

## NEO-REALISMO PORTUGUÊS: PERCURSOS E PERCALÇOS

Francisco Ferreira de Lima  
Prof. da Universidade Estadual  
de Feira de Santana

Quando à arte sabe-se que certas épocas de florescimento artístico não estão de modo algum relacionadas com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da base material.

### RESUMO

O trabalho procura mostrar que o neo-realismo, um dos mais importantes movimentos literários do século XX, em Portugal, surge sob o signo da ortodoxia. Ao recusar o conceito dito burguês de obra de arte literária, o neo-realismo vai privilegiar a "realidade", algo concebido aprioristicamente fora da linguagem. Examinada essa fase, o trabalho mostra a seguir que, percebendo o equívoco inicial, o neo-realismo avança pouco a pouco para a concepção de arte literária, enquanto construção de linguagem e de realidade. Ao lermos a produção teórica do neo-realismo português, principalmente aquela dos anos 40,

e 50, deparamos com uma impressionante evidência. Em primeiro lugar, tal evidência presentifica-se na ojeriza que o conjunto de ensaístas devotava ao realismo da geração de 70, ou melhor, não propriamente ao realismo, mas à sua sustentação teórica, o chamado Socialismo Utópico. Os socialistas utópicos acreditavam que a sociedade havia de transformar-se pela modificação operada a nível de cada indivíduo. Conseqüentemente, nada precisava ser feito porque, a medida que o homem descobrisse a idéia de justiça, ele marcharia para sua prática, a prática da justiça. Este caráter, portanto, inerte e contemplativo é que caracterizara o descritivismo da geração de 70. Esse era um ponto comum que ligava, por unanimidade, os ensaístas do neo-realismo.

Em segundo lugar, vê-se, por essa leitura, que tais ensaístas, malgrado o esforço que se percebe em seus textos, não dispunham de um aparato teórico-conceitual preciso com que pudessem dar conta das novas questões que pretendiam problematizar. A primeira, senão a mais sólida consequência disso, é o esquematismo dogmático que permeia essa produção. De um lado, radicais partidários da teoria do reflexo; de outro, moderados, que, embora advogassem maior flexibilidade na relação arte-realidade, não conseguiram avançar muito além de uma certa generalidade. Entre os primeiros estaria, por exemplo, Manuel Campos Lima; entre os segundos, Mário Dionísio. Caracterizava todo o conjunto a certeza da função social da arte enquanto maneira concreta de desmistificação, e a "missão" da arte na contribuição efetiva para a transformação social. Só a metáfora de cunho religioso, "missão", é índice bastante de um certo romantismo implícito na primeira produção teórica neo-realista.

Tendo por base teórica o materialismo histórico-dialético, esses primeiros ensaístas viram-se diante da enorme tarefa de formular um projeto poético para enformar a nova produção artística, que deveria ter aquela filosofia como pressuposto. Essa tarefa, cremos hoje, foi realizada apenas em parte. Se há algo que possa caracterizar, à primeira vista, o neo-realismo português, é exatamente a sua multipli

cidade, a sua diversidade e, conseqüentemente, a ausência de uma unidade programática. Como colocar em uma mesma linearidade programática a obra de Soeiro Pereira Gomes e a de Cardoso Pires; a de Abelaira e a de Redol ou a de Carlos de Oliveira, por exemplo, a não ser, quando for o caso, através da suspeitíssima palavra "evolução"? Parece-nos que esse fracasso na formulação de um programa decorreu fundamentalmente da incompreensão que esses ensaístas revelaram ao não fazerem distinção entre projeto poético e projeto estético. Não perceberam que, para existir o primeiro, há que haver o segundo como substrato. Em outras palavras, um projeto estético é uma teoria do "modo de produção de um objeto estético",<sup>2</sup> enquanto um projeto poético é a consecução prática, em obras, dessa teoria. Na mistura dessas duas noções é que estão as hesitações e o dogmatismo, decorrentes, no mais das vezes, de ausência de uma base teórica.

Uma das objeções mais vigorosas feitas por esses ensaístas é quanto ao caráter "formalista" da arte. Assim o definia Manuel Campos Lima, em 1949:

O primeiro sinal de decadência é o formalismo, isto é, a hipertrofia da forma, o delírio da rebuça formal, a valorização excessiva dada à forma em prejuízo do pensamento, a qual norteia quase toda a arte moderna, e que encontra a sua cúpula na arte abstrata.<sup>3</sup>

Pelo próprio rigor que palavras como "decadência", "delírio" indiciam, podemos perceber, por antinomia, a forte dose de conteúdo moral e a pretensão de pureza que caracterizavam esse tipo de ensaio. Se por um lado é fácil compreender que esse discurso tinha presença como alvo, por outro é difícil compreender a completa desatenção ante o fenômeno da linguagem enquanto mediação entre arte e realidade. Por formalismo entendia-se tudo aquilo que não estivesse diretamente ligado à clareza da denúncia. A linguagem havia que ser reduzida ao seu grau zero, de modo que fosse apenas "veículo" de transmissão daquilo que se queria mostrar como sendo a "realidade". Portanto, para ser eficiente e cumprir sua

verdadeira "missão", a arte neo-realista havia que enfatizar, como núcleo temático de sua preocupação, as contradições produzidas no interior da realidade. É evidente, então, que qualquer tentativa operada a nível de linguagem se transformaria em obstáculo para o processo de apreensão dessa realidade.

Na mesma linha dogmática de Manuel Campos Lima podem-se arrolar muitos outros exemplos demonstrativos de como aquela época foi um tempo de procura de definições e, talvez por isso mesmo, de muitos enganos também. Veja-se o que dizia João Pedro de Andrade, em 1942:

O romancista que for medularmente artista errou de vocação. Ou é um estilista, e então a sua obra poderá ganhar em requinte verbal o que perde em sentido humano, ou é um *jongleur* de dados psicológicos, nesse caso poderá escrever livros muito mais curiosos mas imperfeitos como romances.<sup>4</sup>

Atualmente, depois do avanço nos estudos de literatura proporcionado tanto pela lingüística como pela teoria da literatura, tal assertiva não poderia ser levada a sério. Afora o esquematismo do raciocínio, a concepção de romance é completamente esdrúxula. A pergunta elementar, que ficaria sem resposta, é de *como é possível uma obra ganhar "sentido humano", se ela nega aquilo que é seu fundamento, a linguagem, através da qual esse sentido humano pode ser atingido?*

Além do mais, pode-se perceber a confusão feita entre artista e romancista, como se fossem entidades distintas. Ora, quanto mais artista for o romancista, tanto mais sentido humano terá o seu romance. Existe uma única maneira de esse sentido ser atingido em seu grau máximo, que é a capacidade e habilidade que o romancista tiver no trato com a linguagem.

A barreira (inexistente) entre linguagem e pensamento já foi derrubada quer pela lingüística, quer pela psicanálise. *Romance é, antes de qualquer coisa, linguagem.*

Mas não havia apenas esse lado teoricamente estreito e ideologicamente dogmático. Ao lado do

esquematismo de uns havia a preocupação de outros em refletir mais amplamente sobre as mesmas questões. Dentre aqueles que tentavam ir mais adiante está, sem dúvida, Mário Dionísio. É importante ressaltar, porém, que o esforço por ele realizado é hesitante. Ao mesmo tempo que rejeita o esquematismo, digamos, primário, suas conclusões não conseguem ultrapassá-lo por completo:

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 nenhum.

Embora se sinta a distância que há entre a concepção de Mário Dionísio e a de seus confrades, a dualidade dogmatismo-hesitação, por nós pressuposta, patenteia-se. Em primeiro lugar, não há — nunca — uma definição precisa do que seja valor estético. É sempre uma generalidade. É sempre algo abstrato. Não encontramos nos textos que lemos qualquer definição conceitual de valor estético, de linguagem, de formalismo ou de outro aspecto importante da obra literária. Veja-se, por exemplo, a contradição em que incorre Mário Dionísio. Se a arte não pode "passar" sem valor estético, como é possível colocá-lo em um segundo plano? Se assim acontece, pode-se ainda considerar arte "aquela coisa mais viva e mais profunda para que o artista deve viver"? A resposta é a mesma à pergunta que formulamos sobre o equívoco de João Pedro de Andrade. Ou seja, essa "coisa mais viva e mais profunda" só se realiza em sua plenitude enquanto valor estético. São aspectos indissociáveis de um mesmo fenômeno. Não há como apreender artisticamente a realidade se se dissociar apreensão e valor estético. Assim, conquanto tente ampliar o horizonte teórico do neo-realismo, Mário Dionísio não consegue escapar do reducionismo comum aos seus contemporâneos. Sintomática, nesse sentido, é a sua definição de estética neo-realista:

Parece-me indispensável ponto de partida a análise sem véus da realidade, mas não se pode já aceitar o velho objetivismo. Um novo objetivismo nasce, síntese de duas atitudes opostas perante o real, um novo objetivismo - eis a novidade, no qual entra, indispensavelmente, o momento subjetivo. A nova literatura não pode ser senão a expressão estética deste novo objetivismo.<sup>6</sup>

A recusa geral ao realismo da geração de 70 decorria do fato de que esse realismo era contemplação, mera descrição de como a realidade aparecia. Ele era, então, inércia, e, portanto, *estática*. Ora, a passagem pretendida pelo neo-realismo é exatamente a substituição da estática pela *dinâmica*. Tendo por base a concepção marxista de dialética, o neo-realismo vai negar a realidade como algo inerte e encará-la como resultado da ação do homem. Portanto, elimina-se a idéia de *contemplação*, para advogar-se a de *transformação*. O novo objetivismo seria a integração entre objetividade e subjetividade, como queria Marx. Segundo ele, só a partir dessa integração é que é possível interferir na realidade, desmontando suas estruturas e revelando-lhe suas contradições. No entanto, pelo que se lê da produção teórica neo-realista dessa fase, essa integração não se deu como devia, ou como era de se esperar. Quanto mais não seja, o verdadeiro pavor que a "literatura subjetivista" causava nos jovens ensaístas é um forte indício do bloqueio que os impedia de avançar a discussão sobre o papel da subjetividade. Por ter o grupo da *Presença* como inimigo próximo, devido a sua forte inclinação metafísica, os teóricos do neo-realismo viram-se diante de um grande impasse. Não queriam falar de subjetivismo para marcar distância da *Presença*; porém, como falar da realidade sem levar em conta a subjetividade? Sem saber como responder, os neo-realistas optaram por um duro combate a todo e qualquer "subjetivismo", o que, de certa maneira, fez com que o próprio método de análise da realidade - a dialética - fosse enfraquecido, já que não distinguia entre "subjetivismo" e subjetividade.

Era praxe, àquela época, negar qualquer valor a um *eu* individual. Eram, compreendiam eles, incompatíveis engajamento e arte. Engajamento era de núncia da realidade; arte era "subjetivismo".

Ora, a realidade imaginada, inventada, produto de mero delírio subjectivo, do desejo hiper-individualista de ser puro e original, é um mito. Toda a aventura da imaginação tem de repousar na realidade, sob pena de ser estéril, inconsequente e morta.<sup>7</sup>

É fácil perceber que a concepção de novo objetivismo de Mário Dionísio não era partilhada por todos os adeptos do neo-realismo. Se "toda aventura da imaginação repousa na realidade", a subjetividade a nula-se, por completo, ante a objetividade. Ao publicar um livro de poemas, o mesmo Antônio Ramos de Almeida era saudado, no prefácio, como "um daqueles novos escritores portugueses que terão um activo papel no combate ao idealismo da literatura subjetivista".<sup>8</sup>

Na dualidade compatibilidade/incompatibilidade entre engajamento e arte, evidencia-se uma pequena confusão. Manuel Campos Lima, que considerava qualquer tipo de formalismo exemplo de "decadência", não consegue, todavia, deixar de referir-se ao caráter peculiar da produção artística, em uma perspectiva espantosamente moderna:

É que a sensibilidade do artista apreende relações entre aspectos da vida descontínuos, aproxima sensações que no tempo lhe apareceram separadas, descortina uma música, uma melodia, um ritmo na sequência de emoções díspares que colheu em lugares distintos, em épocas diversas. A capacidade artística reside precisamente nessa faculdade de relacionar o sensível disperso e de formar com essas relações múltiplas e várias concatenações lógicas capazes de exprimirem o movimento da realidade.<sup>9</sup>

Malgrado as "concatenações lógicas", que supõem o domínio consciente delas, recusando o caráter de sobredeterminação próprio do discurso ficcional, a

sua definição aproxima-se - suprema ironia! - daquela de Heidegger, que define o discurso poético como uma reunião daquilo que para os outros homens encontra-se disperso. Ora, se Manuel Campos Lima afirma que essa é a "faculdade" da capacidade artística, como é possível que tal reunião não seja formulada senão a partir de uma *subjetividade produtora*? Essas concatenações lógicas - tomando-se o lógico como uma propriedade inerente ao ato criador e não como uma propriedade da realidade - não seriam o resultado da atuação de uma subjetividade em confronto com a objetividade, imprimidas ambas em uma *forma* particular? Responder afirmativamente, contudo, seria ceder terreno ao "subjetivismo". Daí que a única função da faculdade artística seja reunir o disperso para "expressar o movimento da realidade". Esquecia-se Manuel Campos Lima de que, exatamente por causa dessa faculdade de recoletar o disperso, o artista não pode propor senão a sua concepção particular de movimento da realidade. Ou seja, o artista não exprime o movimento, ele propõe a sua concepção particular desse movimento. O novo objetivismo resulta, assim, na ilusão da verdade, na ilusão de que é possível uma visão (objetiva) única e correta da realidade.

A preocupação de conhecer e revelar, de modo exaustivo, as contradições da realidade é que vai ser o centro da produção ficcional neo-realista. Podemos mesmo dizer que essa é a razão funcional de sua existência. Como decorrência disso, o aspecto da realidade mais abundantemente abordado, quer na ficção quer na poesia, é o da alienação. Ansiosos por desmistificar as relações entre as classes sociais e contribuir para a transformação dessas relações, os escritores neo-realistas vão buscar seus temas entre os operários e seu mundo, tanto na relação entre eles, quanto na relação deles com a classe dominante. Os operários, porém, não eram só tema para os neo-realistas, eram também o alvo dessa corrente político-estética. Ela queria-se, por conseguinte, menos literatura do que pedagogia:

A arte que pedimos, pedimo-la para todos: não que remos para regalo de uma nobreza. Cuidamos que com o esforço paciente e interessado dos artistas, eles podem realizar obras que todos compreendam e a todos sirvam porque a todos eduquem. E pensamos que é tarefa a que se não devem negar, sob pena de limitarem a arte, de lhe cortarem as asas.<sup>10</sup>

Ora, o primeiro grande equívoco que podemos extrair desse excerto é o fato de a classe operária portuguesa, àquela época, ser bastante incipiente. É sabido por todos que o traço básico da economia portuguesa, mesmo hoje, é o de não ter um parque industrial sólido. Percebendo, logo, que a classe operária - diminuta - não poderia corresponder aos seus anseios, os neo-realistas os transferiram para o camponato. Assim, um método de análise da realidade, que fora concebido por Marx, tendo em vista as relações capitalistas do início da revolução industrial, iria ser usado para interpretar, com as mesmas premissas, uma estrutura agrária semi-feudal, em que as relações sociais estavam envolvidas em um forte misticismo, decorrente tanto do obscurantismo político quanto de um enorme atraso cultural. Era desses camponeses que os neo-realistas esperavam uma resposta imediata, já que a classe operária não a poderia dar. É evidente que havia uma grande distância entre as possibilidades efetivas dos camponeses e o desejo desses escritores. Há ainda outros aspectos que mereceriam vastos comentários, porém o mais interessante deles é a questão da arte educadora. Não temos estatísticas precisas sobre o índice de analfabetismo na década de 40 em Portugal. É de se supor, contudo, que ele não fosse baixo, pois 30 anos antes quase 70% dos portugueses eram analfabetos. Uma pergunta, inquietante e assustadora, é a de quem efetivamente lia os neo-realistas. O público que era, ao mesmo tempo, tema e destinatário? É, no mínimo, duvidoso responder afirmativamente. Os neo-realistas, ironicamente, não levaram em conta o caráter de mercadoria, e, portanto, de objeto de consumo do livro. E quem podia consumir tal mercadoria não eram, obvia

mente, os camponeses, ocupados que estavam na luta pela sobrevivência. Vê-se logo que faltava aos neo-realistas uma discussão e uma visão mais profundas do processo (capitalista) de produção do objeto "livro" enquanto mercadoria, sujeita, como todas as outras, às leis de mercado.

Definindo-se como militantes e não como artistas, os neo-realistas levaram ao extremo o caráter pedagógico da arte. Pelas razões (e inquietações) acima expostas, é de perguntar-se qual a dimensão exata da eficácia dessa pedagogia. Não estará esse modelo artístico condenado a ter suas asas cortadas, de modo exatamente contrário àquilo que pensava Manuel Campos Lima? O caminho eficaz parece ser o oposto: ao invés de uma arte que eduque, será através de uma arte que *provoque* que se atingirá o objetivo desejado. Oswald de Andrade, em sua irreverência contundente, costumava dizer que a massa ainda comeria "o biscoito fino" que ele fabricava.<sup>11</sup> Afora a jocosidade, Oswald já percebia, quase 20 anos antes, que o problema não estava no desnivelamento entre arjo formal e mensagem política. Para ele, a revolução político-estética dava-se primeiramente no prprio terreno da arte, no enfrentamento de um padrão burguês de cânone estético. Assim, quanto mais revolucionária a forma, tanto mais revolucionário seria o conteúdo. O legado de Oswald é por demais representativo na cultura brasileira contemporânea, de modo a, por si só, dar conta de sua eficácia. Certamente que não pensavam como Oswald os neo-realistas de primeira hora. A idéia - ingênua, afinal - de uma arte "simples e heróica" gerou aquilo de que, acertadamente, diz Óscar Lopes:

É por isso compreensível que o romance neo-realista tenha entre nós principiado por assumir um ar excessivamente didático, abstracto, denunciador de uma ideologia mais pensada ainda do que sentida, mais voluntária do que espontânea, visto que floresceu restritamente.<sup>12</sup>

Além disso, por não ter resolvido esse impasse, o romance inicial do neo-realismo defrontou-se com a

cultura que pretendia combater e foi por ela envolvido. Já se disse que não há literatura mais bem comportada que o primeiro neo-realismo. Temendo o caráter *inventivo* da linguagem, ou que a linguagem proporcione, esse neo-realismo deteve-se no caráter meramente *informativo*. Por isso, a sua linguagem não foi além da norma, do cânone estabelecido, revelando-se, afinal, uma linguagem polida e normativamente correta. Naquilo em que o neo-realismo mais podia ser revolucionário, não o foi. Deixou de lado inumeráveis possibilidades (re)criadoras que os diversos falares camponeses lhe facultavam, temendo "manchar" a língua padrão.

Apesar de seu famosíssimo pórtico, *Gaibéus*, de Redol, por exemplo, é um romance impressionantemente bem comportado em termos de linguagem. A revolta que o pórtico indicia é apenas quanto a um aspecto: *Gaibéus* é um romance que pretende manchar o asséptico romance burguês, trazendo para o interior da literatura os conflitos que permeiam o organismo social. Essa revolta, a nosso ver, seria muito mais radical se ela tivesse começado por destruir as fronteiras da própria concepção de linguagem do romance burguês. Em outras palavras, a revolta deu-se em outro campo que naquele específico do fazer literário, a linguagem. Uma arte que se queira plenamente viável não poderá mais revoltar-se contra cânones estéticos sem revoltar-se antes contra a linguagem que os estatui.

Eduardo Prado Coelho, em um pequeno ensaio, pergunta-se da validade ou não de manter-se a noção corrente de neo-realismo. E responde afirmativamente porque, segundo ele,

... a designação de "neo-realismo" não é um conceito, não nos ensina nada, não nos leva a apreender melhor a realidade; é apenas uma indicação, uma forma de apontar um *projecto*, teórico e prático, que nenhuma razão teórica ou prática veio ainda pôr em causa ou inutilizar. Pelo contrário, o *projecto mantém-se integralmente*.<sup>13</sup>

Como esta constatação parece ser algo sobre a qual não paira dúvida, vamos aprofundar algumas observa-

ções que vimos fazendo, acompanhando, agora, o raciocínio de Prado Coelho.

Se o neo-realismo praticado a partir dos anos 60 é diferente daquele dos anos 40, algo de fundamental aconteceu. O mais importante fato parecer ser sido a superação da dicotomia - afinal falsa - entre forma e conteúdo. Cresceu e solidificou-se a importância de uma concepção de arte verbal enquanto trabalho realizado na e pela linguagem. Pode-se dizer, portanto, que, embora o projeto neo-realista se mantenha no essencial, ele é perpassado por uma série de (re)visões. É esse instigante repensar o neo-realismo que tem possibilitado o aprofundamento de questões pendentes, com vistas à sua superação. Nesse sentido, há toda uma corrente crítica, posterior ao primeiro neo-realismo, que vem tentando equacionar essas questões. Alguns resultados fecundos já se podem sentir. Um dos mais importantes, sem dúvida, é a distinção feita entre *Estética Materialista* e *Poética Neo-Realista*, um dos maiores dilemas em que se debatia o primeiro neo-realismo.

O sucesso da distinção reside no fato de que a poética neo-realista tem como suporte uma estética materialista. Portanto, o que une a produção (diversa e heterogênea) do neo-realismo é o fato de este ter por base uma teoria materialista do objeto estético. Veja-se que há um grande salto. Não é necessário, agora podemos perceber claramente, ter apenas uma concepção materialista da história e a visão da dinâmica do organismo social para fazer-se uma arte neo-realista. Mais que isso, *é fundamental uma concepção materialista do próprio objeto estético, sem a qual não haverá arte revolucionária em seu sentido pleno.*

O próprio de toda arte, diz-nos Prado Coelho, é promover uma incursão do reino da liberdade (o pólo da plenitude) no reino da necessidade (o pólo da escassez). Ora, toda arte vive, por conseguinte, da impossibilidade do seu desejo. Ela é na prática aquilo que sabe impossível na teoria. Caso se realizasse a utopia, isto é, caso o reino da liberdade destruísse o da necessidade, a arte perderia

sua função, pois que seu desejo coincidiria com a ludicidade gratuita própria da plenitude do reino da liberdade. Revoltando-se contra a literatura, o neo-realismo assegura que a passagem da escassez à plenitude não se realiza na arte, mas na história. Assegura, como consequência, que há uma coincidência entre obra de arte e transformação social. Para o neo-realismo, a arte não é o reino da liberdade; é, antes, a própria passagem. Nas palavras do ensaísta: "O neo-realismo é um movimento estético que aparece como portador da consciência do estatuto da arte como passagem e da passagem como arte".<sup>14</sup>

É fácil, agora, localizar os principais desvios do primeiro neo-realismo. Na medida em que não dispunha de uma concepção teórica do objeto estético, ele limitou-se a analisar o real a partir de um estoque de verdades aprioristicamente definido. Para contribuir no processo de passagem de um reino ao outro, já que essa passagem só se dá historicamente, o neo-realismo não conseguiu sair da ilustração, da relação especular entre obra de arte e realidade.

Sabemos hoje que a marca fundamental da obra de arte é exatamente a sua capacidade de ultrapassar o conhecimento codificado e pragmatizado, para situar-nos diante de outras possibilidades de experimentar e vivenciar a realidade. Nesse sentido, como diz Prado Coelho, a arte "é uma apropriação do mundo pela produção de um objeto estético".<sup>15</sup> Se assim é, então uma obra de arte não é um simples instrumento para veicularem-se verdades pré-estabelecidas. Ela é, ao contrário, algo que enuncia sua própria verdade. Portanto, é preferível, como faz esse ensaísta com quem vimos refletindo, falar não de uma temática neo-realista (que só existiria em cada obra em particular), mas em uma problemática neo-realista:

Conjunto de questões que antecipadamente determina um corpo ilimitado de respostas possíveis e exclui todas as questões impossíveis.<sup>15</sup>

É essa problemática que o neo-realismo maduro parece assumir conscientemente. Baseado em uma estética materialista, que formula uma concep-

ção teórica do objeto estético, demonstra, agora, que a eficácia da arte não está apenas em fazê-la coincidir com a transformação social, mas na possibilidade concreta de realizar, ainda que por momentos fugidios, a *plenitude* do reino da liberdade no interior da *rigidez* do reino da necessidade. Assim, conquanto mantenha uma certa "nostalgia da coincidência" o neo-realismo tem proporcionado a antecipação da utopia, vivendo e fazendo viver o desejo de sua (im)possibilidade. Nesta duplicidade, duplamente impossível, está, quanto a nós, o seu fascínio.

#### NOTAS

1. Cf. Marx & Engels.

2 Coelho, Mário Sacramento: para uma poética..., p.184.

3 Lima, Realismo: estética..., p.190.

4 Andrade, p.212.

5 Pacheco, p.61.

6 Ibid.

7 Almeida, p.109.

8 Torres, p.19.

9 Lima, Realismo e estilização, p.150.

- 10 Id., Uma arte simples..., p.105.
- 11 Cf. Campos, p.55.
- 12 Lopes, p.215.
- 13 Coelho, Mário Sacramento e a evolução..., p.128.
- 14 Id., O estatuto..., p.45.
- 15 Id., Mário Sacramento: para uma poética..., op.cit., nota 2, p.136.
- 16 Ibid.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Antonio Ramos de. Notas para o neo-realismo. In: REIS, Carlos. Textos teóricos do neo-realismo português. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.
- ANDRADE, João Pedro. O problema do romance português contemporâneo. In: REIS, Carlos. Textos teóricos do neo-realismo português. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. Poesias reunidas. 5.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- COELHO, Eduardo Prado. O estatuto ambíguo do neo-realismo português. In: A palavra sobre a palavra. Porto, Portucalense, 1972.
- COELHO, Eduardo Prado. Mário Sacramento: para uma poética neo-realista. In: O reino flutuante. Lisboa, Edições 70, 1972.
- COELHO, Eduardo Prado. Mário Sacramento e a evolução do neo-realismo. In: O reino flutuante. Lisboa, Edições 70, 1972.
- LIMA, Manuel Campos. Uma arte simples e heróica. In: REIS, Carlos. Textos teóricos do neo-realismo português. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.
- \_\_\_\_\_. Realismo: estética do progresso. In: REIS, Carlos. Textos teóricos do neo-realismo português. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.
- \_\_\_\_\_. Realismo e estilização. In: REIS, Carlos. Textos teóricos do neo-realismo português. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.
- LOPES, Oscar. Condicionalismo do romance português. In: REIS, Carlos. Textos teóricos do neo-realismo português. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Sobre literatura e arte. 4.ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1974.

PACHECO, Luis. Uma entrevista com Mário Dionísio. In: REIS, Carlos. Textos teóricos do neo-realismo português. Lisboa, Seara Nova/Comunicação, 1981.

TORRES, Alexandre Pinheiro. O neo-realismo literário português. Lisboa, Moraes, 1977.

#### SUMMARY

This paper seeks to demonstrate that neo-realism, one of the most important twentieth century literary movements in Portugal, arises under the sign of orthodoxy. Upon rejecting the bourgeois-termed concept of the literary work of art, neo-realism tends to privilege "reality", something conceived a priori as standing outside the realm of language. This phase having been examined, the paper then reveals that, upon discovering its initial mistake, neo-realism gradually advances towards a conception of literary art as both a language construction and a construction of reality.