

2 Neo-realismo na forja

Não há amor do real sem ousadia.
Mário Dionísio

As várias rotas¹ traçadas pelos intelectuais na década de 30 já anunciavam o aparecimento de um novo tipo de expressão artística e de abordagem ensaística que tinham como objetivo trazer uma nova perspectiva do homem e do mundo para as artes. Sabe-se que, de modo geral, essa nova abordagem inspira-se na perspectiva marxista da sociedade e do homem. Porém, é importante ressaltar que tal inspiração não indica a existência de um programa partidário prévio que regeria de antemão as expressões artísticas que estariam por vir².

Mário Dionísio, importante teórico (e testemunha) do neo-realismo em Portugal, esclarece esse tópico em entrevista à Revista *Vértice*, em 1974:

a consolidação do movimento processou-se nos anos 40, com o aparecimento cada vez mais numeroso de romancistas e poetas, de pintores e de artigos doutrinários quase sempre polémicos, numa linguagem forçosamente pouco clara (não se podia escrever, por exemplo, “luta de classes”, “proletariado”, “revolução”, em certas fases a própria palavra “neo-realismo” era cortada), cuja releitura mostrará nunca se ter tratado duma posição ortodoxa (do que sempre foi acusado por críticos pouco atentos ao que criticavam e para o que nunca liberdade lhes faltou...), mas duma doutrina geral comum, com várias tendências internas e pessoalíssimas. E é o que a simples leitura de Redol e de Carlos de Oliveira, de Manuel da Fonseca e de Joaquim Namorado, de Namora ou de João Cochofel – meros exemplos – facilmente mostrará.³

Primeiramente, observa-se no depoimento de Mário Dionísio a defesa do neo-realismo contra a acusação de ter sido um movimento ortodoxo e homogêneo. Na

¹ Cf. Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 184.

² Sobre as relações entre o marxismo e o neo-realismo português da perspectiva histórica e política, ver o livro de João Madeira *Os Engenheiros de almas: o partido comunista e os intelectuais (dos anos 30 a inícios de 60)*. Sobre a discussão de tal temática com ênfase nas suas relações com a cultura, a arte e a filosofia, ver o livro *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, de António Pedro Pita, que será amplamente referido nesta tese.

³ Dionísio, M. “Sinais & Circunstâncias: depoimento de Mário Dionísio”. In: *Entrevistas (1945-1991)*, p. 66-67. Originalmente o texto foi publicado na Revista *Vértice*, vol. XXXIV, n. 365-366, Junho-Julho de 1974.

entrevista, Dionísio aponta para a diversidade na recepção das teorias marxistas pelos intelectuais portugueses e destaca as “várias tendências” de expressões literárias dentro do grupo de escritores consagrados no neo-realismo. Entre eles, figuram alguns dos nomes já mencionados no capítulo anterior. Na lista resumida de escritores oferecida por Mário Dionísio, vemos o nome de Redol logo em primeiro lugar. Lembrando a “Carta aberta a Alves Redol”, escrita por Fernando Namora, vimos que Alves Redol tem “passado por figura particularmente representativa do que deu um rosto à nossa geração.”⁴ Provavelmente, a posição inaugural e a imagem simbólica de Redol em relação ao neo-realismo deve-se ao consenso de ter sido o primeiro escritor a publicar uma obra literária de carácter neo-realista. Assim, a publicação de *Gaibéus*, em 1939, é considerada o marco do início desta expressão literária em Portugal. Poderíamos dizer, então, que *Gaibéus* é um tipo de certidão de nascimento do neo-realismo na literatura. No entanto, considerar este livro como certidão de nascimento da literatura neo-realista não seria já considerar a expressão neo-realista sob o crivo de um certo programa de escrita?

Sob essa perspectiva, o sucesso da originalidade de *Gaibéus* poderia ser visto como uma faca de dois gumes: se, por um lado, representou a glória de Alves Redol ter se inaugurado na literatura e ter deixado seu nome na história, por outro lado, pode ter sido decisivo para a crítica rigorosa destinada a muitos dos seus romances posteriores por terem sido analisados exclusivamente em comparação com o livro inaugural. Às vezes, tem-se a impressão de que grande parte da crítica especializada nunca conseguiu olhar para qualquer outro livro (mesmo sem conhecer todos eles) sem ter *Gaibéus* no seu horizonte de entendimento e sem utilizá-lo como molde interpretativo. Voltando às palavras de Namora acerca de Alves Redol,

com efeito, as mais das vezes se esquece que um escritor pode não ser, ou não é apenas, aquilo que a minoria intelectual nele viu, sobretudo se a esse juízo falta o recuo necessário para o descontaminar do preconceito.⁵

Para refletir sobre um possível desentendimento acerca da expressão literária de Alves Redol, Namora levanta, então, a seguinte pergunta: “teria sido verdadeiramente o Redol (o Redol homem-escritor) cujo perfil vem de há muito a

⁴ Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 187.

⁵ Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 189.

ser desenhado?”⁶ A resposta de Fernando Namora para o questionamento é um pouco vaga: provavelmente não, sugere ele, lembrando um alerta de Marguerite Yourcenar de que o homem construído pode acabar por substituir o homem compreendido.⁷

Pretendemos, inicialmente, nos afastar do modelo canônico de análise da obra de Redol com base “no homem construído” a fim de tentar alcançar um entendimento mais amplo da atuação de Redol na literatura neo-realista, almejando, talvez, encontrar “o homem compreendido”. Para isso, partiremos do argumento central da heterogeneidade interna do neo-realismo, ressaltando que, apesar de um desejo comum,

que unifica e articula todo o grupo, os neo-realistas não irão formular, teoricamente, uma proposta homogênea para a arte. Não há um programa estético previamente definido para ser seguido. Ao contrário disso, a diversidade de propostas e opiniões vai marcar definitivamente o percurso do grupo e fazer da heterogeneidade uma verdade incontornável do Movimento.⁸

Como vai ser argumentado ao longo deste capítulo, observa-se que há uma estética neo-realista, no sentido *lato*, mas não há um programa de escrita coletiva neo-realista, no sentido *stricto*, como houve no realismo socialista. Ao considerarmos essa pré-teorização e os seus resultados (ou práticas), vemos que o núcleo comum de que a arte deve expor o real se realiza e é sempre retomado. Porém, o anúncio de que isso seria feito de diversas formas é, às vezes, deixado de lado por alguns críticos literários que aspiravam a uma certa regulamentação. Vale ressaltar que a teorização anterior não é regulamentadora das práticas de expressão artísticas que vêm a seguir, mas apenas uma teorização estética geral. Desse modo, podemos afirmar que há uma estética neo-realista, embora não haja um programa de escrita neo-realista. Nessa perspectiva não são programas estéticos que são feitos nas obras, mas sim experiências estéticas.

⁶ Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 187.

⁷ Cf. Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 187.

⁸ Margato, I. , “Explicar, fixar, ajustar parâmetros do neo-realismo português”. In: Nova Síntese 7, p. 170.

As revisões recentes acerca do neo-realismo evidenciam a diversidade como marca essencial do Movimento. Vê-se a *pluralidade*⁹ ocupar um lugar de destaque nas pesquisas sobre o neo-realismo, destacando-se como palavra-chave para o entendimento da complexa problemática que envolve essa geração. Tal perspectiva de leitura advém, principalmente, do novo caminho interpretativo proposto por António Pedro Pita para os estudos sobre o neo-realismo ao levantar a hipótese da heterogeneidade congênita para uma melhor compreensão acerca da principal problemática que caracterizaria o movimento. Em resumo, a diversidade teórica das interpretações do marxismo teriam como consequência a produção de expressões artísticas bastante diversificadas, além de implicar uma heterogeneidade conceitual acerca do que teria que ser, ou de como teria que ser, o neo-realismo. Assim, de acordo com Pita, “o neo-realismo é menos um facto que um problema – um campo de tensões, um conjunto de possibilidades, uma pluralidade que a ideia de *um* neo-realismo inevitavelmente limita.”¹⁰

No prefácio ao livro *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, Pita destaca que a sua perspectiva de leitura sobre o tema teria surgido do “incômodo” de sempre encontrar nas revisões teóricas sobre o neo-realismo argumentações construídas sobre os mesmos problemas e sobre as mesmas soluções. Segue o esclarecimento da sua motivação teórica conforme exposto nesse prefácio:

O leitor encontra neste volume alguns estudos que o autor foi publicando ao longo de anos a respeito da problemática neo-realista. Embora inicialmente desinteressado de construir qualquer hipótese interpretativa, foi progressivamente solicitado pela estranheza que lhe causava o reiterado encontro com os mesmos problemas, as mesmas perspectivas de solução, as mesmas respostas – afinal ilusões-de-respostas porque os mesmos-outros problemas apareciam de novo, sempre.¹¹

Desse reiterado encontro com o mesmo, resulta, invariavelmente, uma certa “infecundidade teórica de qualquer análise neo-realista do neo-realismo”¹². Assim, a possibilidade de buscar uma nova perspectiva de leitura para a literatura neo-

⁹ Cf. Trindade, L. *O espírito do Diabo. Discursos e Posições Intelectuais no Semanário O Diabo, 1934 – 1940*.

¹⁰ Pita, A. P. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 26.

¹¹ Pita, A.P. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 7.

¹² Pita, A. P. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 29.

realista e, conseqüentemente, para o neo-realismo de modo geral, necessitaria de um afastamento do que passou a ser considerado o neo-realismo. É preciso, talvez, afastarmo-nos do que o neo-realismo veio a se tornar, da perspectiva histórica, ou seja, pós-evento, a fim de nos aproximarmos do que ele foi no seu momento de expressão e atualidade. Por isso, serão priorizados neste capítulo textos que debatem o neo-realismo “de dentro”, produzidos e publicados à época da eclosão do Movimento, bem como testemunhos de intelectuais que vivenciaram o neo-realismo como produtores de pensamento. Tal opção metodológica por recuperar as falas contemporâneas ao neo-realismo busca compreender essa expressão cultural tentando retirar dela aquele “musgo” mencionado por Carlos de Oliveira a respeito da literatura de Redol (como vimos no capítulo anterior)¹³. Pretendemos destacar alguns elementos que nos ajudem a entender o modo como o neo-realismo se pensou, ou seja, como auto-consciência (de dentro), para, posteriormente, ser possível repensá-lo e reavaliá-lo “de fora”.

A leitura dos estudos apresentados por António Pedro Pita em *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática* evidencia que um dos problemas centrais em torno do neo-realismo teria sido a homogeneidade da sua teorização, não só no que diz respeito às revisões conceituais publicadas após o seu término, mas também no que tange as aspirações à homogeneidade teórica apresentadas por alguns intelectuais à época da efervescência do Movimento.

Já no primeiro capítulo do seu livro, António Pedro Pita faz observações atentas sobre as perspectivas de leitura acerca do neo-realismo que estão no cerne argumentativo de importantes livros teóricos como *O Movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase* (1977), de Alexandre Pinheiro Torres, e *O discurso ideológico do neo-realismo português* (1983), de Carlos Reis.

De acordo com uma visão excessivamente resumida, diz-se do movimento literário português denominado Neo-Realismo que era uma literatura de ação contra a situação em que se encontrava o país sob o regime ditatorial. Seguindo a divisão em períodos geralmente associada a ele, o neo-realismo se mostraria, em sua primeira fase, como um movimento de denúncia e conscientização, que se baseava, principalmente, na valorização do conteúdo em detrimento da forma. Do livro de

¹³ Cf. Oliveira, C. de. “Um homem ávido de gente”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 145.

Carlos Reis, depreende-se que a textura ideológica do neo-realismo implicaria, necessariamente, a concepção de que a linguagem seria um *meio neutro* e não uma *matéria significativa*.¹⁴ Portanto, acusado de demasiada preocupação com o conteúdo e de desatenção à forma, o neo-realismo apresentaria, em sua suposta segunda fase, uma forte revalorização estética.

A proposta de António Pedro Pita no primeiro capítulo do seu livro é reavaliar as considerações emblemáticas de Alexandre Pinheiro Torres e Carlos Reis a respeito da divisão do neo-realismo em fases e do primado do conteúdo em detrimento da forma. De acordo com Pita, “identificar uma primeira fase do neo-realismo pela sobrevalorização do conteúdo é pressupor, ou reconhecer, uma homogeneidade artística e teórica que presumo inexistente.”¹⁵

Já em 1971 (seis anos antes da publicação do seu livro mencionado acima), Alexandre Pinheiro Torres divulga o artigo “Repensar o neo-realismo”¹⁶. No texto, aparece a sugestão de que os escritores neo-realistas (mais especificamente a expressão literária neo-realista) teriam sido os responsáveis pela distinção entre forma e conteúdo. A afirmação é questionável, pois, ao atentarmos para os textos que debatem o tema da expressividade neo-realista à época da efervescência do movimento, o que chama a atenção do leitor é que tanto os escritores quanto os intelectuais preconizavam, desde a gênese das formulações que fomentaram o movimento, a união dos dois elementos ou a reflexão das duas esferas como um campo de tensão e não como elementos separados e distintos. Nas palavras de António Pedro Pita, “a recorrente afirmação do primado do conteúdo e da arte como espelho deve ser considerada desde o início em polémica tensão com a valorização da forma e da arte como construção”¹⁷.

Como consequência de tal formulação, Alexandre Pinheiro Torres propõe, em *O movimento neo realista em Portugal*, uma distinção entre dois tipos de neo-realismo: um “ideal” e um “real”. Na linha de frente dessa querela estariam Mário Dionísio e Alves Redol, respectivamente¹⁸. Nas palavras de Alexandre Pinheiro

¹⁴ Cf. Pita, A. P. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 14-15.

¹⁵ Pita, A. P. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 238.

¹⁶ Torres, A. P. “Repensar o neo-realismo”. In: Seara Nova, n. 1575, Janeiro de 1977, p. 13-16.

¹⁷ Pita, A. P. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 238.

¹⁸ As considerações de Mário Dionísio a respeito da obra de Redol serão analisadas no próximo capítulo desta tese.

Torres, “O Neo-Realismo, porém, que se *queria* fazer, aquele que se foi largamente doutrinando durante muitos anos, o Neo-Realismo *ideal*, não pressupunha como dogma qualquer obscura separação entre a *forma* e o *conteúdo*”¹⁹.

Observa-se que a tese apresentada pelo crítico aponta para as obras de literatura neo-realista como as culpadas pela separação entre conteúdo e forma. Vemos que a distinção proposta por Pinheiro Torres não parece levar em conta a ideia de que poderia ser possível, para um movimento que estava a forjar-se quase que simultaneamente em várias frentes, que as expressões literárias, as revisões críticas, os prefácios às obras, as propostas de definição filosófica e estética, estariam paralelamente polemizando e ajustando conceitos, de tal modo que todo esse conjunto formaria um grande espaço de interlocução, mas não necessariamente de limitações.²⁰ Nas palavras de Izabel Margato, “explicar, fixar, polemizar e ajustar conceitos são uma constante no percurso dos neo-realistas”²¹.

Dessa perspectiva, as obras literárias e os textos doutrinários encontram-se em estado de polêmica, porém não necessariamente numa relação de obediência da literatura aos paradigmas levantados pelos textos teóricos. Diante do exposto, duas perguntas podem ser levantadas: quando se coloca a necessidade de expressão artística, por que tal expressão deveria se submeter aos limites e às imposições teóricas de pensadores que também estavam refletindo sobre esses novos modelos de homem, de sociedade, de cultura e de arte? Deve a expressão literária e artística seguir os parâmetros fixados pela crítica ou deveria a crítica buscar compreender a manifestação artística de modo mais amplo e com maior sensibilidade para as singularidades das expressões?

Se ultrapassarmos, então, a divisão inicial do neo-realismo em fases e a sua suposta separação entre forma e conteúdo, para pensarmos, juntamente com Antônio Pedro Pita, como um movimento cuja diversidade é a própria essência, uma obra tão discursivamente heterogênea como a de Alves Redol parece ser capaz de representar metonimicamente as questões estéticas, políticas, sociais e culturais do neo-realismo.

¹⁹Torres, A. P. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, p. 11.

²⁰Margato, I., “Explicar, fixar, ajustar parâmetros do neo-realismo português”. In: Nova Síntese 7, p. 169.

²¹Margato, I., “Explicar, fixar, ajustar parâmetros do neo-realismo português”. In: Nova Síntese 7, p. 170.

É importante lembrar que o levantamento que está sendo exposto aqui parte da hipótese da heterogeneidade congênita atribuída ao neo-realismo de modo amplo para refletir e reavaliar a figura de Alves Redol sob essa perspectiva. Desse modo, buscamos expandir as reflexões já levantadas por António Pedro Pita ao aplicá-las especificamente para redimensionar a expressão literária de Alves Redol perante o neo-realismo português.

Assim, além da investigação acerca da obra Redol, esta tese tem o objetivo de repensar e ampliar as noções que envolvem o momento literário do qual o autor em questão faz parte. O estudo atento do caso da literatura de Alves Redol no cenário neo-realista nos levará a expandir não só as visões comumente atreladas a este autor, mas também os conceitos do movimento do qual fez parte. A verificação do seu cuidado permanente com a forma, que nunca esteve distante do destaque dado por ele ao conteúdo social, possibilitará um redimensionamento das ideias atreladas a tal literatura. Com isso, será possível mostrar que a heterogeneidade, característica central do movimento neo-realista, sempre esteve presente no âmbito da criação.

Através da investigação sobre a essência heterogênea do neo-realismo na obra de um autor que é comumente considerado expoente da corrente conteudista do movimento, será possível reunir argumentos a fim de corroborar com a mudança de perspectiva acerca do grupo neo-realista, de modo a percebê-lo como um movimento artístico que nunca foi, prioritariamente, preocupado com o conteúdo em depreciação da forma, mas no qual esta dualidade entre os elementos sempre constituiu a sua essência.

2.1

Anúncio da palavra-ação

De volta ao depoimento de Mário Dionísio apresentado no início deste capítulo, vimos que

Há uma lenda que eu venho tentando desfazer com dificuldades, porque há quem não esteja interessado em desfazê-la; o neo-realismo não foi encomendado por

ninguém, por nenhuma força política, surgiu espontaneamente. Como? Guerra de Espanha, uma consciência política que foi nascendo, a princípio apenas um sentimento de revolta. Eu comecei a escrever coisas que o exprimiam, e ao mesmo tempo começavam também pessoas que só conheci depois – o Redol em Vila Franca, o Manuel da Fonseca em Santiago do Cacém, o Joaquim Namorado em Coimbra, o Ramos de Almeida e o Afonso Ribeiro no Porto. E foi o que escrevemos, que apareceu neste ou naquele jornal, que nos vai aproximar uns dos outros e constituir um grupo.²²

A citação acima encontra-se no livro *Entrevistas (1945-1991)*, que reúne depoimentos de Mário Dionísio a respeito de vários temas ligados à arte e à literatura e, mais especificamente, acerca do neo-realismo. Através da leitura dessas entrevistas é possível depreender perspectivas importantes sobre a sua visão acerca do que teria sido esse movimento cultural. Lidas em sequência, as entrevistas mostram um progressivo desconforto do escritor e teórico com o que veio a ser considerado o neo-realismo e com possíveis interpretações errôneas levantadas sobre esse movimento. Tal incômodo pode ser observado no excerto acima, quando Dionísio defende o neo-realismo de uma ideia que teria sido criada a seu respeito. Nessa entrevista ao programa de rádio Café-concerto, em 1981, Mário Dionísio chega a chamar de “lenda” a concepção de que o neo-realismo teria sido “encomendado” por um determinado partido político²³.

Nota-se, ao longo do livro, um incômodo crescente de Mário Dionísio diante da insistência de seus interlocutores em trazerem à tona aspectos que ele sempre buscou desvincular da ideia do neo-realismo. É este o caso de uma entrevista dada a *O Diário*, em 1988, na qual, mais uma vez perguntado sobre o neo-realismo, Dionísio responde após um breve comentário sobre o tema solicitado:

A ideia precisa do neo-realismo para mim não vou dá-la, já a dei tantas vezes... É um dos meus motivos de amargura; porque se diz mais de mil vezes certas coisas e se continua sempre a dizer o contrário?²⁴

²² Dionísio, M. “Fui sempre anti-stalinista”. In: *Entrevistas (1945-1991)*, p. 111. Originalmente, a entrevista foi publicada no jornal *Expresso*, em 24 de Abril de 1982.

²³ Mário Dionísio argumenta especificamente contra a tese levantada por Alexandre Pinheiro Torres em *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. No livro, Alexandre Pinheiro Torres sugere que os escritores portugueses teriam tido acesso às noções do Congresso do Partido Comunista de 1934 e que o neo-realismo em Portugal seria uma maneira de dizer “realismo socialista”.

²⁴ Dionísio, M. “Não percebo como é que se pode viver sem utopia”. In: *Entrevistas (1945-1991)*, p. 211.

O entrevistado refere-se à “amargura” de ter sempre defendido uma visão abrangente, ampla e até diversificada do neo-realismo e, no entanto, seus interlocutores insistirem em buscar no Movimento aspectos homogêneos, que acabam por configurar uma visão simplista e reducionista sobre ele – definindo-o, em última instância, a partir de elementos que não deveriam servir para caracterizá-lo de forma restrita. O principal perigo de tais interpretações simplistas sobre o neo-realismo parece ser o de que elas acabariam por reduzi-lo a algo que ele não foi.

Precisávamos de muito tempo para ver primeiro o que é o neo-realismo. É uma coisa de que hoje se fala bastante, de pontos de vista bastante opostos, [...] mas eu vou responder assim de uma maneira um bocado bruta, e incisiva e rápida: o neo-realismo podemos defini-lo, com a dificuldade de todas as definições, evidentemente, como a expressão estética duma visão marxista do mundo. Claro que isto é tão amplo, tão amplo, que todas as acusações que têm sido feitas aos neo-realistas, sobretudo de “antigamente”, de quererem primeiro uma escola, e depois ser uma visão muito limitada, e depois ser só falar dos pobrezinhos, e depois dizer mal dos patrões, o banqueiro gordo de charuto e a pobre criada de servir e não sei que mais, não tem qualquer sentido. Eu próprio desmenti isso numa entrevista que ficou mais ou menos célebre, ao Primeiro de Janeiro, em 1945, chamada “Que é o neo-realismo?”, e onde isso se põe de lado. Portanto, qualquer confusão com obra de intervenção social, sim, mas encarada na posição esquemática dos bonzinhos de um lado e os mauzinhos do outro, sem análise psicológica de espécie nenhuma, sem interesse pela qualidade da linguagem, etc., é realmente uma das tais coincidências que não tem nada a ver com a realidade.²⁵

De modo geral, as entrevistas que foram proferidas após a queda do regime, ou seja, após 1974, trazem sempre algum esclarecimento a respeito da diferença entre o que veio a se tornar o senso comum sobre o neo-realismo e o que ele efetivamente teria sido. Vê-se que Mário Dionísio é reiteradamente perguntado sobre o neo-realismo, tendo em vista o fato de ter se posicionado, à época da efervescência do Movimento, como um dos seus principais pensadores. O primeiro capítulo do livro *Entrevistas (1945-1991)* traz, justamente, aquela célebre entrevista intitulada “Que é o neo-realismo?”. O texto, publicado à época da eclosão do Movimento, tornou-se um marco para as reflexões a respeito desse período em Portugal.

A entrevista é iniciada com a seguinte apresentação:

Acerca do neo-realismo correm em Portugal várias versões, parecendo não haver ainda ideias bem assentes sobre o que isso seja. [...] Para trazer algum esclarecimento

²⁵ Dionísio, M. “Café-concerto”. In: *Entrevistas (1945-1991)*, Entrevistas, p. 82-83.

à confusão, quisemos registar o que pensa do neo-realismo o escritor Mário Dionísio que se tem ocupado do assunto.²⁶

Chamo a atenção para a primeira parte da apresentação, na qual é indicado o fato de estarem aparecendo em Portugal diferentes expressões de neo-realismo. Diante de tal diversidade, o entrevistador busca uma forma de compreender o movimento artístico, cultural e político que estava acontecendo. A busca por compreensão o leva a chamar Mário Dionísio para dar a sua versão sobre o tema. Ressalto aqui o fato de que o entrevistado é apresentado como escritor e não como um teórico. Dessa perspectiva, Dionísio é convidado a dar o seu depoimento “de dentro”, como produtor de expressão literária.

Na entrevista, Mário Dionísio discorre sobre a visão de mundo proposta por essa nova expressão e sobre aspectos relacionados às diferenças entre o neo-realismo, o naturalismo e o populismo. Após a exposição desses temas, o entrevistador questiona, finalmente, sobre aquela que viria a ser uma das principais querelas acerca do Movimento: “Não darão, assim, os neo-realistas razão àqueles que os acusam de se colocarem num plano que não tem relações com a arte?” E Mário Dionísio responde:

Os neo-realistas repelem vivamente a lenda do seu desinteresse pelos assuntos estéticos. Essa, como a da construção de romances sem psicologia ou o estreito convencimento de que no mundo só há problemas económicos, é uma ideia superficial que não resiste ao mínimo exame. 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”. O caso é outro. Ele dá às vezes a impressão, aos não iniciados, de desinteresse formal e até de desprezo pelos valores formais, quando esse problema o preocupa constantemente. O que acontece é que ele tem de trabalhar com linguagens até certo ponto estranhas. Tem de meter-se em espartilhos que lhe não servem mas que tem de usar pela falta actual de outros, tem de fazer qualquer coisa de parecido com o que seja traduzir sentimentos e pensamentos para que ainda não há palavras no dicionário.²⁷

A ausência de palavras no dicionário para exprimir a dialética das relações desse novo homem com o real nos remete ao “Aço na forja dos dicionários” do poema de Carlos de Oliveira, mencionado na introdução da presente pesquisa.²⁸ Além disso, destaca-se na fala de Mário Dionísio a questão da literatura como um

²⁶ Dionísio, M. “Que é o neo-realismo?”. In: *Entrevistas (1945-1991)*, p. 11.

²⁷ Dionísio, M. “Que é o neo-realismo?”. In: *Entrevistas (1945-1991)*, p. 16-17.

²⁸ “Aço na forja dos dicionários / as palavras são feitas de aspereza:/ o primeiro vestígio da beleza / é a cólera dos versos necessários”. (Carlos de Oliveira, *Mãe Pobre*)

imperativo, como uma necessidade. Vemos, portanto, que para os homens que estão na gênese do neo-realismo a arte não é uma questão derivada: é o próprio da arte que mobiliza politicamente como escritores esses intelectuais. Alves Redol comenta sobre esse tema em entrevista para a *Gazeta Musical e de todas as Artes*, em janeiro de 1961. Nesse texto, vemos a seguinte declaração do autor em resposta à acusação de que, se vivesse em outra época, teria escrito outra coisa, mas não romances:

Quanto à afirmação de que noutra época diferente da nossa eu não seria romancista, tomo-a, em primeiro lugar, como uma crítica pertinente à época que não me deixaria revelar tal qual sou. Logo a seguir, porém, devo acrescentar que seria romancista em qualquer sociedade onde vivesse. Não se escrevem, por simples desvio, os livros que publiquei. Seria, porém, um escritor diferente noutra sociedade e noutro tempo. Tenho disso a certeza.²⁹

No caso do neo-realismo, “a especificidade da arte reveste-se, pois, de uma importância social”³⁰. Porém, isso não significa que haveria uma preocupação inicial com o conteúdo e uma preocupação posterior com a forma. A questão da arte não é aqui secundária em relação à questão social. As duas esferas encontram-se imbricadas, de modo que a opção por produzir literatura não é derivada da impossibilidade de produzir outra coisa. Assim, a preocupação com a forma e com o trabalho da linguagem também está inscrita no código genético do neo-realismo. Observa-se a ênfase dada por Mário Dionísio à possibilidade de uma nova forma de escrever que se abre com a busca de novas formas de expressar o mundo experimentadas pela literatura neo-realista.

Nos dois artigos da série “A música e o nosso tempo”, publicados por João José Cochofel na *Seara Nova* em julho de 1943, destaca-se a argumentação a respeito da estética e do conceito de belo numa expressão artística que abraça e enfrenta a complexa dialética do real. Logo no início do primeiro artigo, Cochofel conceitua o modo como o termo estética será considerado para os fins da sua argumentação. De acordo com ele, a palavra estética é empregada no texto “não só tendo em vista o belo na obra de arte, mas também e muito principalmente aquilo

²⁹ Redol, A. “Diálogo com Alves Redol”. In: *Gazeta Musical e de todas as Artes*, Nº 118, Janeiro de 1961.

³⁰ Pita, A. P. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. In: Gomes, R.; Margato, I. (org.) *Novos Realismos*, p. 19.

que esta nos faz sentir ou apreender, ou seja que nos comunica.”³¹ Nota-se que Cochofel destaca na arte principalmente a sua característica de comunicabilidade, a sua possibilidade de compartilhar entendimento e atingir a sensibilidade de outrem. De acordo com ele,

Uma nova arte ensaia agora os primeiros passos, procurando atuar sobre o homem, interferir na sua conduta, e não simplesmente diverti-lo ou emocioná-lo. Para o conseguir, o artista olha o mundo de frente, fazendo por abranger a totalidade e a multiplicidade dos seus aspectos, sem falsear uns e esconder outros. [...] É que o conteúdo da obra de arte já se nos não apresenta como um mero pretexto de criar beleza, mas sim como aquilo mesmo que lhe dá corpo e justifica a sua existência.³²

A nova expressão em arte, ou seja, a expressão neo-realista, tem no conteúdo que abrange a multiplicidade e a complexidade do real a justificativa da sua existência. A atitude do novo artista é sempre olhar o mundo de frente, é olhar o mundo questionando-o e enfrentando-o. Essa nova arte encontra-se amalgamada com a esfera da vida, pois atua sobre o homem, na medida em que as experiências humanas, que lhe dão corpo, atravessam o texto para interferir na vida, como ação. Vemos evidenciada, então, a dimensão da partilha e do contato proporcionados pela experiência estética. No artigo que dá sequência a essas formulações, Cochofel afirma que “agora não se trata somente de exprimir, mas sim de exprimir para agir.”³³ De acordo com Cochofel, estaria nas mãos da literatura a responsabilidade por comunicar esse plano de comunidade humana, uma vez que, para ele, “nenhuma arte poderá traduzir com maior objetividade do que a literatura a tumultuária complexidade do mundo em que vivemos.”³⁴

Há uma polémica entre João José Cochofel e António José Saraiva acerca das suas opiniões divergentes em torno dos problemas levantados por ambos em alguns dos seus artigos³⁵. Porém, não vamos nos deter sobre ela. Para os fins do

³¹ Cochofel, J. J. “A música e o nosso tempo.” In: Seara Nova, ano XXII, n. 832, 24 de julho de 1943.

³² Cochofel, J. J. “A música e o nosso tempo.” In: Seara Nova, ano XXII, n. 832, 24 de julho de 1943.

³³ Cochofel, J. J. “A música e o nosso tempo II.” In: Seara Nova, ano XXII, n. 833, 31 de julho de 1943.

³⁴ Cochofel, J. J. “A música e o nosso tempo.” In: Seara Nova, ano XXII, n. 832, 24 de julho de 1943.

³⁵ A esse respeito, ver os seguintes textos de António José Saraiva: “Problema mal posto.” In: Vértice, ano XII, n. 109, Setembro de 1952; “Comentários: a propósito de um lugar comum.” In: Vértice, n. 124, Janeiro de 1954; “A ponte abstracta.” In: Vértice, n. 128, Maio de 1954; “Uma carta do nosso colaborador António José Saraiva.” In: Vértice, n. 133, Outubro de 1954.

levantamento proposto na presente tese, vale destacar em linhas gerais que, diante das argumentações propostas por Cochofel a respeito das formas como o artista se apropria do real para expressá-lo, Saraiva o teria acusado de um certo formalismo. No texto, “Problema falseado”, publicado na Revista *Vértice*, em 1952, João José Cochofel se defende publicamente das acusações do seu interlocutor:

Limitar-me-ei a remeter o leitor [...] a verificar se alguma vez admiti o “progresso da forma sobre um conteúdo estático”. Quis unicamente chamar a atenção para a importância, tão frequentemente esquecida, que a técnica artística desempenha na eficiência da formulação artística.

Para Saraiva tresandaré isto a formalismo, tenho a certeza. Mas eu fio mais do testemunho de um conhecido romancista contemporâneo: “o formalismo não é o cuidado da forma, mas sim a ausência de conteúdo”.³⁶

O excerto é bastante curioso se considerarmos a importância da inserção e do pensamento de João José Cochofel no âmbito da defesa e do debate sobre o neo-realismo. Para Cochofel, no entanto, como para muitos outros pensadores e escritores da época, a separação evocada por Saraiva não poderia existir, uma vez que na literatura de ação, de apropriação do real e de intervenção sobre ele, a preocupação com uma nova técnica e com novas formas encontra-se estritamente relacionada com a necessária expressão do novo homem. Vemos, portanto, que na expressão literária neo-realista a batalha pelo conteúdo não significa uma batalha contra a forma.

O neo-realista busca, assim, comunicar o real através da arte. O modo como irá fazê-lo, no entanto, deve ser diferente dos antigos meios que a arte utilizou para se relacionar com a realidade, uma vez que um homem que se pensa de modo diferente invariavelmente se expressa também de forma nova. Nas palavras de António Pedro Pita,

por isso, só a expressão artística neo-romântica de base neo-realista permite perceber sem equívocos o “regresso à realidade” proclamado por Aragon: só ela garante que voltar à realidade não seja voltar ao conhecido, mas consista em valorizar a realidade presente como ponto de partida e mediação (sobretudo mediação) para o conhecimento, que é transformação, de uma realidade histórica.³⁷

³⁶ Cochofel, J. J. “Problema falseado”. In: *Vértice*, n. 109, 1952.

³⁷ Pita, A. P. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. In: Gomes, R.; Margato, I. (org.) *Novos Realismos*, p. 16.

Pita destaca a “realidade presente” não só como ponto de partida, mas também como mediação para o conhecimento sobre o homem na sua historicidade. Dessa perspectiva, o neo-realismo distancia-se absolutamente de uma visão homogeneizadora, já que deve ser considerado como uma problemática que abrange todos os campos envolvidos na dimensão humana, ou seja, os domínios da arte, da filosofia, da ciência e da política.³⁸

De acordo com Bento de Jesus Caraça na conferência intitulada “Algumas reflexões sobre a Arte”, proferida em 1943:

Ciência, filosofia, arte, religiões [...] reflectem consequentemente, nas mentalidades diferenciadas, nos eus intensificados, as condições gerais do meio físico e social em que foram criadas. Mas não procuremos, na maneira como essa reflexão se dá, uma relação estreita de causa e efeito, como aquela a que estamos habituados a ver em certos fenómenos físicos – abandonamos uma pedra no ar e a pedra cai. [...] Não, aqui as coisas não tem a mesma simplicidade; a passagem das impulsões básicas às consciências individuais realiza-se em condições muito largas, sujeitas a múltiplas interferências e variando de indivíduo para indivíduo.³⁹

De modo geral, o pensamento de Bento de Jesus Caraça evidencia a Arte como fenómeno cultural imerso numa complexa rede de relações com outros campos da esfera humana. A ênfase na dialética das relações humanas nas considerações sobre a cultura já estava presente nas reflexões apresentadas por Caraça na famosa conferência “A cultura integral do indivíduo – problema central do nosso tempo”, de 1933. Bento de Jesus Caraça traz de Tolstoi o que considera ser o princípio fundamental da arte: de acordo com ele, o próprio da arte é a sua capacidade de gerar comunidade. No entanto, adiciona Caraça, é importante destacar que a arte gera comunidade principalmente pela via da afetividade, e não pela via da racionalidade. Haveria, assim, dois modos da arte gerar comunidade: a arte de via reduzida, que “é dispersiva, alimenta as singularidades e as distâncias porque toca o sentimento dos homens num plano de imediatidade que dispensa o trabalho da mediação racional”⁴⁰; e a arte de via longa, que gera comunidade reforçando um comum inatual através de um cuidadoso e exigente trabalho com a linguagem. De acordo com António Pedro Pita,

³⁸ Cf. Pita, *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 12.

³⁹ Caraça apud Pita, A. P. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 208.

⁴⁰ Pita, A. P. “A arte de via longa e a arte de via reduzida”. In: Gomes, R.; Margato, I. (org.) *Literatura e Revolução*, p. 24.

dispensar o trabalho da mediação racional significa desvalorizar o trabalho específico da arte – o trabalho da linguagem e a importância da forma, que reaparece na “arte de via longa”, intelectualizada e exigente de uma atenção que aproxima os homens e os reúne em torno de uma racionalidade sensível.⁴¹

Observa-se que a convicção de que a arte gera comunidade está presente nos pressupostos mais longínquos do neo-realismo. A relação entre a arte e o modo como é capaz de gerar comunidade, ou seja, o problema da comunicabilidade, destaca-se, portanto, desde o início do levantamento das questões relativas à necessidade de se apropriar da realidade dialética e compartilhá-la através de uma nova expressão artística. Assim, “a preocupação com a forma pelo trabalho com a linguagem está inscrita no código genético do neo-realismo”.⁴² Tais argumentos nos levam a concluir, juntamente com António Pedro Pita que a identidade do neo-realismo é constituída na tensão entre o primado da comunicabilidade e o primado da mediatidade das construções formais.

Fernando Piteira Santos, em artigos para a Revista *Sol Nascente*, publicados entre maio e agosto de 1939, também chamou a atenção para a questão da relação entre a cultura e a vida. No primeiro deles, intitulado “Cultura e juventude”, o autor já destaca na cultura a sua intrínseca relação com a esfera da ação em oposição a um prazer passivo. E afirma enfaticamente: “Para nós a cultura não é um prazer do espírito é um dever de acção que se desdobra em múltiplos problemas, em múltiplos deveres de acção.”⁴³

Ressalta-se nesta tomada de posição a ideia da produção de cultura como um dever, como um imperativo, como uma necessidade, e não como algo secundário. No artigo seguinte, o primeiro da trilogia “A cultura e a vida”, Piteira Santos desenvolve a argumentação sobre as relações entre a cultura e a vida defendendo a estreita relação entre ambas e a impossibilidade de uma existir sem a outra.⁴⁴ Finalmente, em “A cultura e a vida II”, o autor enfatiza que “porque conhece a realidade, a nova geração sabe que a cultura é uma manifestação da vida, porque

⁴¹ Pita, A. P. “A arte de via longa e a arte de via reduzida”. In: Gomes, R.; Margato, I. (org.) *Literatura e Revolução*, p. 24.

⁴² Pita, A. P. “A arte de via longa e a arte de via reduzida”. In: Gomes, R.; Margato, I. (org.) *Literatura e Revolução*, p. 25.

⁴³ Santos, F. P. “Cultura e Juventude”. In: *Sol Nascente*, n. 36, 1 de maio de 1939.

⁴⁴ Santos, F. P. “A cultura e a vida”. In: *Sol Nascente*, n. 36, 1 de maio de 1939.

nasce na vida, existe na vida e exerce a sua acção sobre a vida.”⁴⁵ Neste artigo, é destacado o fato de a nova geração conhecer a realidade e, por isso, ser capaz de transformá-la.

De modo geral, vemos que o questionamento sobre como pode a literatura exhibir o real de modo incisivo ressalta-se em meio às discussões sobre a obra de Alves Redol e sobre o movimento neo-realista, no que diz respeito à polêmica entre o objetivo de denúncia social imediata e o reconhecimento do quanto a consciência do trabalho técnico com a linguagem é fundamental para também viabilizar a arte como forma de conhecimento e transformação social. Assim, a discussão em torno da arte neo-realista é, no final, uma discussão sobre a categoria de real e os modos de compreendê-lo, reproduzi-lo, relacionar-se com ele e, finalmente, ultrapassá-lo.

Na gênese do neo-realismo encontra-se a tensão indissolúvel entre a necessidade de comunicação do conteúdo real e o primado da mediatidade das construções formais⁴⁶, de modo que nenhum dos dois pode ser colocado em segundo plano. De acordo com António Pedro Pita, a identidade do neo-realismo está nessa tensão fundante da arte como um imperativo que faz da escrita ação. Nesse sentido, a mediação proposta pela literatura neo-realista é enriquecedora na medida em que a arte não é aqui um mero mecanismo de tradução do mundo, mas sim uma forma bastante elaborada de se pensá-lo artisticamente. Na palavra literária como ação, há, portanto, uma materialidade específica que se impõe ao escritor e se mostra na superfície dos textos.

2.2

Ver com olhos de água

No texto “Palavras e cores”, publicado originalmente no número 1 de *Ler*, em abril de 1952, Mário Dionísio apresenta uma interessante definição do trabalho do artista e do escritor.

⁴⁵ Santos, F. P. “A cultura e a vida II”. In: *Sol Nascente*, n. 37, 1 de junho de 1939.

⁴⁶ Cf. Pita, A. P. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. In: Gomes, R.; Margato, I. (org.) *Novos Realismos*.

É por aqui, por esta demorada e paciente atividade de arrumação, de desbaste, de substituição, em que trabalho e profundo prazer intimamente se confundem, que a *realidade* da arte nasce para os altos destinos de enriquecimento do homem e intromissão nos seus desígnios. É aqui que a própria condição do artista encontra o primeiro ponto da sua definição. O prazer de misturar cores ou separá-las, de encontrar numa nova combinação de tons, num engrossamento ou numa diluição da matéria, num alisamento ou num encrespamento do barro, numa curva inesperada ou no calmo prolongamento dum plano a revelação de um estado de tranquilidade ou de cólera, de satisfação ou de inquietude, de amor ou de repulsa, de revolta; o prazer de incansavelmente procurar o sinónimo exacto, o adjectivo conveniente, de expulsar o advérbio deslocado, de desmontar e recompor a frase, de misturar entre si todas as pedras do texto e reagrupá-las noutra ordem até que ele exprima de maneira nova um estado de tranquilidade ou de cólera, de satisfação ou de inquietude, de amor ou de repulsa, de revolta – que outra coisa definirá melhor a condição primeira do escritor e do artista?⁴⁷

É importante lembrar que Mário Dionísio é também um importante teórico da pintura contemporânea, tendo publicado textos sobre Portinari, Picasso, Van Gogh, entre outros. Na citação acima, onde vemos a definição de Dionísio acerca da condição do escritor, observa-se que as suas considerações sobre a técnica literária são extensões das suas impressões acerca do trabalho de um pintor. Ambos, o pintor e o artista, têm no trabalho dedicado e cuidadoso com o seu material (as cores, para o primeiro, e as palavras, para o segundo) a condição própria de estarem a produzir arte. Uma arte, complementa Mário Dionísio, que nasce para engrandecer o homem e intrometer-se nos seus desígnios, ou seja, que nasce para ampliar a visão sobre a realidade e para ser ação sobre ela.

Em “O sonho e as mãos I”, de 1954, Dionísio ressalta mais uma vez a esfera da arte que se expande para a vida ao definir a arte como um “espelho precioso, cuja imagem é já acção”⁴⁸. Mais uma vez estamos diante de um texto de Mário Dionísio que traz misturadas discussões acerca da pintura e da literatura, de modo que o entendimento acerca das questões relativas à arte realista (leia-se neo-realista) só é alcançado a partir da complementaridade dos questionamentos levantados nos dois campos. No texto, que é dedicado a Portinari, Mário Dionísio cita uma frase do romancista Maurice Druon acerca de Tolstoi em que afirma que “um

⁴⁷ Dionísio, M. “Palavras e cores”. In: *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, p. 89-90.

⁴⁸ Dionísio, M. “O sonho e as mãos – I”. In: *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, p. 107.

monumento constrói-se com sonhos e com as mãos.”⁴⁹ A visão de Mário Dionísio sobre a arte neste e no texto sequencial, *O sonho e as mãos II*, gira em torno desse dístico essencial na obra de arte: sonho-mãos. Segundo ele, ao relacionar o sonho e as mãos, Druon teria destacado a dimensão humana do trabalho necessário para transformar sonhos em monumentos. Fica evidenciado, assim, não só o sonho, mas também “o modo como as mãos humanas podem enriquecer o homem com os seus próprios sonhos, como podem transformar os mais belos sonhos do homem em monumentos.”⁵⁰

Diante de tal argumentação, Mário Dionísio chega à seguinte conclusão:

Por isto é que não é possível criar arte ou compreendê-la desprezando os elementos específicos que, por mais estreitamente condicionados por circunstâncias externas, constituem o fenómeno estético. Por isto é que querer saltar do sonho para a obra de arte ladeando as complexidades da síntese sonho-mãos, por sua vez mergulhadas no todo das circunstâncias históricas, gerais e pessoais, não pode levar a lugar algum.⁵¹

“O sonho e as mãos II” traz em destaque alguns pontos levantados no artigo anterior que mereceriam maiores esclarecimentos. Entre eles, ressalta-se a questão da técnica na obra de arte neo-realista. Voltando à metáfora da obra de arte como um produto do sonho e das mãos, Mário Dionísio enfatiza o modo como o artista dá corpo à sua interpretação da realidade, ou seja, a forma como o artista comunica. O autor estende, então, as considerações iniciais sobre as relações entre os sonhos e as mãos destacando, agora, a dimensão humana do trabalho com as mãos, da ação produzida pelo manuseio que as mãos fazem com os sonhos. “Só os sonhos não erguem monumentos. São precisas as mãos. Mas mãos que sintam e pensem, mãos humanas.”⁵² De acordo com ele, são essas mãos do escritor as responsáveis pelo trabalho imprescindível de seleção, alteração, transposição e reelaboração, sem o qual não há arte. Finalmente, lembrando algumas considerações de Maiakovski sobre a arte, Mário Dionísio conclui que “é verdade que os elementos da técnica se

⁴⁹ Dionísio, M. “O sonho e as mãos – I”. In: *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, p. 108.

⁵⁰ Dionísio, M. “O sonho e as mãos – I”. In: *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, p. 109.

⁵¹ Dionísio, M. “O sonho e as mãos – I”. In: *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, p. 109.

⁵² Dionísio, M. “O sonho e as mãos – II”. In: *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, p. 125.

aprendem, mas nenhuma técnica verdadeiramente existe sem que o artista a recrie para uso próprio.”⁵³

No que diz respeito ao neo-realismo, observa-se que “o ponto nuclear do trabalho teórico de Mário Dionísio constitui em perspectivar uma eventual arte neo-realista a partir dos pressupostos fundamentais de toda atividade estética.”⁵⁴ Assim, vemos que o autor apresenta, já na altura de 1945, a ideia da indissociabilidade entre conteúdo e forma que seria amadurecida ao longo da década de 50.⁵⁵ Tal conceito parece se consolidar na conferência “Conflito e Unidade da arte contemporânea”, proferida em 1957 na sociedade nacional de Belas Artes, na ocasião da 1ª exposição de artes plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian na Galeria Municipal de Arte.

Como o título já sugere, o texto de Mário Dionísio vem argumentar e defender a ideia de que “toda arte é conflito e unidade.” Para isso, o autor recorre inicialmente à angústia criativa expressa por Van Gogh em uma carta dirigida ao irmão, na qual o pintor confessa: “Não sabes a que ponto é desencorajador fixar uma tela branca que diz ao pintor: não és capaz de nada (...)”. Poderíamos dizer que, para Mário Dionísio, o artista diante da tela branca, ou da página em branco, só é capaz de produzir se juntar na tela os sonhos e as mãos, ou seja, se transformar em unidade toda a dialética conflituosa da realidade (e dos sonhos). De acordo com ele, “é preciso tomar a realidade toda, a realidade incômoda, discordante, desconcertante, não só para observá-la e registá-la mas para efetivamente transformá-la – e que só isso é realismo”⁵⁶.

Mário Dionísio define o realismo na arte como toda a realidade que cerca o artista, preenchendo-o de modo individual e atravessando-o como um imperativo de expressão, como uma necessidade natural e autêntica de exprimir a realidade. A isso ele chama unidade da arte: a forma e o conteúdo vêm inevitavelmente juntos, numa expressão que não pode ser contida, pois é a expressão genuína de furor desse

⁵³ Dionísio, M. “O sonho e as mãos – II”. In: *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, p. 122.

⁵⁴ Pita, A. P. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, p. 211.

⁵⁵ A partir das entrevistas, sabe-se que Mário Dionísio encontrou em *O Marxismo e a Filosofia da linguagem*, de Mikhail Bahktin, o embasamento e amadurecimento teórico dessa ideia. No entanto, não há indicações precisas sobre a época em que Dionísio teria lido o livro. Podemos afirmar, somente, que tal encontro só poderia ter acontecido após 1972, quando o livro é traduzido e publicado na França. Vale ressaltar que *O Marxismo e a Filosofia da linguagem* foi publicado primeiramente entre 1929 e 1930.

⁵⁶ Dionísio, M. *Conflito e unidade na arte contemporânea*, p. 26.

conflito interno que o artista sente na sua angústia em relação aos problemas externos.

Tal “necessidade de realidade” já tinha sido levantada desde a década de 1930 em Portugal nos escritos que antecedem a publicação literária neo-realista. Esses artigos debatem a importância e a urgência de se repensar os modos como a arte se relaciona com o real, uma vez que o homem e a realidade já não podem ser pensados e expressados de acordo com as velhas formas.

No texto que traz pela primeira vez o termo neo-realismo aplicado a essa nova tendência de pensamento e de expressão na cultura e na arte, “Do neo-realismo. Amando Fontes”, escrito por Joaquim Namorado e publicado em *O Diabo*, em 31 de dezembro de 1938, observa-se que essa necessidade de realidade é o que prontamente se destaca como principal oposição ao subjetivismo.

Quando esta geração, dos vinte anos, chegou à idade das primeiras leituras enchia toda a literatura europeia o subjectivismo, levado ao extremo em Proust, James Joyce, André Gide, Thomas Man, etc., e profundamente enraizado em Dostoiévski. Literatura intimista, por vezes psicopatológica, profundamente individualista, não correspondia, de modo algum, às necessidades positivas da juventude que nascia no pós-guerra cheia de vitalidade, marcada com o desejo de viver plenamente a vida, sequiosa de claridade, de compreensão e comunhão humanas, buscando ansiosamente a verdade e a realidade.

Encontrou-se a presente geração, não só no nosso país como em toda parte, num período de crise, em plena confusão de valores e de termos, frente a uma problemática complexa de cuja solução ou sentido de solução depende inclusivamente o seu direito a viver. É porque o seu destino se joga que a sua atitude perante a vida é essencialmente intervencionista, e, portanto, de conquista – conquista de condições que lhe permitam solucionar os seus problemas vitais.

A esta oposição perante a vida corresponde em literatura a necessidade duma arte realista e social.⁵⁷

A essa geração se impõe a necessidade de ver claro, a vontade de expressar a realidade, o desejo de comunicar e compartilhar a dimensão humana. Além disso, chamo a atenção, nas palavras de Namorado, para a atitude intervencionista que se impõe ao artista. As discussões acerca das possibilidades da arte de ultrapassar a mera comunicação do real, atingindo uma *inter-ação* com a vida, vão sendo levantadas pelos intelectuais (entre eles, alguns futuros escritores) desde meados da década de 30⁵⁸.

⁵⁷ Namorado, J. “Do neo-realismo. Amando Fontes”. In: *Obras. Ensaios e Críticas. I – Uma poética da cultura*, p.60.

⁵⁸ Cf. Madeira, J. *Os Engenheiros de almas: o partido comunista e os intelectuais (dos anos 30 a inícios de 60)*.

Em 1936, António Alves Redol profere a sua célebre conferência intitulada “Arte” na qual procura definir a arte a partir de dois pilares conceituais: a ideia da “arte como um meio de contágio emotivo”, trazida de Tolstoi, e a ideia de que “a arte é um meio de socialização do sentimento”, proveniente de Bukarine. Sobre essa base conceitual fica evidenciada desde então a concepção de arte de Redol que irá permear toda a sua obra. Ao incluir no conceito de arte a dimensão do “contágio emotivo”, Redol traz para o domínio da arte neo-realista a intenção de uma expressão que seja capaz de atuar no limite do contato, de se fazer presente através das sensações que provoca. Lembrando a questão da intervenção suscitada por Joaquim Namorado, vemos que Redol antecipa a dimensão do contato humano dessa atuação. Ao evocar a questão da socialização do sentimento, Alves Redol lembra a importância da esfera das sensações na recepção da arte e no seu compartilhamento. Socializar um sentimento não é possível somente através da mera exposição de conteúdos problemáticos. A partilha de sensações exige um trabalho árduo com as mãos, com o meio através do qual a sensibilidade pode ser capaz de ultrapassar as mãos de quem faz e tocar as de quem lê. Como a lembrança de Tolstoi evoca, a arte neo-realista deve atuar como “contágio”. Tal palavra indica imediatamente a possibilidade de transmissão integral de uma sensação, de uma experiência. Como contágio, a literatura pode ser ação; como contágio ela passa dos sonhos para as mãos e essas são capazes de tocar outras peles.

Se quisermos, portanto, definir a Arte, poderemos dizer: a Arte é um sistema de sensações, de sentimentos e de imagens.

É uma transformação de matéria.

Sai do visível ou audível, penetra no homem pelo corpo inteiro, cria-lhe sentimentos, e volta ao visível ou audível pela obra que o artista realiza.⁵⁹

Vemos, portanto, na gênese do neo-realismo, que a produção artística (e literária) é considerada como um conjunto no qual se encontram reunidas as imagens, os sentimentos e também as sensações. Tal conjunto é identificado como um sistema, ou seja, como algo que dá unidade e forma à reunião daqueles elementos em conflito. Observa-se também que é próprio da arte neo-realista “penetrar no homem pelo corpo inteiro”. Essa expressão traz à tona aquela noção de contato evocada a respeito de Tolstoi.

⁵⁹ Redol, A. “Arte”. Texto fornecido para consulta pelo Museu do Neo-realismo, localizado em Vila Franca de Xira, em Portugal.

A relação entre a arte e a vida está na gênese do neo-realismo. Não só no que diz respeito à sua utilidade para intervir no real expressando um conteúdo necessário, mas também no que tange a sua interferência no domínio das sensações e a sua profunda relação com a experiência. Assim, muitos intelectuais portugueses lembram a importância da arte estar ligada à experiência para ser capaz de “socializar os sentimentos” de uma vida real.

Em 1938, Redol menciona novamente a ideia da socialização dos sentimentos em artigo destinado a algumas apreciações acerca do romancista brasileiro Amando Fontes.

Das caatingas, dos cais, das fábricas, do bulício das cidades, da quietude dos sertões, recolheram todo o seu vasto material humano, sem o adulterar, pondo-o a viver nas suas obras, emotivando-nos com os seus sonhos e os seus desesperos, cumprindo, assim, a mais alta missão da arte – a socialização dos sentimentos.⁶⁰

Também vem do romance brasileiro a inspiração para António Ramos de Almeida comentar, ainda em 1938, sobre a importância da experiência para que a literatura alcance a expressão de real capaz de fazer tocar. Ramos de Almeida destaca a vida que pulsa nas páginas de Jorge Amado por ter vivido a experiência dos seus personagens na própria pele.

Para compreender todos os recônditos da vida Jorge Amado desceu a contemplá-la de perto, a vivê-la com seus personagens, sofrendo as suas dores e gosando as suas alegrias. É ele que tal confessa, mas não era preciso fazê-lo porque o crítico desapaixonado adivinha, por trás daquelas páginas que um verdadeiro gênio estético escreveu, a figura do homem capaz de aderir ao miolo da sua obra, sentindo-a e vivendo-a com o seu próprio sangue.⁶¹

Parece que sentir a obra e vivê-la com o próprio sangue são características importantes para que seja possível que o sentimento se socialize, para que haja contato de experiências, para que haja o toque dos sonhos através das mãos.

A análise apresentada por Joaquim Namorado a respeito de *Gaibéus*, em 1940⁶², evidencia justamente esse tópico na obra de Redol. No texto, Namorado levanta a tese de que, para o romance ser convincente, o autor precisa estar

⁶⁰ Redol, A. “Amando Fontes: impressões da sua obra”. In: *Sol Nascente*, Ano II, n. 29, 15-05-1938, p. 12.

⁶¹ Almeida, A. R. de. “O Romance brasileiro através dos seus principais intérpretes.” In: *Sol Nascente*, ano II, n. 31, 15 de agosto de 1938, p. 7.

⁶² O texto foi publicado na Revista *Sol Nascente*, n. 42, em 15 de Janeiro de 1940.

inteiramente integrado no ambiente da sua obra, ou seja, viver a vida dos seus personagens. As palavras do autor a respeito de Redol curiosamente assemelham-se às de Ramos de Almeida sobre Jorge Amado. De acordo com Namorado, “ao fecharmos este livro [*Gaibéus*] temos a certeza de que é mesmo assim, de que o autor *viveu* a sua obra com o seu sangue e os seus nervos.”⁶³ Entre as considerações de Joaquim Namorado sobre o romance inaugural de Alves Redol, destaca-se o emprego do termo verdade para caracterizar o livro.

Isto é a primeira coisa que se verifica ao folhear o livro de Alves Redol: um conhecimento profundo do tema, integração no ambiente, comunhão com o destino das suas personagens. Daqui, uma sinceridade sempre sentida em cada página, verdade de situações, justeza do vocabulário.⁶⁴

Destaco nas palavras do crítico a ideia da expressão literária de Alves Redol estar em comunhão com os personagens e com a vida, de modo que alcança, através da sinceridade e da verdade, aquela socialização dos sentimentos levantada por Bukarine e aquele contágio emotivo defendido por Tolstoi. Dessa perspectiva, o seu livro atinge comunhão, partilha, comunicabilidade e intervenção não só pelo conteúdo que aborda, mas também pelo modo como o faz.

Se ampliássemos as considerações de Joaquim Namorado sobre a obra de Alves Redol de modo geral, partiríamos da ideia de que os livros são construídos com *verdade*⁶⁵. Fernando Namora, por sua vez, teria evidenciado na exposição de verdade da expressão literária de Redol uma veia contemplativa que “desvela a sensibilidade numa aparência áspera.”⁶⁶ O modo áspero como Alves Redol desvela a verdade através de uma expressividade sensível pode ser melhor compreendido se recuperarmos os valores de Exatidão e Visibilidade propostos por Ítalo Calvino⁶⁷. É importante evidenciar que a presença deles nos textos de Alves Redol ratifica a ideia da arte como artifício, como um modo de recriar até encontrar uma

⁶³ Namorado, J. “*Gaibéus*, romance de Alves Redol”. In: *Obras. Ensaios e Críticas. I – Uma poética da cultura*, p. 225.

⁶⁴ Namorado, J. “*Gaibéus*, romance de Alves Redol”. In: *Obras. Ensaios e Críticas. I – Uma poética da cultura*, p. 224.

⁶⁵ Cf. Namorado, J. “*Gaibéus*, romance de Alves Redol”. In: *Obras. Ensaios e Críticas. I – Uma poética da cultura*, p. 224.

⁶⁶ Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 187.

⁶⁷ Cf. Calvino, I. *Seis propostas para o próximo milênio*.

nova forma que seja capaz de revelar o que é pretendido⁶⁸. Apesar de ser visto como o escritor do neo-realismo que mais cultivou a arte como reflexo, ou seja, a arte como um espelho do real, que poderia até ser considerada a arte de via reduzida (que prima pela comunicabilidade imediata), a análise atenta da forma escrita de Alves Redol pode nos levar a perceber o quanto sua produção enquadra-se na arte de via longa, tendo em vista o fato de que a elaborada construção narrativa aponta para o trabalho com a linguagem como um elemento também fundamental na sua obra.

No que concerne à Exatidão, nota-se que este é um elemento marcante nas descrições e caracterizações da expressão literária redoliana, podendo ser pensado também do ponto de vista da “aspereza” das palavras. Vale ressaltar que a precisão na escolha das palavras e de suas conexões intratextuais é essencial para atingir a comunicabilidade, componente fundamental “para que a tomada de consciência das contradições da realidade ao serem vistas e percebidas pudesse acelerar a consciência das contradições vividas”⁶⁹. No entanto, a exatidão esconde o trabalho árduo do artífice de procurar a forma mais adequada de expressão, aquela que permita que a sensibilidade atravessasse a “aparência áspera”.

Em relação à Visibilidade, destaca-se o fato de ser a imediatidade da imagem⁷⁰ também um elemento relevante para o neo-realismo. Em seu texto “Para Além da Imagem-Movimento”, Gilles Deleuze desmistifica a idéia de que a preocupação social do Neo-Realismo poderia nos levar a pensar que não havia também um cuidado com a forma. No plano estético, o Neo-Realismo inventou a “imagem-fato” em oposição à imagem-ação do antigo realismo. “O que a [nova imagem] constituiu é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras”⁷¹. A ideia de imagem-fato complementa a noção de exatidão levantada a respeito da obra de Alves Redol, de modo que ambos mostram-se como elementos fundamentais para se repensar a valorização da expressão literária do autor na sua especificidade formal e estética.

⁶⁸ Cf. Pita, A. P. “A árvore e o espelho: elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista”. In: *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento; perspectivas para um museu*, p. 149.

⁶⁹ Pita, A. P. “A árvore e o espelho: elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista”. In: *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento; perspectivas para um museu*, p. 141.

⁷⁰ C. f. Pita, A. P. “A árvore e o espelho: elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista”. In: *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento; perspectivas para um museu*, p. 144.

⁷¹ Deleuze, G. “Para Além da Imagem-Movimento”. In: *A imagem-tempo*, p. 12.

Apesar das observações de Deleuze se destinarem ao neo-realismo no cinema, é possível aplicá-las também à literatura. Uma indicação disto é a forte semelhança entre um exemplo encontrado no texto de Deleuze e um episódio narrado em *A Barca dos Sete Lemes*, de Alves Redol. De acordo com o pensador francês, uma das características principais da imagem-fato reside na sua capacidade de permitir apreender “algo intolerável, insuportável”⁷². Para exemplificar este intolerável, Deleuze recorre a uma cena do filme *Tempo de Guerra*, de Godard, em que a beleza de uma militante se torna tão insuportável a seus carrascos a ponto de precisarem cobrir o seu rosto com um lenço para poderem executá-la. De modo análogo, no livro de Redol um dos ápices do intolerável parece ocorrer quando os legionários, após invadirem um lugarejo, se deparam com uma revolucionária tão bela e tão corajosa que nenhum deles deseja matá-la.

No entanto, na sequência daquele artigo sobre *Gaibéus*, vemos Joaquim Namorado criticar o estilo de Alves Redol no livro. A crítica destina-se à forma escolhida por Redol para expressar aquele novo conteúdo na história da literatura portuguesa. Desse modo, no capítulo seguinte do presente estudo dedicaremos algumas páginas à investigação sobre as correntes avaliações negativas destinadas à literatura de Alves Redol no que diz respeito à forma, ou seja, ao estilo do autor, especialmente aquela feita por Mário Dionísio na sua famosa “Ficha 5”⁷³. Apesar de Mário Dionísio e Joaquim Namorado terem revisto seu posicionamento em relação à obra de Redol, tudo indica, como vamos analisar mais adiante nesta tese, que o senso comum que envolveu a recepção da obra de Alves Redol por parte da crítica especializada (como vimos resumidamente no caso de Alexandre Pinheiro Torres) baseou-se sempre nestas duras análises, especialmente na de Mário Dionísio, realizadas no fervor do Movimento.

Diante do exposto, uma pergunta se levanta perante a grande quantidade (e quase exclusividade) de propostas de leitura e valoração somente dos conteúdos na obra de Redol: por que algumas obras neo-realistas são constantemente desvalorizadas em relação às suas formas de expressão?

A esse respeito, Fernando Namora comentara, na “Carta aberta a Alves Redol”, que o neo-realismo provocava em alguns “as raivas de uma primeira

⁷² Deleuze, G. “Para Além da Imagem-Movimento”. In: *A imagem-tempo*, p. 29.

⁷³ Dionísio, M. “Ficha 5”. In: *Seara Nova*, ano XX, n. 765, 11 de abril de 1942.

dentição”⁷⁴. Também Mário Dionísio, já em 1945, parece buscar uma explicação para tal questão na sua entrevista “Que é o neo-realismo?”.

Alguns críticos, só habituados a um género de obras e só habituados a um género de críticas, levam as mãos à cabeça perante tantos livros, adaptam-lhes a lupa e concluem que nada há ali de novo para admirar. Mas outros críticos, os bem-intencionados, começam a pensar doutro modo. E o público, a maior camada do público, dir-se-ia que se reconhece nesses livros e que sabe prever que é desta avalanche de obras aparentemente tão falhas de valores estéticos que se estão forjando, a pouco e pouco, imperceptivelmente, os alicerces duma nova estética.⁷⁵

Vemos, nas palavras de Mário Dionísio, uma distinção entre um possível mal entendido na recepção da literatura neo-realista por parte dos críticos em relação ao trabalho e intenção de expressão dimensionados na sua confecção. Na exposição de Mário Dionísio, observa-se que o desconforto de alguns críticos diante das obras neo-realistas deve-se ao hábito de ver e pensar a literatura de acordo com parâmetros pré-estabelecidos, que não levam em conta a característica da mudança e da variedade histórica, social e estética. Assim, o momento de publicação destas críticas mostra-se central para reavaliação da sua pertinência, tendo em vista o fato de que, diante da expectativa de um novo tipo de literatura, a crítica ainda não tinha meios de analisá-la, a não ser dispondo de velhos modelos teóricos.

Se *Gaibéus* apresenta-se integrado aos novos levantamentos acerca do homem, da cultura e da arte que vinham sendo debatidos ao longo da década de 30, por que foi recebido com estranheza e excesso de crítica em relação à sua forma? Se essa era uma nova geração, não poderia estar ela tentando um novo estilo? A expressão que inaugura um novo modelo de romance e, conseqüentemente, uma nova proposta estética, não deveria ser julgada e analisada exclusivamente a partir de juízos e conceitos antigos. Nas palavras de Fernando Namora, “não estará a rigidez esterilizante naqueles que gritam contra a rigidez que não houve?”⁷⁶

Na defesa à literatura de Alves Redol apresentada na sua “Carta aberta”, Namora buscou um caminho para responder a essa questão, concluindo que a obra de Redol reúne e exemplifica toda a dimensão do neo-realismo.

⁷⁴ Cf. Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 183.

⁷⁵ Dionísio, M. “Que é o neo-realismo?”. In: *Entrevistas (1945-1991)*, p. 18.

⁷⁶ Cf. Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 174.

É a tua obra exemplar de tudo isso. Um cerrar de dentes. Uma saga de fraternidade – porque não revalorizar esta palavra? Um amplo testemunho do que foi o homem português, cidadão ou rural, nestes trinta anos de lento, dramático despertar para a consciência das suas agruras e do seu exílio do mundo em marcha, para a qual os teus livros contribuíram de um modo que pode medir-se pela hostilidade que provocaram.⁷⁷

É possível que a separação entre estilo e conteúdo aplicada pelos críticos nas análises iniciais acerca da literatura de Alves Redol tenha gerado uma certa incompreensão na recepção das suas obras e na avaliação sobre a literatura neo-realista inicial, a ponto de vermos, muitos anos depois, uma análise como a operada por Alexandre Pinheiro Torres na qual divide todo o neo-realismo entre ideal e real.

O próprio Mário Dionísio teria reconhecido tal exagero na sobreposição da crítica às especificidades e singularidades das expressões artísticas na conferência “Conflito e unidade na arte contemporânea”.

Mas não há só conteúdo, como não há só forma. Não há uma cor, uma linha – por mais belas -, sem a carga emocional e ideológica de quem as inventa e utiliza. Não há, por outro lado, uma ideia, um assunto, uma intenção – por mais nobre – que possa ser, em termos de quadro ou de escultura, senão forma.

Mas o que o teórico, o doutrinador, o crítico, cada um de nós, sentado à sua secretária, consultando fichas e projectando decretos, não consegue encontrar, encontra-o o trabalho aparentemente desordenado dos artistas, a prática dos homens, sem a qual toda a teoria é caricata estéril.⁷⁸

Como vimos, essa perspectiva de unidade da arte apresentada por Mário Dionísio é pensada anos depois da publicação da “Ficha 5”, na qual o teórico apresenta uma dura crítica ao estilo de Alves Redol. Agora, Dionísio parece trazer uma perspectiva mais ampla e mais apurada sobre o que vem a ser o problema da forma e do conteúdo para ele. Vê-se, no trecho acima, a análise do crítico sobre o seu papel de interrogador da obra de arte. Mário Dionísio aponta para um possível exagero da crítica, que não percebe que sempre há unidade entre forma e conteúdo, por mais que ela não esteja aparente aos olhos daquele que tudo quer separar e transformar em antagonismo.

⁷⁷ Cf. Namora, F. “Carta aberta a Alves Redol”. In: Mendes, J. M. (org.) *Charrua em campo de pedras*, p. 174.

⁷⁸ Dionísio, M. *Conflito e unidade na arte contemporânea*, p. 28.

Diante do problema da interrogação sobre a obra de arte, Mário Dionísio apresenta o caminho para uma mudança de atitude no encontro com a expressão artística:

Olhar as formas e as cores com a intenção de interrogá-las e não de as submeter a um esquema anteriormente organizado prepara-nos surpresas. Alegres surpresas. Leva-nos a descobrir um assomo de unidade que espontaneamente se esboça. Uma unidade de elementos contrários, sem dúvida alguma. Mas, sem dúvida alguma, complementares, mutuamente indispensáveis, que a própria indigência, espontaneamente leva a procurarem-se, a buscarem-se, na ânsia do que dramaticamente lhes falta.⁷⁹

De modo geral, no texto “Conflito e unidade na arte contemporânea”, Mário Dionísio indica que nem na obra mais conteudística a forma deixa de ser importante, ou seja, a forma deixa de ter um traço marcante e característico, ou seja, deixa de ser significativa. Após essa breve exposição do pensamento neo-realista produzido “de dentro”, poderíamos dizer que, para Dionísio, bem como para os teóricos e escritores do neo-realismo, as esferas do conteúdo e da forma encontram-se imbricadas, de modo que uma serve de sustento para outra. Mário Dionísio questiona aqui a posição do crítico que não está atento a essa unidade inerente de toda obra de arte. Desatento, o crítico separa e deforma o que deveria estar sempre junto (como o próprio Mário Dionísio fez na análise publicada na “Ficha 5” sobre a então incipiente obra de Redol).

A nova visão acerca da obra de Alves Redol que será proposta a partir do próximo capítulo buscará trazer para a superfície alguns elementos que podem ter sido encobertos pela crítica. Por fim, lembrando o alerta de Mário Dionísio, ao impormo-nos a atitude de interrogação diante da obra de Alves Redol sem submetê-la a “um esquema anteriormente organizado”, poderemos nos deparar com algumas surpresas.

⁷⁹ Dionísio, M. *Conflito e unidade na arte contemporânea*, p. 29.