

Nota sobre o lugar de Mário Dionísio no Neo-Realismo¹

¹Este texto é uma simples reflexão teórica ao correr da pena, por vezes provocante, mas sempre fundamentada, por vezes excessiva, mas sempre rigorosa. Por isso o intitulámos “Nota” (no sentido de Carolina Michaëlis de Vasconcelos), isto é, um pensamento em movimento, não uma reflexão completa e definitiva.

²Cf. Álvaro Cunhal, “Numa Encruzilhada de Homens”, *Seara Nova* n.º 615 (1939), pp. 286 ss.

³Cf. Manuel Campos Lima, “Realismo, estética do progresso”, *Vértice*, n.º 66 (1949), pp. 65 – 67.

⁴Cf. António Ramos de Almeida, *A Arte e a Vida*. Porto: Livraria Latina, 1941.

⁵Cf. Rodrigo Soares (pseud. de Pinto Loureiro), *Para um Novo Humanismo*. Porto: Livraria Portugalíia, 1947.

⁶Cf. Mário Dionísio, *Ficha 14*. Lisboa: Ed. de Autor, 1944.

⁷Cf. Mário Sacramento, *Há uma Estética Neo-Realista?*. Lisboa: Vega, 1985.

Se se considerar o artigo de 1939 de Álvaro Cunhal, publicado na *Seara Nova*, “Numa Encruzilhada de Homens”, um dos mais importantes textos da estética inicial neo-realista, acusando a poesia de Régio de conferir expressão a uma “outra posição política e social” antagónica das teses progressistas defendidas pelos neo-realistas², constata-se que o fundo e a essência do artigo não são de carácter estético, mas político, ou, se se quiser, histórico, atribuindo igualmente à posição de Régio (estética ou literária por si própria) um carácter político. Note-se que Cunhal não escreve sobre a “beleza” da poesia de Régio (a dimensão estética e artística), ou o estatuto estético do “eu” em Régio, mas sobre o sentido ideológico da linguagem de Régio (as implicações político-sociais da obra de arte). Segundo esta visão, a polémica nascente não se constitui como base de um confronto literário, mas sim de um conflito político-literário, com o primeiro termo no posto de comando. Do mesmo modo, se se analisar cuidadosamente o artigo de Manuel Campos Lima publicado na revista *Vértice*, intitulado “Realismo, estética do progresso”, não se detecta um só vocábulo definidor das diversas componentes da estética, mas um conjunto de sentenças de postulação ideológica ante-literária sobre a Arte, a Sociedade e a Vida interpretadas à luz de um Marxismo cristalizado em três ou quatro fórmulas definidoras, anatemizando a arte abstracta, o Existencialismo e o Presencismo³.

De facto, se se fizer o exercício de comparação entre os discursos teóricos da “Renascença Portuguesa” e da sua revista *A Águia*, igualmente expresso nos livros de Teixeira de Pascoaes, Jaime Cortesão e Leonardo Coimbra; da *Seara Nova* e dos livros e artigos de António Sérgio e Raul Proença; da *Nação Portuguesa* integralista, também presente nos livros de António Sardinha, Luís de Almeida Braga, Hipólito Raposo ou António Paquito Rebelo, ou mesmo da *presença* – e independentemente do agrado ou desagrado pessoal face ao conteúdo destas revistas –, não se pode deixar de constatar quão extremamente frágil se afigura o conteúdo teórico do Neo-realismo, isto é, fixo e peremptório, ausente de uma dimensão estética própria, criada por autores ou críticos portugueses, limitando-se a enquadrar o romance e a poesia no discurso histórico marxista. É neste sentido que tanto se podem estatuir, num plano extremamente pobre, os ensaios de António Ramos de Almeida⁴ ou de Rodrigo Soares/Pinto Loureiro⁵, quanto, num plano estético superior, a famosa *Ficha 14* de Mário Dionísio⁶ e, posteriormente, o ensaio de Mário Sacramento, *Há uma Estética Neo-Realista?*. Independentemente do acordo do leitor, verifiquem-se os conceitos novos criados por Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, as teorias enquadradoras da literatura, da cultura e da história de Portugal de Sérgio e Proença, a revisão dos modelos de historiografia criada pelo Integralismo Lusitano, a nova pulsão literária elaborada por Régio, expressa na fusão conceptual entre a hermenêutica freudiana e os vocábulos reflectores da velha tradição lírica, rural e domingueira de Vila do Conde e de Portalegre, e comparem-se estes quadros teóricos com os vocábulos novos esteticamente utilizados por Ramos de Almeida e Rodrigo Soares nos livros referidos: será impossível não se concluir sobre a fragilidade e a pobreza estéticas do Neo-realismo!

Com efeito, o Neo-realismo, enquanto teoria crítica (não, portanto, enquanto prática romanesca, produtora de romances eternos como *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora, ou *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira), estatui-se exclusivamente como uma sombra da filosofia marxista, e, verdadeiramente, uma sombra esmaecida, totalmente ressentida da ausên-

cia de um teórico português (não mero tradutor de Plekhanov ou de Luckaks⁸), que tivesse atribuído categorias próprias, dinâmica sistemática e autonomia interna à crítica literária, diferenciando-a dos textos emotivos e vulgarizantes da filosofia do materialismo histórico, ou, como em 1937 Mário Dionísio pedagogicamente explica, cortando com a interpretação oficial do Neo-realismo como do domínio e da prevalência do imediatamente social sobre o reflectidamente mental ou espiritual:

O real [a realidade, a vida, a sociedade, na gíria dos teóricos vulgarizadores do Neo-realismo] não é somente do domínio das nossas mãos, do domínio da nossa vista [isto é, do domínio da nossa sensibilidade], é também do domínio do nosso espírito e do que ainda não é do domínio do nosso espírito [o futuro]⁹.

Com efeito, em 1945, dois anos após a polémica com João Pedro de Andrade, Mário Dionísio, em entrevista ao jovem Luiz Pacheco para *O Globo*, realça a necessidade da valorização do plano estético face ao empenhamento político:

- Ai da corrente que assim pensasse [o apagamento do valores estéticos no interior da obra de arte]. Os valores estéticos são valores. São elementos sem os quais não existe arte. Simplesmente, pensa-se agora que os valores estéticos não existem em si próprios, que há qualquer coisa de mais vivo e mais profundo para que o artista deve viver. Passar sem eles, no entanto, de modo algum. Os problemas técnicos da literatura e da arte preocupam grandemente os novos escritores, eles são, afinal, a sua ferramenta, tanto mais útil quanto mais afinada. Penso que têm inteira actualidade estas palavras de Heine: “um livro exige o seu tempo, tal como uma criança”. Qualquer obra escrita rapidamente, nalgumas semanas, desperta em mim certa desconfiança em relação ao seu autor.

- Certas obras recentemente aparecidas dão-nos no entanto a impressão de pouco cuidadas no estilo e isto constitui uma acusação quase geral [questão colocada por Luiz Pacheco].

- Precisamos aí de tomar em conta dois factores. Primeiro: uma corrente no princípio não produz as suas obras-primas. Segundo: não se está habituado ao estilo que começa a surgir nas obras a que se refere. O público (e alguns críticos...) ignoram o trabalho que o escritor muitas vezes tem para fugir àquela frase que aquele consideraria «bem escrita» e para alcançar aquela expressão que lhe parece mais capaz de exteriorizar o seu pensamento¹⁰.

E, em 1946, também em *O Globo*, Mário Dionísio insiste:

E é neste compromisso constante com a realidade sem esquecer o mundo íntimo de cada um que está a verdadeira novidade, a verdadeira nota fundamental do realismo dos nossos dias que desponta por toda a parte com um ar tão combativo e anti-irrealista, apesar de partir e de se nutrir, tecnicamente, com a mais aguda consciência dos pontos mais altos do irrealismo¹¹.

Assim, a tese essencial de Mário Dionísio, não aceite “oficialmente” pelos seus pares neo-realistas da primeira metade da década de 1940, porventura reflectida a partir dos estudos do autor sobre a pintura¹², arte em que o estilo, a técnica e a forma determinam a singularidade estética do quadro, reside justamente no postulado de que a literatura, como toda a arte, possui uma fortíssima especificidade, cuja autonomia estética menos “reflecte” a vida (tese dogmatíssima do Neo-realismo militante) e mais a ilumina através de “deformações” sucessivas. Assim, a história da arte não seria a história do reflexo directo ou indirecto, imediato ou mediato (segundo a terminologia geral dos teóricos do Neo-realismo) da “vida” ou da “realidade”, mas das contínuas “deformações” que esta sofreria no plano do som (a música), da formacor (pintura), da forma-relevo (escultura) e da linguagem (a literatura - palavras combinadas de um modo diferente da linguagem “natural”), cada uma destas artes utilizando uma técnica específica e um estilo identificador de cada artista. Por isso, na recensão que faz ao romance de Fernando Namora, *A Noite e a Madrugada*, para a revista *Vértice*, Mário Dionísio escreve:

⁸É possível que, caso Mário Dionísio não tivesse entrado em conflito com o Partido Comunista Português e deste não tivesse sido expulso em 1952 (o autor, no entanto, afirma que antes de ter sido expulso, já tinha saído por sua própria iniciativa), tivesse lentamente assumido o papel de grande teórico do Neo-realismo literário português, como o texto de resposta a João Pedro de Andrade, que interrompeu a colaboração de Mário Dionísio com a *Seara Nova* em 1943, o deixa entender.

⁹Cf. Mário Dionísio, “A propósito de Jorge Amado”. *O Diabo*, 14 de Janeiro de 1937.

¹⁰Cf. Luiz Pacheco, “Um Entrevista com Mário Dionísio”. *O Globo*, nº 44, 1945.

¹¹Cf. Mário Dionísio, “Realismo”, *O Globo*. II série, nº 3, 1946.

¹²Cf. Mário Dionísio, *A Paleta e o Mundo*. Lisboa: Ed. Europa-América, 1973.

¹³Cf. Mário Dionísio, «A Noite e a Madrugada» por Fernando Namora”, *Vértice*, n.º 19 (1951), p. 113.

¹⁴Cf. Mário Dionísio, *Ficha 14*. ed. cit., p. 19.

¹⁵Sobre as relações entre história, sociedade e literatura no âmbito do Neo-realismo, cf. o Prólogo admirável de Eduardo Lourenço em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*. Lisboa: D. Quixote, 1983.

Uma obra de ficção é, pois, além de um espelho [teoria leninista do reflexo], de uma interpretação ou de uma correcção [teoria da “deformação”] de vida, um prolongamento [estético] dela, [criando um] novo domínio de vida [isto é, uma outra esfera de vida – a esfera estética, pela qual se aquilata do valor da obra]¹³.

A fragilidade estética do Neo-realismo foi determinada pela interpenetração e radical dependência da literatura face à realidade social, como se a especificidade autónoma daquela se constituísse apenas e exclusivamente em face desta. Sendo absolutamente verdadeiro que tudo o que é social depende em última análise do grau de evolução e do horizonte de sentido da sociedade, as manifestações estéticas, como as científicas ou filosóficas, possuem no entanto um conjunto categorial de formas e de conceitos subsunsores de sentimentos individuais transversais a todas as sociedades, que demarcam com nitidez a autonomia da literatura face à sua imediata raiz social, o que permite o reconhecimento numa tragédia grega, numa comédia romana ou numa cantiga de amigo medieval - a marca característica da esteticidade, seja por via da utilização de técnicas particulares vinculadas aos diferentes géneros literários, seja por via da liberdade de composição e de imaginação própria de cada artista. Porém, para a crítica neo-realista, esta autonomia da literatura, que ela explicitamente reconhece, não é suficiente para fundamentar um romance ou um poema. Mário Dionísio, em *Ficha 14*, sintetiza de um modo esquemático esta relação de dependência da literatura e das suas técnicas em relação ao todo da sociedade e ao todo da história:

1 – A literatura e a arte são manifestações da vida social. São reflexos da vida dos homens e influem directamente na sua marcha:

a) Não se pode compreendê-las e explicar a sua génese desconhecendo os factores que determinam essa marcha.

b) Não basta, portanto, para explicar as origens de movimentos literários e artísticos, um conhecimento isolado da história da literatura e da história da arte – tal como estas são geralmente encaradas.

c) Não bastam também leves incursões por matéria alheia no que esta tenha de mais visível, mas muitas vezes, no fundo, menos significativo como causa (a viagem de Sá de Miranda [a Itália] a propósito do Renascimento em Portugal ou das invasões francesas a respeito do Romantismo).

d) Impõe-se um estudo da *forma* [itálico nosso] por que a humanidade se comporta na sua evolução, do movimento geral das formas de produção e complexidade das relações destas com os sistemas de pensamento.

2 – Pode fazer-se uma crítica tecnicista: agarrar o crítico uma obra pelo que ela tem exclusivamente de formal, estudá-la nas suas características estilísticas, quando muito na comparação dessas características com as de outras obras:

a) Muitas vezes esta crítica chega a tornar-se valiosa contribuição para um futuro estudo aprofundado e completo.

b) Este género de crítica falha quando, o que é vulgaríssimo, o crítico, com os elementos completamente isolados, de especialização, de que dispõe, pretende abalançar-se a explicar a origem de movimentos, significados profundos desses movimentos, [isto é,] a erguer uma Estética.

3 – É impossível, dispondo apenas do material que se subentende em 2, cumprir o que se exige em 1, como digo já em 2 b)¹⁴.

No item 1. d), Mário Dionísio explicita claramente a dependência da literatura em relação às “formas de produção e complexidade das relações destas com os sistemas de pensamento”, como se a literatura fosse apenas um degrau ou um patamar – igual a outros, apenas de posição diferente - da grande máquina articulada que seria a sociedade, e esta da grande máquina articulada que seria a História. Explicitado o todo, logo a parte o estaria também, como o quinto degrau de uma escada só o é porque posterior ao quarto e anterior ao sexto – ou seja, explicitado o todo pelo Marxismo, caberia apenas e só ao crítico e ao historiador da literatura as minudências técnicas¹⁵.

Em síntese, podemos apontar o seguinte conjunto de factores conjugados que fragilizam a

estética neo-realista:

1. o Neo-realismo é anunciado, descrito, programado e teorizado na década de 1930 nas páginas de *O Sol Nascente*¹⁶ e *O Diabo*, por um conjunto de críticos literários politicamente militantes e só depois praticado como estética pura e dura do Marxismo em *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, e *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes; na década de 1940, o Neo-realismo é primeiro teorizado na *Vértice* e só depois prolongado esteticamente em prática romanesca ou poética; no entanto, como referimos, o melhor da sua prática escapa já, de certa forma, às categorias mentais do próprio Neo-realismo, como são os casos da obra de Carlos de Oliveira ou do romance *Barranco de Cegos*, de Alves Redol. Não existe, portanto, uma prática estética experimentada e explorada simultaneamente com a sua teorização fundamentadora, como no caso da *presença* e dos livros de José Régio e João Gaspar Simões; ao contrário, existe uma teoria filosófica e um projecto político explícitos que se prolongam em prática estética, como também em prática sindical ou em prática científica;
2. como consequência, existe uma expressa vinculação política entre as teses ideologicamente comprometidas do Partido Comunista Português e as teses estético-históricas dos cultores do Neo-realismo, obviando a um suspeito balancear entre a construção narrativa e a conclusão política neo-realista, entre a criação estética e a mensagem político-moral;
3. os dois primeiros factores conduzem à subordinação do valor estético de uma obra relativamente ao seu efeito político-social, como o explicita claramente a famosa epígrafe de 1939 de Alves Redol a *Gaibéus*, imitação da epígrafe de 1933 de Jorge Amado em *Cacau*, assim como o artigo, publicado quinze anos depois, em 1954, de António do Vale/Álvaro Cunhal, em *Vértice*, “Cinco notas sobre a forma e o conteúdo”, igualmente o explicita pela pena do mais alto dirigente do Partido Comunista Português, contra a pretensão da prevalência da “forma”, ou, pelo menos, de uma síntese estética entre “forma” e “conteúdo” narrativos:

não tem qualquer razão de ser a objecção de que a sobreposição do conteúdo à forma não é fecunda no acto de criação artística. No próprio processo de criação, como norma para alcançar um nível superior, é válido o princípio “primeiro o conteúdo”¹⁷.

Dito de outro modo, a determinação histórico-social lida à luz do Marxismo torna-se imperativa face à determinação estética;

4. como resultado dos três factores anteriores, a elevação da literatura a instrumento de regeneração social, mesmo de salvação social, conferindo-lhe um papel de vanguardismo salvífico de carácter ontológico e escatológico, constitui-se, não como iluminação estética esclarecedora da sociedade, mas como arma de libertação profética. Tal pressuposto retira, ou diminui, o carácter de conhecimento que qualquer obra de arte possui, envolvendo-a num limbo de virtude ética e de verdade ontológica, totalmente exteriores ao mundo da arte. Assim, o romance e o poema neo-realistas apresentam-se como figurações estéticas da Verdade filosófica e da Verdade histórica, transformando o estatuto do texto narrativo, de mera ficção, em texto sagrado, dotado de poderes evangélicos, cuja leitura torna o leitor cúmplice de uma revelação de carácter religioso, fazendo-o comungar de uma verdade transcendente e intemporal.

Ter feito da literatura um meio de virtude e de verdade, e não um meio individual de expressão de sentimentos e de conhecimentos, constitui a suprema fragilidade da estética neo-realista, que, quanto mais atacava os seus ditos opositores estéticos – os *presencistas* –, expondo as bases da sua própria doutrina, mais se fragilizava esteticamente. Uma das então bíblias do Neo-realismo, o livro de António Ramos de Almeida, *A Arte e a Vida*¹⁸, publicado em 1941, pode ser considerado o símbolo da máxima fragilidade desta corrente literária, e tão mais frágil quanto totalmente explicitador do que o Neo-realismo entendia por arte. É um livro admirável pelo que dele é subsidiário da doutrina marxista, isto é, de transformação da arte em ideologia histórica. Mais ou menos a meio do livrinho, Ramos de Almeida apresenta a

¹⁶Cf. estudo de Luís Crespo de Andrade, *Sol Nascente. Da cultura republicana e anarquista ao Neo-realismo*. Porto: Campo das Letras, 2007.

¹⁷Cf. António do Vale/Álvaro Cunhal, “Cinco notas sobre a forma e o conteúdo” *Vértice*, n.º 131-132 (Agosto-Setembro de 1954), p. 484.

¹⁸Sobre a relação entre este título de Ramos de Almeida e o título *A Arte e a Vida Social*, de Plekhanov, publicado em 1911, conhecido em Portugal a partir de 1934 via traduções francesa e castelhana, cf. Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: ICALP, 1977, pp. 42 – 45.

¹⁹António Ramos de Almeida, *A Arte e a Vida*. ed. cit., pp. 26 – 27.

²⁰*Ibidem*, p. 27.

²¹*Ibidem*, p. 54.

primeira grande conclusão sintetizadora do conteúdo das páginas anteriores:

Vê-se, pois, que a Arte evoluciona com a vida, é projecção das sucessivas etapas sociais provocadas pelo embate dos grupos, melhor, a Arte, como ideologia e como expressão, é monopólio dos grupos sociais, ascende enquanto o grupo ascende, está em decadência quando esse grupo cai na devassidão e na ruína. Enquanto o grupo ascende a arte é viva, forte, viril. Depois torna-se débil, decadente e devassa, como a consciência que exprime. Quando é viva, forte e viril, é real e objectiva; quando débil, decadente e devassa, é subjectiva e formal. Nos períodos transitórios ou de incubação, quando um grupo social pretende sair da condição de inferioridade, impulsionado pelo surgir de uma nova estrutura económica, surge também um movimento de arte que acompanha essa primeira ascensão. Arte é então arauto, grito, voz expressiva daquelas forças silenciosas que dormem nas entranhas mais recônditas da Vida Social. Eis porque a Arte tem sido o clarim das grandes revoluções, eis porque a arte vale muito mais como ideologia activante das revoluções históricas do que as próprias doutrinas filosóficas que as tentam explicar; é que a Arte fala aos sentidos, é dirigida à compreensão das multidões, das massas – qualquer artista pretende ser compreendido por todos – enquanto que as doutrinas filosóficas dirigem-se à razão, e embora tendam para a universalização, tal universalização só pode realizar-se pelo convencimento individual de cada um¹⁹.

Como se lê, absoluta dependência da arte face aos grupos sociais presentes na sociedade e total dependência desta face ao movimento da História, considerando-se que o que permanece vivo na arte “contém em si um apelo directo e polémico de inconformismo e de revolta, precisamente porque representam as forças [sociais] que combatem contra as ruínas do estabelecido”²⁰. Partindo deste pressuposto teórico, Ramos de Almeida desenvolve, ao longo do capítulo VI, uma pequena história da literatura portuguesa, do século XIX à actualidade coeva da edição (final da Segunda Guerra Mundial), paralelizando sempre, a par e passo, o desenvolvimento contraditório do modo de produção capitalista e a emergência das diversas correntes estético-literárias, evidenciando que, quanto maiores as crises e as clivagens económico-sociais na infraestrutura produtiva, maiores ou mais delirantes, individualistas e escandalosas se tornam os movimentos e os autores literários, atingindo o máximo de “subjectivismo”, “psicologismo” e “individualismo” na obra de José Régio:

A riquíssima realidade do mundo não toca a requintada sensibilidade dos artistas, as dores e os dramas da Humanidade nada são junto do seu umbilicalismo. O artista prefere viver com mitos, com símbolos, com desmembramentos de personalidade, isto é, sempre com ele: *Ele* afirmando-se num poema; *Ele* dividindo-se e fragmentando-se num romance; *Ele* construindo *marionettes* com as suas ideias e os seus problemas no teatro; *Ele* envolvido na glória de criar a desumanidade do seu *Eu*²¹.

Como proposta de leitura marxista da história recente da literatura são páginas notáveis de interpretação e fundamentação social da literatura, reveladoras de um riquíssimo conhecimento da sua história, vitalmente afectadas, no entanto, nos primeiro, segundo e sétimo capítulos, em que se desenvolve uma teoria salvífica da literatura que, escatologicamente, solucionaria paradisiacamente o caos e a “desumanidade” em que a literatura moderna tem sobrevivido, expressão de uma feroz luta do Capitalismo pela sua sobrevivência, reconciliando de novo o escritor com a sociedade e a “cultura” com a “vida”.

A mesma concepção militante e alvissimamente ideológica da literatura encontra-se no livro de Rodrigo Soares/Pinto Loureiro, *Por um Novo Humanismo. Ensaio*, publicado no Porto em 1947, recolhendo artigos escritos pelo autor desde 1938. De conteúdo teórico muito inferior ao livro de António Ramos de Almeida (e os dois longinquamente inferiores, em termos de problematização teórica, aos livros de Mário Dionísio), Rodrigo Soares/Pinto Loureiro apresenta idênticos postulados sobre a total e directa dependência da arte face a grupos sociais:

Para o humanista [o escritor neo-realista], a poesia tem a sua finalidade fora do poeta: as ideias valem na medida em que a acção as mostra úteis para a humanidade considerada como um todo; a reflexão filosófica é valiosa enquan-

to agente fecundo de transformação; a actividade do escritor importa acima de tudo como desenvolvimento de uma obra de combate pelo ideal humanista, isto é, pela integração do homem nos homens. Vê-se assim que o humanismo [o Neo-realismo] exprime e condensa toda a evolução do pensamento e da cultura na direcção em que a história se encaminha: a humanização do homem²².

É, em condensado, a expressão da teoria da sobreposição ideológica da arte, do primado do conteúdo sobre a forma e da instrumentalização ontológica e moral da obra e do escritor ao serviço de um ideal histórico, isto é, de uma doutrina extra e supraliterária, de carácter político, que intenciona uma “apreensão do real e da totalidade do mundo e da vida”²³.

Assim, evidencia-se que o problema cultural do Neo-realismo não reside na questão da relação entre “individual” e “universal” segundo o esquematismo da estética hegeliana, como o refere Eduardo Lourenço, aplicando-o aos romances de Carlos de Oliveira²⁴ e de Fernando Namora²⁵, ou de sobrevalorização interventiva de aspectos sociais sobre os individuais e psicológicos, como o referem Alexandre Pinheiro Torres²⁶ e Fernando Namora, este acentuando a repetição monótona de “temas, ambientes e processos” estilísticos²⁷, e muito menos das suas polémicas internas tão virulentas quanto segregadoras da coesão consensual de um espírito comum, rapidamente tornado espírito sectário²⁸, como salienta João Madeira na sua análise às polémicas neo-realistas em torno do “conteúdo” e da “forma”²⁹. Devem-se, sim, como Eduardo Lourenço acentua de um modo sólido no “Prólogo” já citado de *Forma e Sentido da Poesia Neo-Realista*, de 1968, ao autêntico problema cultural do Neo-realismo, que reside na sua concepção racionalista ou filosófica de literatura (e de estética), que transforma a literatura do presente em instrumento social e político do futuro, sendo este entendido segundo uma concepção marxista. Não se trata de entroncar a literatura num vasto plano de actualização e modernização de Portugal, sublinhando correntes literárias francesas, alemãs ou inglesas, como o fizeram Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Teófilo Braga, Antero de Quental, Eça de Queirós, José Régio, Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro, processo que conduz a um discurso literário crítico português por via da aclimação de inspirações estrangeiras à língua portuguesa, mas de subordinar totalmente a literatura a uma estratégia de tomada do poder político cujo modelo de organização social se conforma com a filosofia do materialismo histórico e dialéctico. Não que seja ilegítima esta subordinação da literatura à política; é-o no entanto fragilizadora, arrastando os escritores e as obras para uma osmose cúmplice entre arte e instituições políticas. Sem o dramatismo que voluntariamente estamos concedendo, Carlos Reis acentua:

Deste modo, importa recordar que (...) o Neo-realismo optou claramente por uma concepção documental da literatura, de acordo com a qual ao fenómeno literário competiria, vinculando-se à vida, constituir uma denúncia das suas contradições mais prementes; se bem que matizada e até um tanto atenuada à medida que o Neo-realismo foi evoluindo, a verdade é que esta directriz revelou-se um preponderante factor de transformação literária, se tivermos em conta o panorama artístico e cultural que o movimento vem encontrar, no final dos anos 30. Ora, afirmando a obra literária como veículo de manifestação da vida (não esqueçamos que um dos mais importantes textos programáticos neo-realistas intitula-se *A arte a vida*) [referência ao livro de António Ramos de Almeida que já citámos], o Neo-realismo abre duas opções possíveis: por um lado, a de se fazer do discurso literário um espaço de manifestação explícita da ideologia, enquanto componente importante da vida que se pretendia documentar, por meio de um processo de relacionamento que os teóricos mais esclarecidos encaminharam para o campo da verosimilhança; por outro lado, a que, reconhecendo e respeitando a dimensão estética da literatura, leva a desvanecer a missão meramente utilitária que a referida manifestação explícita pressupõe, e a subordinar a representação da ideologia (agora mediatamente documental) à ambiguidade própria da linguagem literária. Em qualquer caso, porém, acaba sempre por se afirmar, aberta ou veladamente, uma concepção conteudista do fenómeno literário³⁰.

De facto, o privilégio atribuído ao conteúdo, como Carlos Reis realça, subordina a ficção ao documentário e a intriga ou enredo não só à absoluta verosimilhança social, como igualmente

²²Rodrigo Soares/[Pinto Loureiro], *Por um Novo Humanismo*. ed. cit., pp. 4 - 5.

²³*Ibidem*, p. 10.

²⁴Cf. Eduardo Lourenço, “*Alcateia* por Carlos de Oliveira – Coimbra Editora”, *Vértice*, fasc. 3, n.º 12 - 16 (Maio de 1945).

²⁵Cf. Eduardo Lourenço, “*Casa da Malta* de Fernando Namora – Coimbra Editora”, *Vértice*, fasc. 5, n.º 22 - 26 (Fevereiro de 1946).

²⁶Cf. Alexandre Pinheiro Torres, *op. cit.*, pp. 65 - 66, comentários sobre o artigo anónimo “Humanismo Burguês. Novo Humanismo”, publicado em *O Globo*, ano II, n.º 32, 1 de Outubro de 1944; cf. também Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, pp. 39 - 40, neste caso privilegiando o aspecto “desalienador” da literatura neo-realista.

²⁷Cf. Fernando Namora, *Esboço Histórico do Neo-realismo*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1961, p. 7.

²⁸Espírito sectário que levou à segregação de Mário Dionísio que, desde 1937, contestava o primado da política sobre a arte. Cf. Mário Dionísio, “S.O.S. – Geração em Perigo”. *O Diabo*, n.º 248, 24 de Janeiro de 1939.

²⁹Cf. João Madeira, “A vossa ponte não serve para passar. A polémica interna ao Neo-realismo e o P.C.P.” in AA. VV., *Encontro. Neo-realismo*. Vila Franca de Xira: Ed. Museu do Neo-realismo/Câmara M. de V. Franca de Xira, 1999, pp. 103 - 177.

³⁰Cf. Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-realismo*. Coimbra: Liv. Almedina, 1983, pp. 175 - 176.

³¹Cf. António Pedro Pita, *Conflito e Unidade no Neo-realismo Português*. Porto: Campo das Letras, 2002.

³²Cf. Luís Augusto da Costa Dias, “Os movimentos culturais juvenis na formação do Neo-realismo: características e tendências de evolução (1933 – 1940)” in AA. VV., *Encontro. Neo-realismo*. Vila Franca de Xira: Ed. Museu do Neo-realismo/ Câmara M. de V. Franca de Xira, 1999, p. 73. Sobre este tema, cf. igualmente o importante artigo de Luís Augusto da Costa Dias, “Contribuição preliminar para o conceito de «geração de 1937»”, *Vértice*, n.º 75 (Nov.-Dez. de 1996), pp. 52 – 58.

³³Cf. Ana Paula Ferreira, *Alves Redol e o Neo-realismo Português*. Lisboa: Ed. Caminho, 1992, p. 18.

³⁴Cf. Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-realismo Literário Português*. ed. cit., p. 41.

³⁵Cf. artigo de Mário Dionísio no suplemento literário do jornal *O Primeiro de Janeiro*, 3 de Janeiro de 1945, *apud* Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista...*, ed. cit., p. 67.

³⁶Cf. transcrição de declarações de Joaquim Namorado à televisão em *República*, 5 de Junho de 1974, *apud* E. M. de Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa: ICALP, 1987, p. 98.

ao plano ideológico enformador do autor-narrador. No admirável livro de Ana Paula Ferreira, onde o movimento neo-realista sai fortemente favorecido, esta autora, tentando identificar um núcleo ideológico sólido e constante definidor do movimento, não o encontra nem na relação forma-conteúdo, nem na relação unidade-multiplicidade dos seus pontos de vista internos – posição destacada por António Pedro Pita³¹ -, nem no impulso literário politicamente empenhado de uma geração – posição valorizada por Luís Augusto da Costa Dias em diversos artigos³² -, nem na sobreposição do social sobre o individual – posição de Alexandre Pinheiro Torres, que acima enunciámos -, mas numa palavra que, ao fim e ao cabo, constitui, de facto e de direito, o princípio, o centro e o fim de toda a literatura neo-realista, e que não surge abertamente nos seus textos romanescos e nos textos críticos devido à imensa repressão política do fascismo, forçando os autores a encontrarem sinónimo para ela (“dialéctica”, “novo realismo”, “novo humanismo”, “diamat” = “dialéctica materialista”, ...) - o *Marxismo*:

... torna-se necessário isolar a constante que identifica o romance neo-realista independentemente do conteúdo ou da forma em que é vazado. Se, porventura, a divulgação do pensamento marxista desde finais dos anos 30, bem como a leitura generalizada de certos romances da literatura comprometida mundial, exercem uma influência na formação do romance neo-realista, esta é diluída nos termos mais básicos da visão marxista do movimento histórico (...). Embora ao longo de quase três décadas a produção literária se vai transformando em vários registos, permanece inalterável como subtexto fundamental e englobante de uma “narrativa” utópica, apenas visível como efeito artístico, referente à visão marxista do mundo. É esta narrativa que, em última instância, assegura a continuidade do Neo-realismo muito para além do momento histórico que lhe dá voz³³.

Ana Paula Ferreira coloca sabiamente o dedo na ferida. De facto, o que identifica, unifica e permanece essência constante do movimento neo-realista, harmonizando Redol e Carlos de Oliveira, Namora e Antunes da Silva, Joaquim Namorado e Manuel da Fonseca, Sidónio Muralha e Jofre Amaral Nogueira, é, de facto, o Marxismo enquanto ideologia política e filosofia histórica exterior à literatura. Alexandre Pinheiro Torres e Mário Dionísio, em duas sínteses lapidares, intentando distinguir o anterior Realismo queirosiano, também ele denunciador de injustiças sociais, do novo Realismo Socialista, declaram com nitidíssima clareza a intencionalidade marxista subjacente a toda a narrativa e poesia neo-realista:

Embora o Realismo crítico [o antigo Realismo] insista muito mais no diagnóstico das contradições do que no aspecto concreto da superação delas (Lukács), pode-se, mesmo assim, falar, hoje, de uma aliança entre ele e o Neo-realismo. Porquê? Porque o Realismo crítico se ocupa em revelar contradições na sociedade, ou seja, processos em luta, conflitos que, doutro modo, permaneceriam ocultos ou passariam mesmo despercebidos. O Realismo crítico poderá limitar-se a não recusar uma solução marxista para a Sociedade ou o Estado, enquanto o Neo-realismo propõe-na³⁴.

E Mário Dionísio, glosando a famosa tese de Karl Marx sobre a obra de Ludwig Feuerbach, enfatiza:

Para o neo-realista, não se trata de copiar a natureza, como o Naturalismo pretendeu, nem de interpretá-la, como tem feito com tanto êxito o Modernismo, mas de transformá-la³⁵.

Em 5 de Junho de 1974, liberto o país da censura e da repressão do Estado Novo, com a liberdade a saltar de boca em boca, o jornal *República* transcreve declarações do dia anterior de Joaquim Namorado – eminente poeta e crítico neo-realista e antigo director da revista *Vértice* - à televisão portuguesa. Nestas declarações, Joaquim Namorado afirma textualmente:

Chegou talvez a ocasião de dizer que o Neo-realismo corresponde a uma posição de Marxistas-Leninistas em relação a uma realidade nacional, e que o Neo-realismo não é um movimento literário, mas a reflexão no plano da literatura e da arte de uma concepção geral do mundo e da vida que é o Marxismo³⁶.

Jaime Brasil, autor anarco-sindicalista, exterior ao movimento marxista, escrevendo em 1945 e dominando as teses do materialismo histórico, que enformavam as narrativas neo-realistas, não tem dúvidas em declarar que estas pouco tinham de arte, mas muito de “reportagens” (ou, como Carlos Reis acentua, de “documental”):

Ora, o que caracteriza os novos prosadores portugueses (...) é a descoberta da reportagem. Parece não gostarem que se chame assim aos seus escritos. O seu desdém pelo jornalismo envolve a mais brilhante faceta dele: a reportagem. No seu conceito, reportagem seria apenas a obscura faina do repórter e a expressão dela, fabricada sobre acontecimentos banais com frases banalíssimas. A verdadeira reportagem, contudo, é o relato de factos verídicos posto em arte, acentuando um traço ou esbatendo uma aspereza³⁷.

³⁷Cf. Jaime Brasil, *Os Novos Escritores e o Movimento Chamado Neo-realismo*. Lisboa: Ed. de Autor, 1945, p. 8.

³⁸*Ibidem*, p. 9.

E, mais à frente, aprofundando o seu pensamento, escreve:

Ora o género que os jovens escritores portugueses praticam é justamente o «otcherk», a reportagem artística, o documentário com estilo [de recordar a citação acima de Carlos Reis sobre o carácter documentarístico da prosa neo-realista]. Escrevem em regra com grande elegância formal e ordenam a sua composição com arte. As suas reportagens da vida rural, de certos labores penosos e obscuros, da faina da pesca ou doutras duras e arriscadas, são quadros, cenas sucessivas, apenas ligadas por um ténue fio, quase sem conflito e sem entrecho.

Há nesse género inteiramente novo na literatura portuguesa algumas produções muito belas. O estranho é os seus autores, sem coragem para romper com os velhos moldes, persistirem em chamar-lhes *romances*, *novelas*, *contos*, quando pertencem a uma modalidade da arte literária bastante diferente. O documentário, falado, colorido, emocionante, arrebatador por vezes, que os jovens escritores portugueses preferem, pode já reivindicar a sua autonomia, pois atingiu a maioridade literária, tem vida própria³⁸.

Em síntese, literatura de directo âmbito político reduzida a documentário ou reportagem com arte – eis o anátema que para sempre pesará sobre a maioria dos romances neo-realistas, dos quais, pela beleza sintética da sua prosa ou pela beleza estética da descrição, se salvam hoje cinco ou seis romances pertencentes aos vultos maiores do Neo-realismo: Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Alves Redol. Porém, se aceitarmos que, retirando o aspecto histórico de pioneiro do movimento, o melhor do Neo-realismo de Redol se encontra em *Barranco de Cegos*, romance já da década de 1960, e que, sobrepujando o marxismo de Manuel da Fonseca, o melhor deste autor é o seu lirismo rural – o lirismo trágico (ou a tragédia lírica) de um autor que seria sempre grande qualquer que fosse o movimento literário a que aderisse –, constatamos que o melhor do Neo-realismo, a sua faceta e os vultos que passarão à história da literatura, são justamente aqueles que ou escapam à sua inicial definição pura e dura ou, pela evidência da qualidade superior da sua escrita, destroem involuntariamente a identificação directa entre Neo-realismo e Marxismo, como Namora e Carlos de Oliveira. Urbano Tavares Rodrigues di-lo claramente:

Não podemos, contudo, afirmar que todos os escritores geralmente arrumados no Neo-realismo projectem em suas obras a visão marxista com o mesmo rigor e empenhamento. O que, efectivamente, os aparenta é a denúncia da miséria e a explicitação da luta de classes, desde *A Selva* e *Eternidade*, de Ferreira de Castro, precursor, já nos anos 20, da literatura de intenção social, aos grandes romances de Fernando Namora, à saga alentejana de Manuel da Fonseca, às primeiras ficções de Vergílio Ferreira, às narrativas de Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Manuel do Nascimento, Alexandre Cabral, Antunes da Silva, Romeu Correia, Garibaldino de Andrade, Leão Penedo, Manuel Ferreira, Júlio Graça, Armindo Rodrigues, Armando Ventura Ferreira, Jorge Reis, Mário Ventura, à descoberta da modificação no pequeno mundo dos escritórios, sua gente, suas vidas, levada a cabo por Faure da Rosa. Mais preciso será talvez determinar, no campo comum do Neo-realismo, que nem sempre coincide com o realismo socialista, as áreas de um realismo crí-

³⁹Cf. Urbano Tavares Rodrigues, *Um Novo Olhar sobre o Neo-realismo*. Lisboa: Morais Editores, 1981, p. 14.

⁴⁰Cf. Mário Dionísio, *Autobiografia*.

Lisboa: Ed. *O Jornal*, 1987, nomeadamente as inúmeras passagens em que o autor ostenta alguma amargura face à corrente politicamente ortodoxa do Neo-realismo. Cf. igualmente António Pedro Pita, “Mário Dionísio: ‘Um mundo dentro do mundo’ in *Conflito e Unidade no Neo-realismo Português*. ed. cit., pp. 207 – 213, título de livro, aliás, que António Pedro Pita deve ter acolhido em homenagem a Mário Dionísio e ao seu livro *Conflito e Unidade na Arte Contemporânea*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1958.

Constate-se ainda a justíssima apreciação que José Cardoso Pires faz de Mário Dionísio: “A intervenção de Mário Dionísio alarga-se a vários horizontes. Na Arte, não se faz apenas na tela ou na ficção [como] escritor, projecta-se simultaneamente na clarificação de uma Estética [do Neo-realismo] amaldiçoada por uns [o Estado Novo], mal representada por outros e incompreendida por muitos que se julgavam partidários dela [as posições ortodoxas do movimento neo-realista]” (J. C. Pires, “A Intervenção criativa [de Mário Dionísio]” in *Catálogo da exposição Mário Dionísio. 50 Anos de Vida Literária e Artística*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991. Cf. igualmente o óptimo catálogo de outra exposição, “*Não Há Morte nem Princípio*”. *A Propósito da Vida e Obra de Mário Dionísio*. Lisboa: ed. conjunta da Câmara M. de Lisboa e Biblioteca-Museu da República e da Resistência, 1996, com textos de, entre outros, Maria Alzira Seixo, Augusto Abelaira, Eduarda Dionísio e Mário de Carvalho.

tico e de um realismo ético. Assim a obra de Fernando Namora, difícil de delimitar, até pela sua força e originalidade e suas relações com a picaresca, situar-se-iam em ambas estas superfícies, sem coincidir, todavia, com qualquer uma delas³⁹.

Porém, paradoxo dos paradoxos, ou, como escreveria Hegel, “manha” ilusória da História, não serão os romances neo-realistas puros e duros, como *Gaibéus* ou *Esteiros*, que ficarão na história da literatura, a não ser como ilustração do movimento (do mesmo modo que se assinala a introdução do Realismo em Portugal com o conto *Singularidades de uma Rapariga Loura*, de Eça de Queirós, de 1871, não se reconhecendo, porém, grande valor literário a este conto), mas sim os romances com a qualidade estética de *Uma Abelha na Chuvva*.

Alexandre Pinheiro Torres apresenta as teses estilísticas de Mário Dionísio do final da década de 1930 como prova de que existiria já uma genuína preocupação dos autores neo-realistas pela forma literária, o que é, evidentemente, um manifesto erro, porque foram justamente estas preocupações pela forma que conduziram à dissensão de Mário Dionísio no seio do movimento neo-realista tal como ortodoxamente se praticava, como o próprio confessa, com alguma picardia, na sua *Autobiografia*⁴⁰. Posição heterodoxa que o conduzirá ao corte político com o Partido Comunista Português em 1952⁴¹. De facto, como já evidenciámos, na passagem entre as décadas de 1930 e 40, Mário Dionísio é dos pouquíssimos autores vinculados ao Neo-realismo que sublinha o que posteriormente Alves Redol designará por “batalha pela forma”.

Contestando a prevalência do “conteúdo” sobre a “forma”, Mário Dionísio tivera razão antes do tempo. Segregado, não chegou a criar na literatura a grande obra crítica para que os seus estudos iniciais apontavam, de que é testemunho, no campo da pintura, *A Paleta e a Vida*. ▀

⁴¹Cf. Mário Dionísio, *Autobiografia*. ed. cit., pp. 53 – 55 e 91.