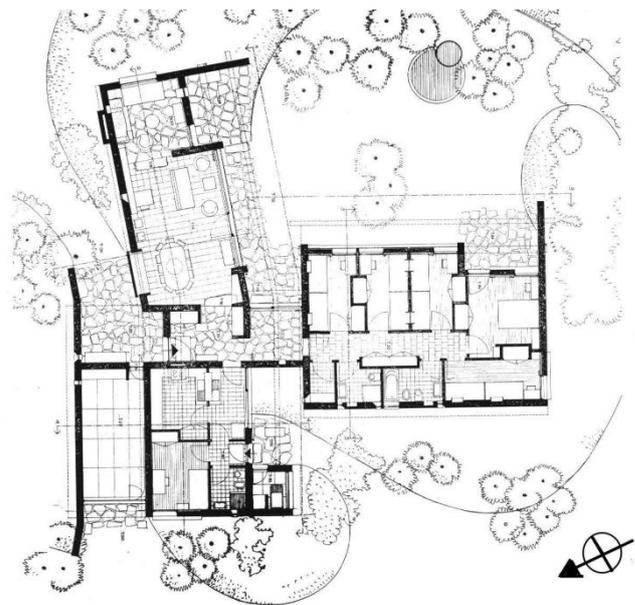


Imagem [15] Planta da Casa de Ofir (1957), da autoria de Fernando Távora



Imagem [16] Casa de Ofir, da autoria de Fernando Távora



Imagem [17] Casa de Ofir, da autoria de Fernando Távora

Vista como uma obra que, não optando por soluções da arquitectura internacional, mostra o seu entendimento da arquitectura portuguesa, individualizando-a, através de um ensaio de uma linguagem própria que é *“tão próxima do espírito dos melhores exemplos da arquitectura espontânea da região, não deixando por isso de oferecer os requisitos de uma moderna casa de férias, e por isso mesmo não deixa de ser considerada como um dos bons exemplos da arquitectura contemporânea do nosso país”*.²⁵⁴ Saudada como uma obra em busca da “terceira via”, tornando-se autêntica e o único possível caminho da arquitectura moderna portuguesa, reflectindo o Inquérito, que se iniciava. Sendo uma *“resposta imediata e directa na Casa de Ofir que é uma tentativa de utilização de materiais simples para fazer arquitectura moderna”*, como afirma Fernando Távora.²⁵⁵

O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa ilustrou os testemunhos regionais presentes no território português. Logo após o Congresso de 48, o programa do Inquérito foi definido pelo Sindicato durante a curta presidência de Keil do Amaral, o qual já denunciava o Inquérito como uma necessidade, publicada sob o artigo “Uma Iniciativa Necessária”, na revista *Arquitectura*. Neste artigo anunciava a um trabalho de equipa de recolha e levantamento de campo, traduzido num livro, o qual podia constituir um importante contributo na renovação da arquitectura portuguesa. Esta geração mostra um interesse na recolha de uma fundamentação histórica e das raízes orgânicas da arquitectura. A revista *Arquitectura*, teve um papel importante ao insistir na ideia de “continuidade cultural”, referindo autores como Argan e Zevi na defesa de estabelecer uma continuidade com a Natureza e da procura de organizar os valores de sítio.

O Inquérito traduziu-se num trabalho sobre uma base comum, onde as directrizes foram determinadas para todos os grupos, de modo a garantir a unidade do trabalho, a partir de uma análise da estruturação urbana, da ocupação do território, da expressão e valor plástico dos edifícios e dos aglomerados urbanos, das influências do clima, das condições económicas dos materiais e processos de construção, dos costumes e hábitos das populações e da organização social. Este trabalho de intenso “levantamento de campo”, revelou a existência de tantas as tradições quantas as regiões e que a expressão dos edifícios seria o reflexo das condições do *habitat* dos diferentes meios. Posto isto, afirma-se sem hesitação, que não existia uma “arquitECTURA portuguesa”, tão defendida pelo Regime, ou melhor, uma “casa portuguesa”.²⁵⁶ *“A arquitectura popular proporciona fontes preciosas para o estudo da génese arquitectónica, pela forte intuição revelada, pelo claro funcionamento dos edifícios rurais, pela estreita correlação de*

²⁵⁴ *Apud*: TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 68.

²⁵⁵ *Ibidem*

²⁵⁶ *A arquitectura popular em Portugal*. 2004. p. XXII.

*factores geográficos, climáticos, condições económicas e sociais (...) [de onde] podem e devem-se extrair lições de coerência, seriedade, engenho, economia, funcionamento, beleza (...) que em muito podem contribuir para a formação de uma arquitecto. Não se trata, como se tem admitido e proclamado, que as construções antigas do nosso país podem e devem servir de inspiração para os arquitectos de hoje. Ideia simpática, mas ingénua! Tem-se admitido que para projectar um edifício destinado a determinada região se devem copiar ou estilizar elementos dessa região”.*²⁵⁷ *“Integrar e pertencer são coisas sérias e profundas. Não são maneiras de vestir nem pessoas nem edifícios”.*²⁵⁸

Távora foi chefe de equipa do Minho defende a continuidade do território, de modo a captar a essência e fazer sentir a realidade da arquitectura da zona. Nuno Teotónio Pereira fez parte do grupo responsável pela zona da Estremadura.²⁵⁹ Em 1961, é publicado “Arquitectura Popular em Portugal” e não portuguesa.

Fernando Távora desde jovem revela levantara a questão do “problema da casa portuguesa”²⁶⁰ e, segundo Ana Tostões, “a sensibilidade e a capacidade de apreensão culta de Távora permite situá-lo numa linha de neutralidade tecnológica em que a fonte de inspiração inicial não é a máquina nem a metrópole, mas a arquitectura popular e a Natureza, resultado de uma meditação pessoal sobre a linguagem neoempírica e wrightiana. A memória da casa de Ofir é nisso exemplar na medida em que não estabelece modelos mas desenvolve um novo conceito como método de propor e de pensar através do projecto. Supera a sensibilidade esquemática do Movimento Moderno e define um novo tipo de racionalismo baseado na reflexão e do acumular de experiência a partir do concreto, do pormenor, a partir do respeito pelo senso comum”.²⁶¹

Por outro lado, verifica-se também nos anos 50, uma cega imitação mecânica e impessoal dos grandes mestres, posição oposta, à exploração do caminho de contextualização da obra à região ou ao país. Questionam-se os dogmas do Movimento Moderno, protagonizado pelo desejo de beber na cultura autêntica portuguesa, procurando uma inspiração baseada na humanização da arquitectura reconciliada com a história. Surge a dialéctica tradição e futuro, modernidade e história, espaço e tempo.

²⁵⁷ *Ibidem*

²⁵⁸ *Ibidem*

²⁵⁹ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. 1997. p. 160.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 179.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 180.

A ideia de “humanização”, a valorização dos factores psicológicos, o uso expressivo dos materiais, o interesse pela tradição local, são premissas que remetem para o mito antitecnológico em prol de um neo-humanismo antiteórico e decidido a comunicar com o vasto público numa linguagem empírica e aberta ao sentido informal da participação do utente.

A arquitectura portuguesa aproxima-se do Movimento Moderno quando reclama as suas ideologias nos finais de 40, que só mais tarde faz a fusão da estética formal e resolução funcional do Movimento Moderno com as características regionais (materiais e métodos construtivos locais). É com este consenso, que a arquitectura produzida se revela adequada ao seu tempo, aproximando-se da especificidade do local, fazendo uso racional das possibilidades técnicas. As articulações em planta, que caracterizam as primeiras obras modernas revelam um esquema funcional claro, uma solução formal que dialoga com o programa, a presença de aspectos inovadores, que apesar de importados, são mostrados num sentido integrador e um gosto pela “verdade” estrutural, propondo uma “terceira via”.

É na década 50, que existe uma maturidade quanto à concepção da arquitectura portuguesa, a percepção de um possível caminho onde existia uma aceitação cultural, procurando a poética espacial, que coexistia em sintonia com a “paisagem portuguesa”. Era agora, clarificada a aspiração de muitos arquitectos, desejando que *“as obras tendam para uma contextualização nos sítios onde se inserem, para uma sobriedade e uma autenticidade que busca nas raízes da sua tradição a sua inspiração mais profunda”*.²⁶²

A geração do pós-guerra, transporta em si *“o conceito de sociedade progressista com preocupações colectivistas de emancipação social do indivíduo organizando-se com a consciência de uma frente de luta ameaçada por esse passado de recentes cedências”*.²⁶³ *“Um sentido da responsabilidade social acompanha as transformações da sociedade que requer novos tipos de edifícios. Não se trata apenas da modificação da forma dos edifícios no quadro da cidade tradicional mas da invenção de uma cidade capaz de fornecer uma resposta adequada às exigências de liberdade e de igualdade da sociedade moderna. Novas exigências sociais implicam novas soluções para responder a uma sociedade de massas”*.²⁶⁴

“A produção arquitectónica progride sobretudo através da experiência individual, da obra de autor desenhada entre a interpretação de modelos e a sensibilidade contextual”.²⁶⁵ Essa interpretação, por parte de diferentes autores de obra, dá origem ao debate dos anos 50 que se centrou no confronto entre a modernidade e a tradição, que acabou por resultar na necessidade

²⁶² *Ibidem*, p. 77.

²⁶³ *Ibidem*, p. 201.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 202.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 204.

de ir ao encontro das verdadeiras raízes da arquitectura popular, desejo materializado no Inquérito.

“A realização do Inquérito à Arquitectura Popular viabiliza o contributo disciplinar mais importante da década ao reconhecer a história real, o saber popular, os valores permanentes da arquitectura portuguesa, numa certa atemporalidade de formas, funcionalidades e significados. Na aproximação aos sítios, os arquitectos observam as formas de povoamento, os modos de apropriação do espaço na diversidade do território nacional (...).”²⁶⁶

²⁶⁶ *Ibidem*



Imagem [18] Costa Martins / Victor Palla, fotografia (1956-58) publicada no livro *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, ed. 1958-59

Conclusão

O principal objectivo deste trabalho foi verificar a existência ou inexistência da Arquitectura Neo-Realista em Portugal e com base no entendimento da definição do Neo-Realismo.

No entendimento do Neo-realismo, quando é caracterizado segundo limites, é dizer que o contrário também existe, na medida em que, para este ser obtentor de fronteiras, é porque também pode existir, com a ausência das mesmas. Já Fernando Távora, afirmava que o contrário também era verdade. O Neo-Realismo, é tanto “liberal” como “condicionador”.

Sendo a literatura um importante registo teórico de determinados pensamentos, de determinada época, foi alvo de um estudo exaustivo relativo à definição do conceito Neo-Realismo. Com base nesta análise, procurou-se um denominador comum, abrangente das várias tentativas de definição. Partindo do pressuposto, que o Neo-Realismo se traduziu numa tentativa de representação da realidade, podemos considerar a metáfora, de a realidade ser uma esfera. Em seu torno, giram vários “olhares”, os quais representam as “infinitas percepções”. A “esfera”, considerando-a um “facto”, é a sempre a mesma, a mesma “realidade”, a posição de onde é percebida e a época de quando é interpretada, é que é diferente.

Em contexto italiano, num período pós-guerra, na literatura, cinema e arquitectura, verificaram-se aproximações relativas à caracterização do Neo-Realismo. Verificou-se a influência da componente social, política e económica, onde a intenção de representar a realidade, surge como uma necessidade, face à vivência sob um regime de ditadura, num cenário de destruição gerado pela guerra. Os valores da ética são enaltecidos, o humanismo surge como resposta à “cosmética” fascista e a materialização e exteriorização desses valores, torna-se uma “necessária comunicação”.

Em Portugal, apesar de não existir o cenário destrutivo da guerra, foi sentido um longo período de repressão gerado pela ditadura, onde também existiu, a “necessidade de comunicação”. A procura da essência da realidade portuguesa, reflectiu-se essencialmente nos anos 50, influenciado por acontecimentos de carácter nacional e internacional. A polarização das premissas deste movimento, deveu-se à imprensa e ao contacto entre vários intelectuais da época, e à sua mobilização. O Neo-Realismo em Portugal, existiu na literatura, cinema e nas artes plásticas, mas também na arquitectura. O contexto cultural, social e económico português, revelou a necessidade de criação de respostas face à sua realidade, que através da arquitectura, se manifestou, essencialmente, na procura da identidade regional e nacional, na reformulação do ensino da arquitectura e no compromisso social, na habitação. Esta linha de pensamento,

caracterizadora dos anos 50, onde está subjacente o carácter social e humanista, reflecte as principais características do Neo-realismo. Tomando o Neo-Realismo, como uma intenção, qualquer obra dos autores defensores da mesma, manifestaram as ideologias do Neo-Realismo nas suas obras. Materializadas em Itália, temos o exemplo do bairro social: Tiburtino, em Portugal, o bairro social: Olivais-Norte e na habitação unifamiliar: a Casa de Ofir, como exemplos.

Na arquitectura dos anos 50, em Portugal, poderiam ser dados inúmeros exemplos de obras Neo-Realistas, e de diferentes tipologias, tal como em Itália, mas procurou-se essencialmente entender os contributos que levaram à produção de obras neo-realistas, sendo estas as que melhor caracterizam a história e a identidade da arquitectura portuguesa, desta época. O presente trabalho, consiste em mais um contributo, para o entendimento não de um “neo-realismo”, mas sim duma “realidade” de determinada época, com a consciência dos condicionalismos do século XXI, os quais, influenciaram inevitavelmente, a interpretação actual do conceito: “Neo-Realismo”.

Bibliografia

“2G: Revista internacional de arquitectura”. Barcelona. 2000. Vol. 15. ISSN 11369647.

A arquitectura popular em Portugal. 3ª ed. Lisboa : Editora Ordem Arquitectos, 2004. 440 p. vol.2. ISBN 9729766878.

AZEVEDO, Manuel – **O cinema italiano do após-guerra e o neo-realismo.** Coimbra : [s . n.], 1957. 168 p.

BANDEIRINHA, José António – **O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974.** Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007. 448 p. ISBN 9789728704766.

Batalha pelo conteúdo: movimento neo-realista português: exposição documental. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal : Museu do Neo-Realismo, 2007. 497 p. ISBN 9789729904059.

BAZIN, André – **O que é o cinema?.** Lisboa : Livros horizonte, 1992. 388 p. ISBN 9722408267.

BONDANELLA, Peter – **The films of Roberto Rossellini.** Cambridge : University Press, 1993. 183 p. ISBN 0521398665.

BENEVOLO, Leonardo – **História da arquitectura moderna.** 3ª ed. São Paulo : Editora Perspectiva, 2004. 813 p.

DAL CO, Francesco, ed. – **Storia dell'architettura italiana.** Milano : Electa, 1997. 517 p. vol. 8.

CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco – **Atlante dell'architettura italiana del novecento.** Milano : Electa, 1991. 267 p.

COSTA, Alexandre Alves – **Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa.** Porto : FAUP Publicações, 1995. 150 p. ISBN 9789729483813.

Encontro neo-realismo : reflexões sobre um movimento : perspectivas para um museu.

Vila Franca de Xira : Câmara Municipal, 1999. 360 p. ISBN 9728241224.

FABRIS, Mariarosaria – **O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura.** São Paulo :

Editora da Universidade, 1996. 183 p. ISBN 8531403359.

Fernando Távora. Lisboa : Ed. Blau, 1993. 216 p.

FIGUEIRA, Jorge Manuel Fernandes – **Escola do Porto : um mapa crítico.** Coimbra : EDARQ-

Edições do Departamento de Arquitectura, 2002. 147 p. ISBN 972973836X.

FRANÇA, José-Augusto – **História da arte Ocidental: 1780-1980.** Lisboa : Livros Horizonte,

1987. 455 p.

FRANÇA, José-Augusto – **A arte e a sociedade portuguesa no século XX: 1910 a 2000.** 4ª ed.

Lisboa : Livros Horizonte, 2000. ISBN 9722411101.

HENRY, Christel – **A cidade das flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema**

neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência. Coimbra : Fundação

Calouste Gulbenkian Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006. 647 p. ISBN 9723111632.

História da arte em Portugal. Lisboa : Publicações Alfa, 1986. vol. 14

História da arte no Ocidente. Lisboa : Verbo, 2006. 564 p. ISBN 9722225847.

IAPXX: Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal. Lisboa : Ordem dos Arquitectos,

2005. 285 p. ISBN 9728897146.

LOURENÇO, Eduardo – **Sentido e forma da poesia neo-realista.** 2ª ed. Lisboa : Dom Quixote,

1983. 211 p.

MARNOTO, Rita – **A narrativa neo-realista italiana.** Coimbra : Imprensa de Coimbra, 1983.

125-195 p.

MONTANER, Josep Maria – **Depois do movimento moderno: arquitectura da segunda metade do século XX**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2001. 271 p. ISBN 8425218284.

Nova síntese: textos e contextos do neo-realismo. Porto : Campo das Letras, 2006. ISSN 16465989.

PITA, António Pedro – **Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática**. 1ª ed. Porto : Campo das Letras, 2002. 303 p. ISBN 9726105994.

RAMONDE, Viviane – **A Revista Vértice e o neo-realismo português**. Coimbra : Angelus Novus, 2008. 433 p. ISBN 9789728827380.

REIS, Carlos – **O discurso ideológico do neo-realismo português**. Coimbra : Almedina, 1983. 685 p.

ROGERS, Ernesto Nathan – **Esperienza dell'architettura**. Milano : Skira, 1997. 347 p. ISBN 8881181479.

SADOUL, Georges – **Dicionário dos cineastas**. 2ª ed. Lisboa : Livros Horizonte, 1993. 327 p. ISBN 9722408593.

SETA, Cesare de – **L'architettura del novecento**. Torino : Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1981. 317 p. ISBN 880203575X.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco – **Architettura contemporanea**. Milano : Electa, 1992. 426 p. ISBN 8843524631.

TÁVORA, Fernando – **Da organização do espaço**. 2ª ed. Porto : Escola Superior de Belas Artes, 1982. 87 p.

TORRES, Alexandre Pinheiro – **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**. Lisboa : Instituto de Cultura Portuguesa, M.E.I.C., Secretaria de Estado da Investigação Científica, 1977. 107 p.

TORRES, Alexandre Pinheiro – **O neo-realismo literário português**. Lisboa : Moraes Ed., 1977.
226 p.

TOSTÕES, Ana – **Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50**, 2ª ed. Porto :
Faculdade de Arquitectura da Universidade, 1997. 349 p. ISBN 9729483302.

TOUSSAINT, Michel – **Casa de férias em Ofir: Fernando Távora 1957-1958**. Lisboa : Blau,
1992.

ZEVI, Bruno – **História da arquitectura moderna**. Lisboa : Arcádia, 1977.

Fonte de Imagens

Imagem [1] - http://it.wikipedia.org/wiki/Riviste_letterarie_del_Novecento

Imagem [2] - <http://www.archividelnovecento.it/site/galleria/alessandrini/index.htm>

Imagem [3] - <http://www.archividelnovecento.it/site/galleria/alessandrini/index.htm>

Imagem [4] - http://www.istrianet.org/istria/performing_arts/cinema/cinema-fascismo.htm

Imagem [5] - http://www.giusepperausa.it/storia_del_cinema_italiano_onl.html

Imagem [6] - <http://nucleodeprogramacaocinematografica.blogspot.com/2008/05/ciclo-de-cinema-prova-do-real-de-16-28.html>

Imagem [7] - <http://areeweb.polito.it/didattica/01CMD/catalog/030/2/html/020.htm>

Imagem [8] – DAL CO, Francesco, ed. – Storia dell'architettura italiana. Milano: Electa, 1997. vol. 8

Imagem [9] – DAL CO, Francesco, ed. – Storia dell'architettura italiana. Milano: Electa, 1997. vol. 8

Imagem [10] - http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/neorealismo/

Imagem [11] - http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/neorealismo/

Imagem [12] - http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/neorealismo/

Imagem [13] - <http://ulisses.cm-lisboa.pt/data/002/008/index.php?ml=8&x=0060.xml>

Imagem [14] - <http://www-ext.lnec.pt/LNEC/DED/NA/arq/ntp/prjobr/prjobr.htm>

Imagem [15] - <http://www.arcoweb.com.br/artigos/fernando-serapiao-a-casa-10-11-2005.html>

Imagem [16] - <http://www.arcoweb.com.br/artigos/fernando-serapiao-a-casa-10-11-2005.html>

Imagem [17] - <http://www.arcoweb.com.br/artigos/fernando-serapiao-a-casa-10-11-2005.html>

Imagem [18] - http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/neorealismo/

