

Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas

À Violante F. Magalhães

Voltar atrás para quê?

Ao olhar em perspectiva a nossa contemporaneidade literária, está lá a marca indelével dos autores neo-realistas, especialmente activos, em projectos e redes criativas comuns, do final dos anos 30 ao limiar da década de 60. Escusado será dizer que o fizeram a par, em diálogo, em contraste, em confronto com outros grandes nomes da literatura portuguesa. E também na intersecção entre a memória da tradição que os antecede, (no caso de alguns) o exercício de reescrita da sua obra, e os rastros que deixaram para a literatura portuguesa que se lhes seguiu. Fonseca, Redol, Oliveira, Namorado, Cochofel, Namora, Dionísio, entre outros, são responsáveis pelo surto neo-realista no campo literário, com inegáveis provas de apuro artístico e crítico. Nesse caminho partilhado, com expressões diversas de empenhamento, protagonizaram as ideias do artista enquanto intelectual e da cultura não como arma ou derivação da política mas como campo de batalha onde se evidenciam a centralidade política da arte e o seu papel na emancipação humana. O forte sentido de grupo que os caracterizou não impediu entretanto a individualidade das suas obras e dos rumos evolutivos que cada um tomou.

A melhor forma de se compreender a importância e diversidade dos autores neo-realistas é, antes de mais, lê-los. Por exemplo, este pequeno excerto do capítulo 1 de *Seara de Vento* (1958):

Já a meio do terreiro, de saia enrodilhada pela ventania, a velha volta-se. Perdido todo o ar submisso, empertigada, encara com o género.

– Nada disso! – O tom é de desafio e de orgulho ferido. – Quem vai por um doente não pede esmola!

– Deixa-a ir, António... – geme Júlia.

Amanda Carrusca vira costas. O corpo mirrado desenha-se no vestido preto, gasto. Por detrás, o vento enfuna-lhe a roupa. A enorme ponta do lenço, agitada, ergue-se. Adianta-se pela vereda, entre estevas – toda ela parece uma bandeira negra, trape-

jando contra a nortada – e some-se para lá do barranco. (Fonseca, 1984: 48)

Esta é uma amostra de um edifício romanesco onde se confirma a qualidade da montagem e tensão narrativas, da composição de personagens e da filigrana retórica de Manuel da Fonseca. Por isso, *Seara de Vento* vai muito além da análise dos comportamentos sociais e das violentas relações de produção e distribuição económica, observados numa família de rendeiros pobres nos confins do Alentejo.

A arena trágica de um monte alentejano enquadra, naquela cena, três figuras nucleares da narrativa que caminham para a condenação até ao sangrento cerco policial que encerra a obra. Em simetria com esse epílogo – onde Amanda Carrusca se dá conta de como pode ser redentora a luta colectiva dos oprimidos –, irrompe aqui, e pela primeira vez no livro, o corpo empertigado da velha: nele se lêem sinais da privação e do sofrimento que assolam o lugar, ao mesmo tempo que prenuncia a desconfiança em relação aos senhores da terra e uma dignidade que não se submete à miséria e à repressão. Nesse sentido, ela é muito mais que uma desolada vítima da violência social; é um magnífico entalhe de escrita, com um perfil psicológico complexo, sem se ficar pela «idealização evidente dos “humilhados e ofendidos”» que Eduardo Lourenço (1988: 31; itálico do texto) atribuiu em bloco ao neo-realismo.

Como sucede não raras vezes em textos neo-realistas, a figura é dada a ver em acção, presentificada, como se a tivéssemos diante dos olhos. O narrador descreve-lhe o corpo «mirrado» no contorno da roupa gasta e negra, impulsionado pela ventania e em confronto dinâmico com o cenário envolvente («Adianta-se pela vereda, entre estevas»). No fim do extracto atrás citado, uma derivação entre travessões mostra-a a cortar a direito a paisagem. Aí se denuncia o olhar do narrador que desfigura, agiganta a personagem até à escala épica: com ele se interseccionam a linha vertical do corpo, feito bandeira negra (por comparação), e o movimento enérgico de atravessar o horizonte («trapejando contra a nortada», já em forma de metáfora) onde Amanda Carrusca acaba por desaparecer. Se é inegável o distintivo da idealização romântica desta figura popular condenada pela miséria, sobressaem nela, em contraponto, o esbracejar de sobrevivente e a fúria absurda com que lida com o neto deficiente, assombrando-lhe o perfil humano.

Ao ler passagens como esta percebe-se que não é ocasional que tenha vindo a ser feita justiça às obras e autores neo-realistas. Vivemos tempos interessantes de releitura (a múltiplas vozes e segundo pontos de vista diversos) do neo-realismo, no quadro da literatura portuguesa de noventa e nove. De há trinta anos para cá, fez-se caminho no domínio da publicação⁽¹⁾, da exegese crítica de alguns autores e do enquadramento histórico-ideológico do movimento.⁽²⁾ A este contexto não é alheio o papel do Museu do Neo-Realismo e da Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, ambos com relevante abordagem do espólio neo-realista através de exposições, leituras comentadas, debates e assídua produção editorial. E acresce a projecção pública dos centenários do nascimento dos seus escritores mais

(1) No que à poesia diz respeito, salientam-se as edições do *Novo Cancioneiro*, primeiro com prefácio, organização e notas de Alexandre Pinheiro Torres (Caminho, 1989) e, depois, em 2010 (Althum/Museu do Neo-Realismo), desta feita acrescentada de um livro/CD com poemas ditos por Maria Barroso e música de Luísa Amaro. A não esquecer as reedições, em 1981 e 2007 (ed. CGTP-IN), do projecto musical e poético *Marchas, Danças e Canções* (1946), de Fernando Lopes-Graça.

(2) Do lado dos estudos literários, e apenas considerando edições portuguesas, Reis (1983), Ferreira (1992), Besse (1997), Martelo (1998), Ricciardi (2000), Falcão (2009), Magalhães (2009), Carmo (2010) e Viçoso (2011); para este contexto importa salientar a tese nunca editada de Losa (1988). Do lado da história da cultura, Madeira (1996), Pita (2002), Trindade (2004), Ramond (2007), Neves (2008) ou Andrade (2010). Esta vaga ensaística foi acompanhada pela realização do colóquio *Neo-Realismo/Neo-Realismos* (1996), cujas comunicações foram reproduzidas na *Vértice* n.º 75 (Dez. 1996), e do *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre o Movimento. Perspectivas para um Museu* (1997), cujas actas foram editadas pelo Museu do Neo-Realismo, dois anos depois. É fundamental lembrar três números da *Vértice* sobre o neo-realismo literário (n.º 21, Dez. 1989), Carlos de Oliveira (n.º 38, 1991) e Soeiro Pereira Gomes (n.º 93, Jan.-Fev. 2000). Além de vários catálogos do Museu do Neo-Realismo, juntam-se ainda as actas a serem publicadas na *Nova Síntese* dos congressos internacionais sobre Manuel da Fonseca e Alves Redol realizados em 2011 e 2012, respectivamente.

*Algumas razões por
que não se pode
deixar de ler
os neo-realistas*

destacados, como Soeiro Pereira Gomes, em 2009, e Manuel da Fonseca e Alves Redol, em 2011.

Haverá, com certeza, motivações as mais díspares para esta circunstância propícia. Avanço apenas duas hipóteses de explicação. Desde logo, o facto de a distância favorecer o apuramento do que de melhor ficou dos meados do século passado; e também os diálogos, afinidades, tensões, apropriações e esquecimentos que fizeram essa conjuntura literária. Depois, não será estranho falar dos imperativos de memória do Portugal contemporâneo: um país radicalmente transfigurado pela urbanização, varrido pelo *presente contínuo* e acelerado pela cultura visual e tecnológica da era globalizada. A verdade é que os neo-realistas renovaram o exemplo dos intelectuais românticos, na sua inquirição ao território e às gentes portuguesas. Aquilino ou Torga também o fizeram num período histórico aproximado e sob um prisma ideológico e estético não tão distante assim dos neo-realistas. No caso destes e em frente concertada, fixaram imagens icónicas de um país que hoje se extingue, em tempos de apertada censura no domínio das ciências sociais e da reportagem política e social. Mediante o estudo da língua e a elaboração de um *corpus* literário, atribuíram à literatura um sentido patrimonial, capaz de revelar *outra pátria e outro povo*, que não os da *política do espírito* salazarista.

Daí que os anos 40 sejam um momento-chave na disputa de símbolos e narrativas da identidade nacional, alterando para as décadas seguintes a correlação de forças na cultura portuguesa. A nota modernista do salazarismo (e o respectivo encaixe de prestígio pelo regime, nos anos 30) foi gradualmente abafada, na década seguinte, por uma cultura literária, plástica e musical alinhada à esquerda que ganha «estatuto caracterizador da época» (Lourenço, s/d: 139), funcionando até certo ponto como a «sombra negra» (*idem*: 148) ou «a imagem invertida no espelho» (*idem: ibidem*) da ditadura. É ela que chega vitoriosa ao 25 de Abril, sob a égide de um imaginário resistente a uma ditadura inusitadamente duradoura e ideologicamente poderosa. Persistiu assim, para lá de 1974, a projecção social do grupo e as obras que cada um dos neo-realistas ou dos seus amigos foram publicando individualmente. Em todo o caso, desde o final da década de 50, haviam-se esgotado os projectos comuns do movimento; daí para a frente diversificam-se os caminhos da literatura, alguns deles trilhados por neo-realistas (Oliveira, Dionísio, Redol), com novos criadores e opções na composição romanesca ou poética.

É com base neste imaginário nacional reconfigurado que Eduardo Lourenço reconhece a originalidade da ficção neo-realista em relação a literaturas estrangeiras, nomeadamente face às prescrições do realismo socialista (Lourenço, s/d: 142-144). Embora enquadrável numa tendência transnacional (brasileira, norte-americana, italiana, soviética, ...), a sua aposta seguiu duas orientações: reinventar a terra portuguesa, em contraponto ao modelo salazarista e incorporar o legado literário de Garrett, Júlio Dinis, Camilo, Eça, Fialho, Brandão. Lourenço não esquece a vocação telúrica, ruralista ou provincial do neo-realismo, na herança dos românticos. Foi esse – e menos a cidade ou o operariado fabril, patentes,

é bom notar, em *O Dia Cinzento* (1944), de Dionísio, ou *Esteiros* (1941), de Soeiro – o referente da paisagem e do povoamento a que a arte neo-realista vai buscar a raiz legitimadora da sua ideia de nação portuguesa em oposição à aldeia pitoresca e bucólica do salazarismo. *Pôr o tesoiro ao sol* é a metáfora de Carlos de Oliveira (1979: 97) para dar nome à mediação (etnográfica) do intelectual que pretende renovar o património cultural e fazê-lo chegar a um público vasto (se possível, ao povo trabalhador). É na matriz nacional que se certifica a universalidade artística dos neo-realistas⁽³⁾.

O herói da convergência entre escrita literária e documento nacional é o *homem-povo*. Tal facto não implica que as personagens neo-realistas tenham de ser trabalhadoras nem impede que haja uma individuação (pessoal e íntima) das figuras, sempre imersas na trama social: em Namora, Fonseca, Dionísio ou Oliveira, nota-se bem a distância deliberada do populismo romântico; «o sujeito é o centro de um conflito que tem como matéria precisamente a consciência de contradições em que pela sua condição social – em geral a pequena burguesia, mais raro a média ou alta – [...] as personagens mergulham» (Lourenço, s/d: 144-145). Inscritas na história, as personagens neo-realistas são entendidas em função da violenta organização sócio-económica e das relações de classe em conflito, sendo que várias escapam ao figurino do herói positivo e da saída colectivamente promissora. Vejam-se os protagonistas de Redol, em *A Barca de Sete Lemes* (1958) ou *O Muro Branco* (1966). E também de Manuel da Fonseca cuja obra multiplica pequeno-burgueses sufocados, proprietários triturados pela frustração e também rebeldes solitários e anarcas que não conseguem ir além da vingança e do desespero, longe de terem consciência de classe ou de aderirem à causa da emancipação dos oprimidos.

Na poesia, essa indagação de uma pátria traduziu-se na procura que cada autor fez em linhagens literárias de cunho nacional, como o lirismo culto, de Camões a Afonso Duarte (Carlos de Oliveira) ou no cancionero de matriz peninsular, com o imaginário picaresco e lorquiano de malteses e vagabundos; e tão simplesmente na busca da voz de quem não a tem, captando-lhe as histórias de vida, a prosódia, as toadas do lirismo popular (Manuel da Fonseca).

Mas mais que a poesia, é a narrativa, alicerçada na personagem e no espaço, que melhor faz o inventário do país e a leitura da dinâmica histórico-social dos seus grupos humanos. A apreensão da paisagem (alentejana, ribatejana, duriense, ...) é feita por um olhar que busca nela os ciclos naturais, os sinais do trabalho humano e, em última instância, o devir histórico. Veja-se a grande angular que orienta o primeiro parágrafo do *incipit* de *Casa na Duna* (1943):

Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres. (Oliveira, 1983: 1)

(3) O paradigma neo-realista é ainda o romântico, como o é o entendimento do escritor como figura implicada no devir histórico e comprometida do ponto de vista político. Assim se entende a relação privilegiada dos neo-realistas com a cultura popular rústica, em termos literários, musicais e etnográficos. Atestam-no as harmonizações sobre melodias tradicionais portuguesas de Lopes-Graça ou as compilações etnográficas de Alves Redol. Sintomática também é a relação tensa com a cultura urbana e de massas, preferindo o povo rústico ao povo urbano e às suas produções culturais como o fado (Neves, 2008: 247-267). Em todo o caso, tal aspecto não obsta ao fascínio tecnológico e progressivista de Redol (cf. *A Vida Mágica da Sementinha*, 1956) ou a valorização emancipadora da cidade, na reportagem *As Mulheres do Meu País* (1948-1950) de Maria Lamas (Neves, 2008: 229-246).

Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas

O panorama é escrutinado por um sujeito conhecedor e crítico. De imediato o foco desce à aldeia de Corrocovo, à lagoa e à propriedade em ruínas de Mariano Paulo, incapaz de compreender, na maldição da casa familiar, a aceleração histórica capitalista que já não se compadece com os modelos arcaicos de exploração da terra e dos camponeses e que o destruirá sem remédio. *Barranco de Cegos* (1961) será, em Alves Redol, a alegoria (de inspiração bíblica) dessa desordenada voragem dos tempos da industrialização, dos transportes, do liberalismo que engole e corrói inelutável e literalmente o mundo despótico de um velho latifundiário ribatejano.

Controvérsias e incomodidades do neo-realismo

Não obstante as décadas que nos separam da iniciativa concertada e interventiva do neo-realismo, entre os meados dos anos 30 e o limiar dos anos 60, pode afirmar-se que ainda hoje não esmoreceu o seu carácter controverso e incómodo – haja em vista a persistência de silenciamentos, preconceitos e mitificações que só o nome do movimento suscita de imediato. Não cabe nos objectivos deste trabalho estudar a fundo a recepção crítica do neo-realismo, no período longo da sua actividade, desde o enfrentamento dos presencistas. Urge, aliás, lançar mãos a esse projecto de fôlego que nos daria uma visão mais aprofundada do movimento no seu interior, da sua implantação e contestação dentro dos circuitos de legitimação literária da imprensa cultural, bem como das polémicas internas e dissidências que foi vivendo, num período fortemente abalado pelo impacto do modernismo e da obra pessoana. E também da sua recepção junto de um público alargado, novo (trabalhadores, crianças e jovens) e, não raro, esteticamente pouco exigente⁽⁴⁾.

Correndo os riscos de toda a síntese generalizadora, podem todavia fixar-se dois grandes tópicos em que muito discurso crítico persiste até aos nossos dias para falar do neo-realismo: a incompatibilidade entre criação artística e militância política e a sua exclusão liminar da modernidade literária. Quer um quer outro não são questões simples; nem por isso é menos discutível que sirvam para alimentar um apaixonado preconceito que chega, em alguns casos, à simplificação grosseira, como a que identifica em absoluto os anos 40 neo-realistas com um «doutrinarismo social assaz dogmático e culturalmente muito limitado» (Machado, 1984: 27).

O primeiro tópico crítico consiste em achar-se mutuamente exclusivo o binómio arte literária e intervenção política, pelo que se tem por inválida a dimensão pragmática que o texto literário neo-realista desenvolve. Os elos que unem os dois termos são, porém, antiquíssimos e estão longe de se circunscrever aos choques entre a reivindicação de pureza esteticista e a urgência ideológica de uma literatura centrada na história, condicionada ou não por dirigismos políticos ou por propósitos utilitaristas. Na modernidade estética, entre o romantismo e o modernismo, o processo de autonomização do campo artístico fez-se com novas regras que não passam

(4) No domínio histórico-literário há que salientar os trabalhos de A. Pinheiro Torres (1977a e 1977b) e Carlos Reis (2005). Quanto à história das ideias, evidencia-se o n.º 1 da *Nova Síntese*, de 2006, que trata a história da história e estética do movimento, em função dos seguintes ensaístas: Mário Dionísio, João Pedro de Andrade, Júlio Pomar, Oscar Lopes, Mário Sacramento, Eduardo Lourenço, Ernesto de Sousa, Alexandre Pinheiro Torres, Fernando Guimarães e Carlos Reis.

apenas pela contemplação gratuita do belo. Contam também a resistência à mercantilização crescente da vida social, a afirmação cívica do escritor-cidadão e o entendimento (assumido por Marx) da força emancipadora da arte, capaz de expandir os sentidos com que se lê e diz o mundo.

Nos anos 30 não era novo o papel interventivo atribuído ao escritor e à coisa escrita, embora a alarmada *batalha pelo conteúdo* do neo-realismo a tivesse debatido com intensidade, muitas vezes em função do paradigma oitocentista do realismo. Assim se entende a incompreensão do modernismo (e de uma literatura que se fazia e via como construção do mundo, livre da função denotativa da referência) por parte de sectores significativos do neo-realismo que aplicavam esquematicamente a noção de progresso ao domínio da arte. Tal facto não apaga todavia a pluralidade de pontos de vistas que, desde os primórdios do movimento, tomaram a arte como questão politicamente decisiva, capaz de gerar sentido de comunidade e de envolver novos protagonistas sociais; lembrem-se apenas Bento de Jesus Caraça ou Alves Redol.

Nessa conformidade, não faz sentido dissociar o escritor-cidadão, de índole romântica, do escritor-militante (Reis 2011: 7), mais ainda se tivermos em conta os que no campo neo-realista nunca esqueceram, como Mário Dionísio, que «não havia arte revolucionária sem começar por ser arte» (Dionísio, 1987: 54). Por isso, se Carlos Reis detecta a «discreta expressão de um ressentimento de que alguns neorealistas (não todos) nunca se libertaram, em relação à literatura-literatura» (Reis, 2011: 7) – com a justa ressalva entre parênteses –, é difícil perceber o que é essa incólume e neutra «literatura-literatura», supostamente a salvo da contaminação política e por certo inspirada na *literatura viva* que, nos idos de 1939, Régio defendia em controvérsia com Álvaro Cunhal.

Não é de todo adequado associar Redol a um suposto descaso pela arte literária, invocando a reflexão que o escritor faz no prefácio à 6.ª edição de *Gaibéus*, em 1965, onde confirma a sua infatigável busca de aperfeiçoamento. Aí Redol assume o projecto de romance documental, «anti-história» (Redol, 1989b: 48), de herói colectivo, e não renuncia ao alarme histórico e ao imperativo humano que o moveu ao escrever o livro, numa «aguerrida batalha pelo conteúdo» (*idem*: 49). Não deixa de recriminar, em paralelo, a «falta de aprofundamento dialéctico da realidade» (*idem: ibidem*) que enfraqueceu a desenvoltura narrativa do romance, a completude psicológica das personagens e o adensar das relações sociais que lhes determinam implacavelmente os actos e a trajectória de vida.

E, no entanto, tal como Carlos Reis defendeu num artigo de 1979, este primeiro romance de Redol combina a «dupla postulação (documental e literária)» (Reis, 1979: 35), desde a epígrafe. Recordo o seu teor: «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que outros entenderem.» (Redol, 1989a: 31). Sem descurar a comunicação com os leitores, Redol hesita quanto à marca literária do livro em benefício do lado documental. Naquele limiar dos anos 40, Redol tentava articular o olhar etnográfico (de matriz romântica) com o imaginário romanesco,

*Algumas razões por
que não se pode
deixar de ler
os neo-realistas*

dando sinal da busca de uma poética de emancipação popular (Viçoso, 2011: 76-81). Afinal, como afirma no prefácio à reescrita de *Avieiros*, de 1967, no gesto etnográfico, quis-se um sujeito que vive e inventa as vivências da sua comunidade, de acordo com um modo comprometido de interpretar o mundo. Logo naquela epígrafe, não é da recusa do literário que se trata mas de outros dois sinais: a modéstia de um aprendiz, desejoso de que a sua obra viesse a ser lida como arte, e a pesquisa em curso de uma nova linguagem que desse voz a uma realidade social até aí silenciada e assim fosse reconhecida por leitores futuros.

As coordenadas técnico-narrativas de *Gaibéus* confirmam a potência literária do texto e nelas se prenunciam opções mais elaboradas que a ficção de Redol virá a fazer daí para a frente. O herói colectivo não impede a tentativa de individualizar algumas personagens (como o ceifeiro rebelde), com o seu ponto de vista, a representação do passado na corrente de consciência e alusões de carácter simbólico (Reis, 1979: 36-37). A monotonia do trabalho braçal e automatizado da ceifa corresponde a um tempo repetitivo que se presentifica no discurso do narrador-repórter e com isso denuncia um quadro humano de alienação e espoliação que urge transformar:

Vencidos pelo torpor, os braços param. Lançam foices no eito, juntando os pés de arroz na mão esquerda, e o hábito arrasta-os em gestos quase automáticos, mais um passo e outro, a caminho da maracha que fecha o extremo de cada canteiro. Caminham sempre no mesmo balouçar de ombros; as pegadas do seu esforço ficam marcadas na resteva lodosa.

Talvez muitos deles pensem que o arroz deitado nas gavelas repousa primeiro do que os seus corpos. Se pudessem deter-se também, por instantes, e descansarem depois a cabeça nos montes de espigas que deixam atrás de si, a ceifa poderia animar.

Mas o bafo que vem da seara queima mais em cada minuto e as cabeças dos alugados pesam já tanto como o cabo das foices nos braços esgotados. Estão atafalhadas de amarelo, de pensamentos e de grãos de fogo que a canícula doente lhes insuflou no sangue. (Redol, 1989a: 159-160)

A escrita da terra e dos seus fazedores é uma interrogação, um desvelamento minucioso do que é tido como óbvio ou invisível no real. Forja-se um trabalho de reportagem, como um documento vivido, sob forte impacto de efeitos visuais expressionistas e da cultura cinematográfica, com óbvio trabalho sobre as delimitações de plano, enquadramento e sequência que aqui não poderei desenvolver. A prová-lo está o foco sobre os braços que desumaniza e indistingue a individualidade dos trabalhadores, entregues à mecânica dos gestos. Ilustram por isso a lógica violenta da divisão capitalista do trabalho. O seu único nome («alugados») identifica-os em conjunto, como no título do livro, conforme à condição de ter de vender a força dos braços, por uma jorna de miséria, sem consciência do seu papel social ou sequer da sua humanidade.

O observador-cronista não pretende a objectividade; procura sim colocar-se ao nível e tomar posição perante o objecto do seu estudo. Numa proximidade que não se quer desfasada, mesmo se tomada pela modalização da dúvida, tenta transpor a fachada dos corpos para chegar às almas laceradas dos camponeses («Talvez muitos deles pensem que o arroz deitado nas gavelas repousa primeiro do que os seus corpos.», sublinhado meu). Afinal, o cansaço e a sede esgotam-nos e o bafo ardente da seara invade-lhes a mente. Não chega a captar-se o discurso interior das personagens; apenas imagens sensoriais da sua saturação. E todavia é já de uma introversão da realidade que se trata. Óscar Lopes chama-lhe «realismo convergentemente extrospectivo e psíquico» (Lopes, 1989: 12) ⁽⁵⁾ É graças a ele que, sob uma luz ideológica diversa, ressoa em Redol a herança esteticista de Fialho de Almeida, quando, em *À Esquina* (1903), captou as distorções perceptivas dos ceifeiros, sob a tortura de um sol escaldante.

Voltando ao alegado *ressentimento anti-literário* dos neo-realistas, só posso acompanhar Eduardo Lourenço que desmente a obediência dogmática dos escritores neo-realistas à vanguarda política (comunista, entenda-se) ou à doutrinação sobre a arte social. Lourenço não os reduz (embora o sejam) a «incarnação cultural e ideológica do Marxismo» (Lourenço, s/d: 145), porque, bem vistas as coisas, «não é a teoria que faz reverdescer a árvore da vida» (*idem*: 146). A teoria está na matriz da escrita, na vontade de chegar ao real e de o transformar mas não foi ela que fez os poemas, contos ou romances, nem tão pouco obsteu a que várias dessas obras perseguissem a exigência estética e viessem a ganhar o estatuto de obras maiores do século xx. A capacidade de intervenção político-cultural tornou o neo-realismo na cultura dominante (que não única) dos meados do século, o espírito de recusa e a vocação humanista deram-lhe «a demão e o perfil míticos» (*idem*: 147). E mesmo quando fala na sua génese, Lourenço refere o seu «natural espontaneísmo» (*idem*: 146), embora «correlacionado com o estado da anterior criação literária e de uma preparação ideológica assaz coerente» (*idem*: *ibidem*). Dionísio não diria melhor no prefácio (de 1969) a *Poemas Completos* de Manuel da Fonseca.

Claro que o neo-realismo resulta da reconstituição do campo intelectual português a partir da decadência da orientação democrático-republicana e estimulada pela recepção do marxismo. Aí se insere um «processo de consciencialização» (Pita, 2006: 14) de jovens intelectuais, publicitada em periódicos culturais como o *Sol Nascente* ou *O Diabo*: neles davam sinal das suas dúvidas, contradições, desacertos e imperativos, nos tempos duros e alarmantes do salazarismo, da Guerra Civil de Espanha e da barbárie nazi.

No período de arranque, proliferaram artigos de cunho polémico e doutrinário e houve quem chegasse ao extremo de considerar «os objectivos artísticos como irrelevantes para o fim [de transformação social] que primordialmente tinham em vista» (Torres, 1977b: 31). Nessa altura dominava a concepção especular e culturalizante da obra de arte, patente na palestra «Arte» que Redol profere em Junho de 1936 ou em *A Arte e a Vida* (1941), de António Ramos de Almeida: aquela que, para criar um público novo, de

⁽⁵⁾ Para Margarida Losa é aí que o neo-realismo se cruza com a «apresentação introvertida da realidade» (Losa, 1996: 34) do modernismo, dado que «terá tido, pelo menos, a percepção clara de que uma e a mesma realidade social é entendida de modos diferentes consoante o posicionamento de classe de cada uma das personagens» (*idem*: *ibidem*).

*Algumas razões por
que não se pode
deixar de ler
os neo-realistas*

origem trabalhadora, e para assegurar a máxima comunicação no mínimo de artifício, vê na arte o espelho do real (Pita, 2006: 19-26). Depois, essa orientação disseminou-se nos rigores anti-formalistas de vários críticos que censuraram *Cerromaior* (1943), de Manuel da Fonseca, *O Dia Cinzento* (1944), de Mário Dionísio, ou *Colheita Perdida* (1948), de Carlos de Oliveira. O ponto máximo do conflito passará pelas páginas da *Vértice* e da *Seara Nova*, entre 1949-1953, onde a chamada *polémica interna* desgasta os laços da unidade neo-realista.

Só que nem a reflexão teórico-crítica neo-realista se reduz a essa orientação nem a sua prática poética e romanesca se ajusta ao postulado utilitarista da arte empenhada. No caso da poesia, ela até o transforma em aporia (Martelo, 2004: 50-61), porque, em vez da altissonância militante, muitos neo-realistas escrevem «música de câmara, discreta, grave» (Lourenço, 1983: 28), assolados pelo remorso e pela consciência dos limites do canto para reverter a (des)ordem social. A voz que interpela os outros sujeita-se a uma vigília exigente e não isenta de mágoa que se presentifica na circunstância quotidiana (Martelo, 1998: 107).

Por conseguinte, a afinidade ideológica e até etária, os imperativos de partilha democrática da cultura (teorizada por Caraça) e do papel da arte na transformação histórica não bloquearam a diversidade estético-formal dos criadores e a evolução que cada um deles tomou para si. Deve por isso falar-se de um diálogo intenso e quando não áspero entre reflexão teórico-crítica e criação literária, sem que ambas se reduzam a sucedâneo (monolítico e teledirigido) de um programa anti-literário. São prova cabal desse facto o trabalho crítico de Dionísio como também *Esteiros*, *Aldeia Nova* ou *Casa da Malta*, para não irmos ao apuramento formal dos anos 50-60, evidente na obra de Redol e Oliveira.

Daí que Lourenço entenda que a relação entre marxismo e neo-realismo não se concretizou por decreto de um marxismo doutrinário: essa literatura impregnou-se e foi veículo de um «*marxismo afectivo*» (Lourenço, s/d: 147, itálico do texto) que lhe deu a coerência e capacidade de sedução muito para além de um público ideologizado. E diz mais: «O que nela [ficção neo-realista] se encontra de obviamente marxista ou de ressonância marxizante, está codificado, por legítima defesa ao mesmo tempo cívica e literária, em sinais de equívoca leitura.» (*idem: ibidem*).

Importa referir que os finais dos anos 30 a inícios dos anos 50 são o tempo de recepção (dificultada pela censura e pela guerra europeia) de textos de Marx e de comentários e vulgarizações onde predomina uma óptica mecanicista e positivista do marxismo (Pita, 2002: 37-91). E é também saliente o empenho do PCP em legitimar e consolidar a estrutura partidária no plano das ideias e de fazer a ponte com o universo artístico e cultural. Inúmeros intelectuais actuaram, na década de 30-40, para a «afirmação do neo-realismo [que se] opera através de uma intensa produção teórica sobre o papel da juventude e da nova geração intelectual, sobre a missão dos escritores e em acesa polémica com os presencistas» (Madeira, 1996: 127). Essa polémica faz-se também «com aqueles que, mesmo dentro ou nas franjas do movimento neo-realista, adoptavam posições mais matiza-

das» (*idem: ibidem*). Dita assim, esta formulação simplifica um tanto as tensões, pontos de contacto e matizes que, desde os anos 30, marcaram os neo-realistas (uns mais activos politicamente do que outros) e cujo equilíbrio instável fica comprometido a partir de 1949.

Ao falar em *marxismo afectivo*, Lourenço evita interpretações que reduzem o neo-realismo a *braço literário do PCP*. É o que sucede, de certo modo, na secção especial que o *Expresso-Revista* dedica à cultura dos anos 40, por ocasião de um ciclo sobre esse período na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1982, e onde Lourenço participa. Veja-se sobretudo o ensaio-recensão de Eduardo Prado Coelho, «A política dos rios».

Com o pretexto de recensar a antologia organizada por Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português* (1981), Prado Coelho faz uma leitura implacável do neo-realismo, identificado com «o poder do marxismo enquanto imaginário capaz de mobilizar as consciências» (Coelho, 1982: 9) e arrastando consigo uma visão positivista, racionalista e totalitária do mundo. Entre as páginas daquela antologia, Prado Coelho escolhe dois nomes para descrever a discussão interna do neo-realismo: Álvaro Cunhal, do lado do dogmatismo da arte social, enquanto subscritor, sob o pseudónimo António Vale, das «Cinco notas sobre a forma e o conteúdo»; e Mário Dionísio, «mais subtil e prevenido» (*idem: ibidem*), que encara o neo-realismo como visão do mundo nova – para onde afluem e onde se sintetizam as diversas correntes estéticas anteriores –, a ser posta «**ao serviço da revolução**» (*idem: ibidem*, negrito do texto). Nesta síntese, Prado Coelho não faz justiça àqueles que melhor encarnaram o exercício crítico no âmbito neo-realista (António Ramos de Almeida, Mário Sacramento, Óscar Lopes, Alexandre Pinheiro Torres e os próprios Joaquim Namorado, João José Cochofel ou Carlos de Oliveira). E também não dá conta da riqueza do pensamento de Mário Dionísio que (com Cochofel) liga o debate sobre o papel do artista e a função social da arte à esfera estética e poética: aquela que trata da historicidade das formas, da oficina artística e da imaginação humana por elas desafiada e alargada.

A redução do neo-realismo ao *marxismo como imaginário* tem no artigo de Prado Coelho um vigor reactivo impressionante. Desenvolve opiniões expressas em *A Palavra sobre a Palavra* (1972) e confronta-se politicamente com o que diz ser uma força que «pesa ainda, sob formas por vezes vaporosas, sobre a nossa vida política e cultural» (Coelho, 1982: 9). É afinal ao presente e aos grandes embates ideológicos da sociedade portuguesa dos anos 80 a que se refere. O neo-realismo era ainda, nos seus termos, um poderoso «**sistema de sensibilidade**» (*idem: ibidem*, negrito do texto) e «o instrumento ideológico adequado (simultaneamente impressivo e difuso, esteticamente arrebatador e politicamente esquivo) para a estratégia política do Partido Comunista Português» (*idem: ibidem*).

A marcação cerrada de Prado Coelho ao neo-realismo leva-o a defini-lo como se houvesse um grau de pureza que não inclui diferenças nem individualidades. Nessa conformidade o neo-realismo não pôde ser moderno e até ser arte porque «sempre condicionad[o] pela verdade de um sistema de ideias» (Coelho, 1982: 19). No seu entender, enfermava do «desco-

Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas

nhecimento lamentável do que existe de **irreconciliação** fundamental, de **diferença** irredutível, de **dilaceração** incessante, de **pluralidade** indómita, em toda a estética contemporânea» (*idem: ibidem*, negritos do texto). A trágica condição do movimento é ditada no epílogo de «A política dos rios»: «E disso o neo-realismo soube sempre **depois**, quando já não era, ou se descobria como impossível de ser.» (*idem: ibidem*, negrito do texto). O neo-realismo aqui não passa de uma cartilha de textos teóricos; não comporta a possibilidade de maturação e avaliação reflexiva, o que de facto ocorre nos anos 50-60, com um «salutar processo de autocritica, antecipando nela soluções e capacidade de renovação interna» (Lourenço, s/d: 142). Leiam-se os admiráveis prefácios de Redol dos anos 60 a *Gaibéus* e *Avieiros*. Da absorção dos contributos da psicanálise, do existencialismo e da exigência formal modernista (Ferreira, 1992: 131-238) resultam a depurada reescrita da obra de Carlos de Oliveira ou o «fruto sazonado» (Dionísio, 1962) de Redol que é *Barranco de Cegos*.

Como um anátema sem escapatória, «A política dos rios» recusa ao neo-realismo a qualidade estética e a pertença à modernidade literária. É verdade que a organicidade e longevidade do movimento não fizeram dele o ponto nevrálgico da modernidade pós-Pessoa. A claustrofobia salazarista, os constrangimentos do frentismo cultural (nomeadamente os de origem partidária) e a incompreensão do modernismo —, todos estes factores conjugados não permitiram alcançar, nos meados do século XX, uma plataforma de entendimento e o apuro conceptual de síntese no seio neo-realista. Convergiam todos os neo-realistas na necessidade de uma intervenção social activa do artista e num democratismo cultural, sem chegar a acordo «sobre quem seria o seu público-alvo e de como se deveria escrever para esse mesmo público, caso ele fosse definido» (Losa, 1999: 185.). É o que muito justamente preconiza Margarida Losa.

Por diferença de Prado Coelho, a comunicação de Lourenço sobre a ficção neo-realista dos anos 40 (lida no referido congresso da Gulbenkian de 1982) não esquece a qualidade literária neo-realista, embora se perceba que são outros os seus eleitos (António Pedro, Nemésio, Aquilino, Régio, Irene Lisboa), e acautela-se mais quanto às paixões de adeptos e detractores que a força hegemónica do neo-realismo suscitou continuamente⁽⁶⁾. E se a versão do texto de Lourenço, incluído em *O Canto do Signo*, de 1993, expande um pouco as considerações sobre a imagem mitificada do neo-realismo e a sua articulação com o que designa por «militantismo ideológico» (Lourenço, 1993a: 289), «a isso [não] se resume a realidade escrita da ficção neo-realista» (*idem: ibidem*, itálico do texto). Não deixa, ainda assim, de sublinhar o impacto consciencializador do neo-realismo na queda da ditadura. A tal efeito se pode juntar, acrescentaria eu, uma mitificação que a maré alta do 25 de Abril alimentou com força, multiplicando subprodutos literários da arte *engagée* que distorceram em caricatura a premência militante dos melhores neo-realistas.

Aos velhos neo-realistas pode afinal imputar-se a capacidade invulgar de terem consciencializado uma vasta comunidade de leitores que lhes deu popularidade e reconhecimento crítico. Antes da revolução, alimentaram

⁽⁶⁾ Nem por isso Lourenço deixa de assinalar uma ressalva afectiva na abertura do ensaio: a intenção de não «pega[r] fogo às antigas vestimentas, como António José Saraiva» (Lourenço, s/d: 139), e assim não renegar a afinidade juvenil com o neo-realismo, de que se afastou ainda nos anos 40. Embora já o tivesse feito antes, narra a sua experiência neo-realista num artigo publicado no *Expresso-Revista*, a 22 de Maio de 1982.

o imaginário resistencialista do antifascismo. Depois dela as suas obras continuaram a animar como emblema a intervenção política e social de parte importante da esquerda portuguesa, em particular do PCP. Por outro lado, e não ao acaso, estes escritores inundaram o cânone escolar de Língua Portuguesa nos anos 70-80 (embora a sua entrada nos programas seja anterior a 1974), o que a década de 90 interrompe abruptamente até à sua omissão e esquecimento nos actuais programas e manuais escolares. Nessa conformidade, pode afirmar-se a memória do neo-realismo é indissociável da correlação de forças no campo político e ideológico das últimas décadas, o que explica mas não justifica a depreciação crítica da sua qualidade e do seu lugar na história literária de noventa e dois.

Alguns problemas de historicidade literária

A modernidade neo-realista não é uma questão fácil e isenta de discussão, mesmo se ambicionava ser, conforme dizia Mário Dionísio, a foz dos afluentes da modernidade literária. Tal dado não significa, entretanto, uma exclusão liminar. Primeiro porque modernidade e modernismo não se sobrepõem do ponto de vista conceptual e histórico. Depois, e sem escamotear a alergia anti-modernista de sectores significativos do neo-realismo e a prevalência de poetas não neo-realistas na consagração e apropriação de Pessoa, convém dizer que Dionísio e outros companheiros sentiram afinidades com o *Orpheu* que, então, começava a ser verdadeiramente lido e estudado. Considere-se a força atractiva de Álvaro de Campos na poética de Joaquim Namorado ou de Manuel da Fonseca. Para este último não é de somenos que tenha alinhado com Irene Lisboa, José Gomes Ferreira ou Raul de Carvalho num modernismo que não radicalizou o processo poético e fez do verso livre e longo um «registo deambulatório do mundo pelas emoções» (Magalhães 1989: 71), rente ao quotidiano mais anódino e herdeiro assumido de Cesário Verde.

É a Eduardo Lourenço que remonta a exclusão do neo-realismo em relação à «literatura desenvolta» (Lourenço, 1993b) dos anos 50. Num artigo publicado em 1966 na revista *O Tempo e o Modo*, «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos», o ensaísta associa aos anos de 1953-1963 a maioridade na ficção portuguesa contemporânea: José Cardoso Pires, Almeida Faria, Agustina Bessa-Luís, Maria Isabel Barreno ou Maria Judite de Carvalho reconduzem a prosa à matéria-prima linguística e a uma «neutralidade ética inegável, ou antes, [a uma] indiferença ética profunda» (Lourenço, 1993b: 266; itálicos do texto) e objectivada do real para que concorrem, em graus diversos, o humor ou o erotismo. Aí radica o motivo da referência tutelar ao heterónimo pessoano. No essencial, Lourenço demarca esta vaga do neo-realismo. A ele não reconhece capacidade de superar o paradigma romântico, patente nas personagens de recorte colectivo e épico; no sonho de ter um leitor de origem trabalhadora; e na veiculação de mensagens ideologicamente marcadas e determinadas pela função de espelhar a realidade social.

*Algumas razões por
que não se pode
deixar de ler
os neo-realistas*

Em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista* (1968), Lourenço leva mais longe a exclusão do neo-realismo em relação à modernidade. Se nomeia positivamente Manuel da Fonseca, é «como se a palavra neo-realista fosse um voo voluntariamente suspenso do interior» (Lourenço, 1983: 210), travada pelo sacrifício a um propósito ideológico que a realidade textual desmente, acabrunhada na confiança (mesmo se sistematicamente gorada) na voz e no canto poéticos que querem mover o mundo. Lourenço insiste, com razão, na metáfora sacrificial do neo-realismo, mas não dá relevo à revitalização do discurso poético que vários destes autores levaram a cabo, para além do paradigma romântico (melodramático e panfletário) da literatura como missão. Além de que não reconhece, como o faz Gastão Cruz (1999: 68), as conexões, nos anos 40-50, de Carlos de Oliveira, João José Cochofel e Manuel da Fonseca com poetas estranhos ao movimento, como Saul Dias e Irene Lisboa, Eugénio de Andrade e Sophia de Mello Breyner.

O grande problema que se coloca à exclusão proposta por Lourenço é o perigo de se convocar um conceito rígido de tempo histórico em literatura que por força é múltiplo e exige uma visão sistémica e matizada. A distância que nos separa do neo-realismo faz dele um objecto poliédrico muito mais complexo do que dariam a entender a crispação dos jovens neo-realistas com a *presença* ou a controvérsia entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira, a propósito da revelação de Almeida Faria, em 1963. Se nos colarmos ao quente das contendas que envolveram a afirmação do/ou a contestação ao neo-realismo, facilmente se cai numa leitura progressivista, o que, é sabido, não quadra bem com a historicidade das obras de arte.

Maria Alzira Seixo, por seu turno, equaciona o lugar do neo-realismo em função de uma outra duração histórica, a que remonta ao romantismo. Preferindo entender a arte não tanto como forma de produzir um mundo próprio mas sobretudo como forma de representar o mundo e de chegar a ele, o neo-realismo comunica com uma linhagem oitocentista que o modernismo quis ver ultrapassada. «Viu-se então a pragmática na arte, que o Romantismo, mesmo virado ao passado, entrevira, e o Naturalismo configura, até na invenção da escrita impressionista, que foi base da Modernidade ainda de hoje.» (Seixo, 2011: 8). Temos aqui uma proposta desafiante que não pode entretanto ignorar a diversidade conflituante e evolutiva dos neo-realistas, tomada pela contenda sobre a concepção especular ou mediadora/recriadora da arte em relação ao mundo e sobre o fundo ideológico marxista. (?)

Mário Dionísio tratou de certa forma este problema histórico-literário do neo-realismo, por exemplo quando prefaciou *Barranco de Cegos* e reconheceu nele a excepcionalidade e a marca tradicional, «e só até certo ponto» (Dionísio, 2009: 258), do romance, quando se estava na década de 60, em tempos por excelência da experimentação anti-realista. E no entanto, para Dionísio, o crítico [t]em de saber que, em arte, nada está nunca definitivamente morto nem nada existe integralmente novo. Que, num mesmo momento, podem ser, por exemplo, igualmente válidos um

(?) Por isso mesmo, em vez de falarmos em fases no neo-realismo, será talvez melhor reconhecer nele dissonâncias constantes, com pesos diferentes ao longo do tempo, com evoluções nas ideias dos seus intervenientes e em função de entendimentos diversos do marxismo.

romance tecnicamente tradicional e um romance de vanguarda, por mais que o nosso gosto pessoal penda para um deles. (*idem*: 253)

Além disso, se neo-realismo foi «uma barca de sonho literário colectivo» (Lourenço, s/d: 149), nem por isso é menos redutor isolá-lo dos melhores desses anos 40-50 ou ignorar os diálogos, divergências e afastamentos. Haja em vista o exemplo de Fernando Namora ou Vergílio Ferreira. Importa sobretudo evitar demarcações rígidas entre gerações, grupos ou protagonistas individuais, sejam eles surrealistas, poetas de *Cadernos de Poesia* ou do grupo que animou *O Tempo e o Modo*, a partir de 1963. Como tratar então as ligações ao neo-realismo de Marmelo e Silva, José Gomes Ferreira ou Sidónio Muralha? E como se compreender o rumo que a ficção portuguesa tomou com José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Maria Judite de Carvalho, José Saramago? Isto para não falar de uma linha de tempo densa, dialógica e não linear que fez o tempo das reescritas de Alves Redol (caso de *Avieiros*) ou de Carlos de Oliveira até chegar a *Finisterra*, obra onde, apesar de tudo, não há um corte absoluto nem se renega o lugar de onde se partiu.

Também para ler o neo-realismo, a «imagem que melhor traduz a realidade literária é sempre [...] a de uma rede particularmente apertada de intersecções e tangências de carreiras individuais». Quem o defende é Óscar Lopes (1996: 1036), na certeza de que o fenómeno neo-realista não foge à regra da *praxis* literária, polifónica, mutante e irreduzível a ditames uniformizadores.

Assim sendo, é no mínimo arriscado o prognóstico que dá como certos a cristalização e o esquecimento do neo-realismo; como se o tempo literário fosse unidireccional, linear e arritmico. Como se a experiência da leitura literária não implicasse uma sempre inacabada re-apropriação e reelaboração do passado, em função das necessidades e valores de cada presente. Faz sentido insistir na diferença da nossa contemporaneidade e afirmar que hoje o neo-realismo é um país estrangeiro, como o disse David Lowenthal para definir toda a memória do passado. E no entanto tal facto não nos exime, antes pelo contrário, de tomarmos consciência dos elos, selectivos e transformadores, que nos ligam aos meados do século xx em que aquele movimento literário e cultural tem um lugar determinante. ▼

Bibliografia

- ANDRADE, Luís Crespo de (2010), *Intelectuais, Utopia e Comunismo. A Inscrição Marxista na Cultura Portuguesa*, Lisboa: FCT/Fundação Calouste Gulbenkian.
- BESSE, Maria Graciete (1997), *Alves Redol. O Espaço e o Discurso*. Lisboa: Ulmeiro.

*Algumas razões por
que não se pode
deixar de ler
os neo-realistas*

- CARMO, Carina Infante do (2010), *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*. Lisboa: FCT/Fundação Calouste Gulbenkian.
- COELHO, Eduardo Prado (1982), «A política dos rios», *Expresso-Revista* – «Especial Anos 40». n.º 495, 24 Abril, p. 9.
- CRUZ, Gastão (1999), «Carlos de Oliveira. Uma poética da brevidade no contexto do neo-realismo». In *A Poesia Portuguesa Hoje*. 2.ª ed. corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 63-69.
- DIONÍSIO, Mário (1962), «O fruto sazonado», *Diário de Lisboa* – «Vida literária e artística» n.º 195, 26 Abril, pp. 17 e 20.
- (2009) [1.ª ed. 1970] Prefácio a *Barranco de Cegos*. In *Entre Palavras e Cores. Alguns Dispersos 1937-1990*. Coord. Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa: Cotovia/Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, pp. 252-262.
- FALCÃO, Miguel (2009), *Espelho de Ver por Dentro. O Percurso Teatral de Alves Redol*, Lisboa, IN-CM.
- FERREIRA, Ana Paula (1992), *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. Lisboa: Caminho.
- LOPES, Óscar 1989, *Gaibéus* – uma leitura (uma lição) cinquentenária. In *Alves Redol. Gaibéus*. Lisboa: Caminho, pp. 7-27.
- (1996), «7.ª Época Contemporânea». In Óscar Lopes e António José Saraiva. *História da Literatura Portuguesa*, 17.ª ed. Porto: Porto Editora, pp. 935-1147.
- LOSA, Margarida (1988), *From Realist Novel to Working-Class Romance. An Introduction to the Study of the Brazilian, Italian and Portuguese New Social Realist*. Tese de Doutoramento. Nova Iorque: New York University.
- (1996), «O herói», *Vértice* n.º 75. Dezembro, pp. 32-37.
- (1999), «Neo-Realismo e populismo: a questão do destinatário». In Júlio Graça (org.). *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um Movimento. Perspectivas para um Museu*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, pp.181-194.
- LOURENÇO, Eduardo (1983) [1.ª ed. 1968], *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, 2.ª ed. Lisboa: Dom Quixote.
- s/d [1982]. «A ficção dos anos 40». In *Anos 40. Arte Portuguesa. A Cultura nos anos 40*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 139-149.
- (1988) [1.ª ed. 1978], «Psicanálise mítica do destino português». In *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*., 3.ª ed. Lisboa: Dom Quixote, pp. 17-64.
- (1993a), «A ficção dos anos 40». In *O Canto do Signo. Existência e Literatura. 1957-1993*, Lisboa: Presença, pp. 284-291.
- (1993b) [1.ª ed. 1966], «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos». In *O Canto do Signo*, pp. 255-267.
- MADEIRA, João (1996), *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais (dos Anos Trinta a Inícios de Sessenta)*. Lisboa: Estampa.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989), *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença.

- MAGALHÃES, Violante F. (2009). *Sobressalto e Espanto. Narrativas Literárias sobre e para a Infância, no Neo-Realismo*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- MARTELO, Rosa Maria (1998). *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*. Porto: Campo das Letras.
- (2004). «Poesia e aporia. Carlos de Oliveira, João José Cochofel e a poética neo-realista nos anos 40 e 50». In *Em Parte Incerta. Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras, pp. 50-61.
- NEVES, José (2008). *Comunismo e Nacionalismo em Portugal. Política Cultural e História no Século XX*. Lisboa: Tinta-da-China.
- OLIVEIRA, Carlos de (1979). *O Aprendiz de Feiticeiro*. 3.ª ed. corrigida. Lisboa, Sá da Costa.
- (1983). *Casa na Duna*. 8.ª ed. Lisboa, Sá da Costa.
- PITA, António Pedro (2002). *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras.
- (2006). «A arte ou «um mundo dentro do mundo»». Mário Dionísio, o neo-realismo e a arte. *Nova Síntese. Textos e Contextos do Neo-Realismo*, n.º 1, pp. 13-31.
- RAMOND, Viviane (2007). *A Revista Vértice e o Neo-Realismo Português*. Coimbra: Angelus Novus.
- REDOL, Alves (1989a). *Gaibéus*. 18.ª ed. Lisboa: Caminho
- (1989b) [1965]. «Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939». In *Gaibéus*, pp. 37-54.
- REIS, Carlos (1979). «Da literariedade em *Gaibéus*», *Colóquio/Letras* n.º 52. Novembro, pp. 33-38.
- (1983), *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo*. Coimbra: Almedina.
- (2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Vol. IX. Lisboa/São Paulo: Verbo.
- (2011). «O neorealismo como breve memória», *JL* n.º 1066, 10-23 Agosto, pp. 6-7.
- SEIXO, Maria Alzira (2011), «Redol e Fonseca. Cadências do mundo», *JL* n.º 1066, 10-23 Agosto, pp. 8-9.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1977a), *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: Ministério da Educação/ICALP.
- (1977b), *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa: Moraes.
- TRINDADE, Luís (2004), *O Espírito do Diabo. Discursos e Posições Intelectuais no Semanário. O Diabo 1934-1940*, Porto: Campo das Letras.
- VIÇOSO, Vítor (2011), *A Narrativa no Movimento Neo-Realista. As Vozes Sociais e os Universos da Ficção*. Lisboa: Colibri.