

DO NEORREALISMO EM PORTUGAL: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter*

*Pode-se pintar com óleo
com petróleo
ou aguarrás*

*Mas pode-se também pintar com lágrimas
silenciosas*

*No desprezo das horas odiosas
tanto faz*

MÁRIO DIONÍSIO
(*AS SOLICITAÇÕES E EMBOSCADAS*)

No poema “As solicitações e emboscadas”, de 1945, o pintor e escritor português Mário Dionísio nos convida a pensar a atividade artística como fruto de um processo intimamente ligado ao sentimento do sujeito diante de sua realidade e de seu tempo. Ao estabelecer o paralelo entre “lágrimas silenciosas” e os materiais tradicionais que um pintor usaria em sua produção, o eu-poético metalinguisticamente anuncia não só um gesto de criação artística que nasce como fruto de uma experiência pessoal, mas ao mesmo tempo estabelece o paralelo entre a pintura e a produção literária, duas atividades às quais Mário Dionísio se dedicou com intensidade. Significantes como *lágrimas silenciosas* e *horas odiosas* podem também indiciar o tempo de censura política vivido no Portugal salazarista à altura da escrita do poema ou a experiência do pós-Guerra, se considerarmos a data de publicação do volume em que o poema se insere. De uma forma ou de outra, o que nos parece certo é a consciência de um exercício artístico que nasce da relação do sujeito com o seu tempo e, ainda, o estabelecimento de uma relação comum entre o exercício poético e o artístico. Por isso, escolho este pequeno poema como epígrafe para refletir a respeito da produção neo-realista portuguesa, numa análise que pretende sugerir algumas relações entre a pintura e a literatura desse período. Ao lermos as obras literárias neorrealistas, poderíamos dizer, com o poeta, que também se pode pintar com palavras, como o fizeram seus poetas e prosadores através de uma atitude de escrita que privilegiava a plasticidade das imagens construídas com

* Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ)

palavras, ou ainda, também poderíamos dizer que as artes plásticas do terceiro modernismo português compuseram juntas um grande livro, um livro que narra a história de homens em luta pela sobrevivência, criaturas em desespero e angústia, figuras em ação, numa construção de linguagem que demonstra que o homem não renuncia à vida, apesar de viver num mundo à sua revelia.

Júlio Pomar, talvez uma das figuras mais representativas do neorrealismo visual português, afirmou nas páginas da revista *Seara Nova*, em 1947: “tanto os interesses imediatos, como os objetivos gerais dos artistas agrupados em torno do neorrealismo, visam a mais ampla e socialmente proveitosa utilização da arte pelas massas. Ou seja: a arte realista tende a tornar-se – uma arte do povo, pelo povo e para o povo” . A arte neorrealista sublinhada por uma intenção humanista expressava assim a esperança de aproximação comunicacional com o povo. Para tanto, os artistas defenderiam a realização de uma prática da pintura mural, bastante desenvolvida no México com Orozco, Rivera e Siqueiros, muito mais próxima às massas do que a pintura de cavalete. No entanto, esse “novo humanismo” encontrou dificuldades de divulgação em Portugal, pois ao regime salazarista não interessava tornar visíveis a contestação, a resistência, as condições de vida de um povo que vivia num quase medievalismo. Apesar disso, algumas formas artísticas, como a ilustração publicada regularmente em capas de livros e a gravura, contribuíram para a divulgação artística perante o público. Mas os artistas acabaram por abraçar mesmo a pintura de cavalete como meio privilegiado de prática artística, organizando exposições que testemunhavam o intuito interventivo da Arte, as famosas EGAP (Exposições Gerais de Artes Plásticas), realizadas anualmente entre 1946 e 1956, à exceção de 1952, quando fora embargada pela PIDE. A primeira EGAP nasce com o intuito de misturar vários artistas de diferentes épocas e pretendia uma “fusão de gêneros e correntes estéticas” (Álvaro Cunhal).

Em 1945, o pintor Marcelino Vespeira defendia em sua “Carta aberta aos Pintores Portugueses”, publicada no suplemento *A Tarde*: “Façamos pintura para todos, que todos nos olhem como homens. É este o nosso dever”². Desde os anos 30 em Portugal, artigos teóricos apontavam para a urgente necessidade de uma função social da arte. A literatura responde a este apelo a partir dos finais dos anos 30, mas a pintura apenas a partir de 1945, atingindo seu auge, segundo alguns críticos, em 1949, ano de maior importância. A análise das obras deste período aponta para a multiplicidade de representações de ‘neorrealismos’ que este movimento abarcou, não apenas em termos temáticos, mas também ao nível formal, estético e de diferentes soluções, tanto entre os artistas, quanto em nível individual.

Em outubro de 2007, o Museu do Neorrealismo e a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira apresentaram a Exposição “Uma arte do Povo pelo Povo e para o Povo”, reunindo diferentes obras do neorrealismo visual português, separadas em eixos temá-

² Vespeira, Marcelino. Apud França, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. 3ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1991.

ticos recortados a partir dos maiores conteúdos privilegiados pelos neorrealistas: o trabalho, representado por cenas ligadas ao campesinato, à faina marítima, ao operariado e ao artesanato; a situação político-sócio-econômica desenvolvida em temas como os excluídos e a pobreza, o desespero, a guerra e as prisões; e finalmente as vivências do povo no seu dia a dia, englobando temas como a maternidade, a família, cenas do quotidiano e as festas. As reflexões apresentadas aqui a respeito do Neorrealismo visual português baseiam-se em grande parte na análise de trabalhos artísticos reunidos no catálogo dessa exposição. O que nos parece claro a respeito das obras desses artistas é, para além de suas diferentes experimentações e soluções em nível formal e estético, um desejo comum de representação do homem, nas suas várias ações do dia-a-dia, não a sua apresentação bucólica, idealizada, mas o seu agir, seus gestos de trabalho e de luta diária pela sobrevivência, suas ações cotidianas comuns, o labor em situações de exploração, as imagens de desespero e de desilusão, mas também imagens de inconformismo e de apelo pela justiça. Como na pintura, também a literatura neorrealista representará o homem em situações comuns do dia-a-dia, apresentando uma simplicidade que se pode transformar em beleza.

Rogério Ribeiro, Lima de Freitas, Querubim Lapa, Manuel Ribeiro de Pavia, Cipriano Dourado, Júlio Resende e José Dias Coelho, entre outros, deixaram importantes contribuições artísticas inspiradas na terra e nas ações de quem a cultiva, pois interessava chamar a atenção para as condições de vida e de trabalho do povo. Mas a obra de Júlio Pomar, *Gadanheiro*, de 1945, tornou-se emblemática do espírito reivindicativo associado ao movimento, e demonstra exemplarmente o gestual de luta e de ação, típico no neorrealismo visual português.



Em *Gadanheiro*, podemos observar o trabalhador da terra como figura central do quadro, figura esta que aparece em plano frontal, em proporções grandiosas, quase a

saltar pelo quadro afora, imprimindo sua força e bravura na labuta diária da ceifa. As mãos, pernas e pés ampliados, desproporcionais em relação ao resto de seu corpo não apenas remetem a uma certa influência da obra de Portinari, mas principalmente anunciam, através de um registro expressionista, a força de trabalho, único bem de que dispõem aqueles que não têm outro meio de subsistência a não ser a venda, como mercadoria, de suas aptidões e habilidades numa sociedade estabelecida pelas leis da divisão social do trabalho. As feições do rosto do gadanhheiro denotam o cansaço e a angústia pelo árduo trabalho, também caracterizado pelos músculos de braços e pernas retesados, mas também o esforço de luta, resistência e revolta, que sugerem uma mensagem ideologicamente subversiva. A gadanha, também em proporções ampliadas, em posição frontal geometricamente alinhada às posições do corpo do ceifeiro, cria com a figura humana um amálgama que muito bem representa a íntima relação entre o homem e seu trabalho. As técnicas expressionistas de deformação e movimento, bem como de uso das cores fortes, quentes e envolventes, como o amarelo, o laranja e o vermelho, tanto na paisagem como no ceifeiro (mais uma vez contribuindo para a ligação entre homem, espaço e trabalho), quebradas apenas pelos tons frios de azul do céu e de partes de roupas da figura humana, são usadas aqui como opções artísticas no exercício de uma arte de inspiração transformadora, que deseja retratar a realidade dramática da vida do homem comum, sem deixar de se preocupar com a forma e a técnica, que fazem dela, afinal, obra de arte. Segundo Gabriel Jorge Andrade da Costa, em *Júlio Pomar: a pintura da Liberdade* (1993), a dramaticidade é conquistada pelo tenso entrecruzar de diagonais, pela deformação anatômica e pelo avanço da mão do ceifeiro para primeiro plano, originada na força do calcar do pé contraído na terra, e é sublinhada pela ampliação anatômica em extremo da perna, determinando o tenso movimento do corte das espigas.

Os gestos de luta e intensa ação do gadanhheiro emblematizado na pintura de Júlio Pomar, como figura metonímica de um todo social, aparecem retratados também em inúmeras cenas de poemas, contos e romances do Neorealismo literário português, desde o trabalho dos gaibéus nos arrozais, no romance de Alves Redol, a poemas e contos de Joaquim Namorado ou de Manuel da Fonseca, apenas para citarmos alguns. Notemos, por exemplo, uma cena do romance *Gaibéus*, em que o narrador descreve a faina do arroz como se estivesse a pintar um quadro com palavras, através da escolha de significantes que destacam as cores da paisagem num amálgama com o corpo dos trabalhadores, cores quentes e envolventes, como na pintura de Pomar, e através também de significantes que destacam os movimentos dos trabalhadores, ora delicados quando do corte das canas, ora bruscos, quando as depõem nos locais apropriados, num trabalho de retratação etnográfica muito acurado. Eis o texto:

A faina começa.

Partidos pelos rins, quebram-se em ângulo de cabeças pendidas como as panículas do arroz que se ouvem no marulhar brando da aragem da manhã.

Com a mão canha, os ceifeiros jungem as canas dos pés e lançam a foice com a direita, cortando-as à força de pulso, sem pancada, não vão os bagos saltar.

Voltam-se para trás e depõem as espigas em gavelas, com movimentos bruscos, como se andassem de empreitada.

(...)

Na *toalha doirada da seara*, as *cores vivazes das blusas* das mulheres são úlceras que a gafam.

Os ranchos acordaram a madrugada e o *Sol* rompeu agora o manto cinzento que cobre o céu.

As gotas de orvalho fulgem ao seu contacto e ferem os olhos, encadeados pelo *amarelo* das panículas.

Como uma cheia que cobrissem os campos, o *amarelo* invadiu os ceifeiros.

Já lhes apagou nos olhos a luz do orvalho a lucilar e parece que entra nos corpos e corre nas veias, em enxurrada, desaguando *amarelo, amarelo, amarelo*, na cabeça entontecida pelo ritmo da faina. (*Gaibéus*, pp. 73,4, grifos nossos)

Ao contrário do gadanhheiro de Julio Pomar, figura de postura ereta e mais altiva, pela posição como é retratada no quadro, os gaibéus de Alves Redol trabalham encurvados, *partidos pelos rins*, num exercício que os coloca em oposição às espigas verticais, como se a paisagem os engolisse. O trabalho quase pictórico na escolha de significantes visuais, especialmente as reiteradas referências à luminosidade e às cores intensas e quentes que cobrem a planície e atingem os trabalhadores, como se nota pela repetição de tons de amarelo, não apenas denotam o intenso calor que começa a atingir os ceifeiros, mas também simbolicamente iluminam a cena de trabalho, ressaltando a luta do homem pela sobrevivência e seu papel fundamental como força motriz para o desenvolvimento da vida em uma sociedade exemplarmente agrária, já que, aos poucos, trabalhadores e paisagem se tornam quase um todo único. É interessante também notar que o fragmento no início aponta para o “marulhar brando da aragem da manhã”, com uma linguagem poética de delicadeza, que aos poucos é cortada e quase rasgada pelas referências a movimentos bruscos ligados aos elementos da natureza, como em significantes verbais como *romper, ferir, invadir, cobrir, desaguar*, entre outros, que imprimem movimento à cena e podem também simbolicamente sugerir o condicionamento do sujeito ao meio social e à luta pelo pão de cada dia. Essas estratégias de escolha de linguagem exemplificam um exercício narrativo que ultrapassa certamente a mera intenção documental que *a priori* o movimento neorrealista supostamente buscara ter, estabelecendo-se desde o início como arte literariamente engajada, não apenas no nível da mensagem, mas também no formal.



O quadro *Mondadeiras* (de 1954), de Rogério Ribeiro, pertencente à experiência *Ciclo do Arroz*, projeto coletivo impulsionado por Alves Redol, em que escritores e artistas plásticos percorreram o campo para contato com o povo, remete-nos a cenas como a descrita no romance *Gaibéus*. Em *Mondadeiras*, imagens de mulheres curvadas e sem rosto, num trabalho coletivo que realizam de forma ritmada, consubstanciam o significado social desta obra. Também Júlio Pomar fez parte da experiência, e produziu quadros inspirados no coletivo, mas já num momento em que sua arte experimentava o interesse por questões de nível mais formal, e menos ideológico.

O poema de intenso trabalho pictórico *Charneca*, de Joaquim Namorado, de *Aviso à navegação*, publicado no *Novo Cancioneiro* (1989), também reúne significantes visuais muito ligados a cores quentes associadas à terra árida, e ao clima quente e seco da charneca, terreno semiárido e desértico de difícil cultivo. Predominam novamente os tons de amarelo, nas referências à vegetação local – *giestas, piornos, trigo* – e de vermelho – os caules dos *sobreiros* –, e nos significantes metaforizados que também remetem a essas cores, como *queimar, inferno, queimadura, calcinada*, entre outros. As cores quentes, mais uma vez, parecem intensificar a luta do homem pela sobrevivência, mas, ao mesmo tempo, a iluminação quase enviesadamente épica que é dada a estas figuras do povo em textos e pinturas neorrealistas.

A terra perde-se longe,
lá onde os olhos se perdem também,
longe...

Lambem o chão ervas rasteiras;
dobram-se, humildes, giestas e piornos
sob o vento suão que vem da Espanha
e queima o trigo e os rostos
com o sopro do inferno.
A terra é uma queimadura viva:
uma azinheira raquítica, calcinada,
grita nos ramos torcidos
a sede das suas veias...
Do homem, como única condição,
a luta de cada dia
pela fome do seu pão.

No horizonte distante,
dobrados e vencidos, os sobreiros
são uma fila de escravos açoitados.

[Joaquim Namorado – *Charneca*]

Como em *Charneca*, de Joaquim Namorado, poemas como *Estradas, Sol do mendigo* e *Maria Campaniça*, de Manuel da Fonseca, também revelam um minucioso trabalho poético com as cores que cobrem a planície alentejana, especialmente a luz do

sol, que aparece como tema recorrente e metaforicamente significativo em sua poesia. Afinal, não se deveria esperar menos de um poeta que em exercício metalinguístico no poema “Os olhos do poeta”, de *Rosa dos Ventos* (1940), afirmara: “O poeta tem olhos de água para reflectirem todas as cores do mundo”, “De seu olhar, que é um farol erigido no alto de um promontório/ sai uma estrela voando nas trevas/ tocando de esperança o coração dos homens de todas as latitudes”, o poeta “escreve poemas de revolta com tinta de sol na noite de/ angústia que pesa no mundo”. Essas cores e essa intensa vida retratada na poesia e na prosa de Manuel da Fonseca intimamente se interligam com os motivos constantes de sua obra, segundo o que afirmara Mário Dionísio, em Prefácio à Obra Poética do autor, “uma ansiedade de viver em conflito com uma realidade social que torna essa vida quase impossível de ser plenamente vivida e uma decisão de intervir nos destinos do mundo”.³

Os limites deste breve texto não permitem analisar a obra poética do autor, mas convidamos a todos os que ainda não o fizeram a conhecer sua obra. Entretanto, gostaria de brevemente comentar a intensa força plástica experimentada pela narrativa de Manuel da Fonseca no romance *Seara de Vento*, de 1958. O romance se inicia com a referência ao vento, que com grande agressividade, se arremete contra a planície e o casebre em que se encontra a família de António de Valmurado: “Rumorosa, às sacudidas bruscas, a ventania corre livremente. Em tropel desabalado arremete contra a empena, trespassa a telha-vá. Gemendo, arrasta-se pelo interior escuro do casebre. E demora, insiste, num ganido assobiado.” (*Seara de Vento* – SV–, p. 9).

A seguir, há ali um grito, que corta o rumor do *vento*, um grito que vem ainda há altura na forma de uma imprecisão, mas é transmitido ao leitor com tamanha intensidade plástica que é difícil para nós, leitores, não ficarmos com ele marcado em nossas retinas:

Seca e breve, como uma chicotada, a praga rompe dos lábios azedos da velha:

– Raios partam esse vento!

Por instantes, as duas mulheres entreolham-se. A velha de punho no ar, a boca ainda aberta pelo grito. Júlia encolhida e receosa, como se acabasse de ouvir uma blasfêmia.” (SV, 9)

Dissemos, marcado em nossas retinas, porque é importante notar a força plástica desta cena: a velha imóvel, a boca aberta, os punhos no ar, fica ali como uma espécie de quadro, ou de instantâneo congelado a marcar o desespero e a miséria, mas também a anunciar o ódio e o desejo de luta, que indiciam a tentativa de subversão dessa ordem. Amanda Carrusca, sem dúvida a mais complexa e interessante personagem da narrativa, grita com as mãos levantadas ao vento, numa imagem de quem como que levanta uma espada, uma de muitas imagens que a narrativa irá dar ao leitor, que remetem a uma postura de ação, quase bélica, contra uma ordem que é vista, ou que se faz ser vista como natural, para ser sempre imutável.

³ Dionísio, Mário. Prefácio. In: Fonseca, Manuel da. *Obra Poética*. 7ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984. p. 37.

Notável é também a imagem de Amanda Carrusca ao final do romance, quando o vento, ao rodeá-la, dá a ela uma ambiência lendária, mítica e a faz crescer. De certo modo ousaríamos dizer que a sua imagem plástica seria a de uma Passionária ou da Liberdade guiando o povo, se o tempo lhe tivesse permitido aprender a tempo a lição que Mariana lhe poderia ensinar: “Com a coronha da carabina no ar, um guarda avança para Amanda Carrusca. A velha volta-se, cresce. Firme sobre as pernas entesadas, defronta-o. Os andrajos negros, batidos pelo vento, modelam-lhe o corpo seco e chato, só ossos.” (SV, 173) Novamente, a cena é intensamente plástica: em postura ereta, firme sobre pernas entesadas, incisiva e grandiosa, andrajos negros batidos pelo vento, defrontando a guarda que avança para ela, Amanda Carrusca, com as mãos erguidas, no alto do cerro, é aqui uma imagem de uma bandeira negra agora fincada com firmeza em terra, e em local de grande visibilidade a balouçar, não só como documento vivo de um tempo de opressão, mas também como uma marca vincada em chão a lembrar que a luta existe e que um dia talvez será possível libertar-se do cerco.

Convém mencionar, assim, que nem sempre predominam os tons claros, quentes e luminosos em quadros e textos literários neorrealistas. Como mencionado anteriormente, os artistas optaram por diferentes estratégias e soluções formais no exercício de uma arte eticamente preocupada com o humano. Desse modo, é possível contemplar também o gosto pelo claro-escuro dramático dos desenhos negros de Manuel Filipe na série *O homem e a máquina* (1943), ou a deformidade sofredora de rostos, pés e mãos, na sua série *Sub-gente* (1944).



O próprio Júlio Pomar, no quadro *Resistência* (de 1946), apreendido pela PIDE na abertura da segunda EGAP, opta pelos tons de negro, marrom e cinza, nesta pintura que denota o sofrimento no olhar da figura central, um rosto de mulher que se revela por trás de um rosto de soldado frontal. O olhar de angústia e dor da personagem de Pomar, mas também, em outras pinturas neorrealistas, as mãos crispadas, os rostos contraídos e fechados, as faces sombrias, os gritos atormentados, são reiteradamente perceptíveis em quadros como os de Lima de Freitas e Querubim Lapa, ou na emblemática composição *Apertado pela Fome* (de 1945), de Marcelino Vespeira, em que a imagem soturna de iluminação intensamente dramática, em tons de vermelhos escu-

ros, preto e cinza, retrata uma criança excessivamente magra e abandonada que cobre o rosto em meio a destroços e corpos, imóvel pela dor da fome e pelo sofrimento advindo como consequência imediata da guerra.



Também na experiência literária a soturnidade e a atmosfera de cerceamento e aprisionamento do sujeito é recorrente, como por exemplo, em contos de Manuel da Fonseca, como “Campaniça”, de *Aldeia Nova*, cuja estrutura apresenta a reiteração da expressão inicial, “Valgato é terra ruim”, ou a sua variante paralelística “Valgato é uma terra triste”, com o intuito de promover um eco do pensamento da personagem que sonha com um dia se ver longe da terra em que vive, uma aldeia de “céu parado”, passividade e atmosfera asfixiante, que vem também conotada a partir da repetição constante do mote inicial, intensificando a sensação de tristeza e fechamento do indivíduo naquela condição.

Em *Seara de Vento*, também não são gratuitas as descrições sombrias do ambiente ligado ao protagonista e à sua família. Desde o início da narrativa, o casebre e a família aparecem envolvidos por uma obsedante atmosfera de penumbra (lareira apagada, vestidos pretos, sombras espessas, mancha circular, parede negra, frouxa claridade) logicamente relacionada com suas próprias vidas sumidas, reduzidas que foram pela exploração e dominação social. Lê-se ali

Estão ambas junto da *lareira apagada*, sentadas nos mochos, *sumidas nos vestidos pretos*. Em redor, *sombras espessas diluem as paredes e os recantos* numa só *mancha* circular. Apenas as cantarias da lareira, batidas pela luz que vem da porta, se salientam, apumadas. (...) Contra a parede *negra* da lareira, a meio da *frouxa claridade*, a curva das costas de Júlia, muito magras, aumenta mais o seu ar de *desalento*. (SV, 9, 10. Grifos nossos)

Tudo o que se relaciona com esses camponeses humilhados é descrito através de um contorno sombrio. As nuvens sobre o casebre são pardacentas, o seu horizonte é nublado, a luz da manhã é sombria, isto é, são inúmeras as ocorrências de semas ligados à sombra, à negritude e às manchas nas descrições físicas de personagens e da paisagem. Tais elementos, juntamente com as imagens do casebre em ruínas revelam a

carência material da família, mas também metaforizam a sua ruína diante da opressão a que está submetida.

Por último, gostaria de lembrar a pintura de Júlio Pomar, *Almoço do trolha* (1946-1950), tornado uma espécie de quadro-manifesto do Neorrealismo português, em que se nota uma denúncia à condição precária dos trabalhadores, neste caso, um empregado da construção civil, no descanso para o almoço, acompanhado da família. A pintura marcada pelos tons escuros que definem o ambiente e pelo enquadramento da imagem através de uma visão bem próxima às figuras humanas, destacadas do espaço pelo branco e pelo vermelho de suas vestes, exemplifica o cuidado do pintor em retratar a figura humana imersa no social, ou, nas palavras de Mário Dionísio, revelam a “ternura humana com que [o pintor] se dirigia para a captação dos factos belos que ocorrem entre homens comuns”⁴. As figuras trocam entre si um intenso olhar que comove o espectador e o obriga a pensar sobre aquela condição. A organização do espaço, apertado e quase claustrofóbico, denotado pela postura dos personagens, acorados sobre tijolos, sem poder nem mesmo esticar as pernas, e pela imagem muito próxima do observador, que não revela o final das cabeças das figuras representadas, denuncia a condição de cerceamento do sujeito, seus corpos encolhidos e expectantes de figuras anônimas do mundo do trabalho.



Como vimos, se a pintura neorrealista de certa maneira narra uma história através de imagens, retratando o homem do povo, as cenas do cotidiano, criando espaço para o trabalhador e para os anônimos no universo artístico, a literatura, a seu modo, também ousou dar voz a figuras marginais, retratou a exploração do homem pelo homem, num tempo em que discursos eram silenciados. Ao conhecermos as obras literárias e a pintura neorrealista portuguesa, certamente podemos confirmar as palavras do pintor Júlio Pomar, ao referir-se à obra de arte como “um poderoso e apaixonado meio de conhecimento, uma forma superior de comunicação, um instrumento que o homem tem a seu alcance na luta contra a alienação”⁵.

⁴ Dionísio, Mário. Prefácio ao Álbum, Pomar – XVI Desenhos. Coimbra: Vértice, 1948. Apud Costa, 1993.

⁵ Pomar, Júlio. “Ver, Sentir, etc.” In: Vértice, n. 95 – Julho de 1951.

Resumo: Este artigo aborda relações possíveis entre as artes plásticas e a literatura do Neorealismo Português, explorando manifestações artísticas que procuraram aliar à expressão estética uma ética de compromisso social e político. A análise da pintura neorrealista revela-nos o desejo de compromisso da arte com o homem e com seu tempo, em um universo artístico esteticamente elaborado que se abre como espaço para os anônimos da realidade social. Por outro lado, a exploração do tecido literário das obras escolhidas tem como elemento norteador a análise da plasticidade das imagens criadas pela palavra escrita, ressaltando a riqueza estética de uma literatura eticamente engajada.

Palavras-chave: Neorealismo pictórico e literário, Denúncia social, Estratégias estéticas.

Abstract: This article discusses possible relationships between the visual arts and literature of neorealism Portuguese, exploring art forms that combine the aesthetic expression of an ethical social and political commitment. The analysis of the neo-realist painting reveals an art committed to the man and his time in an artistic universe aesthetically elaborated that opens itself as a space for anonymous of social reality. On the other hand, the examination of the literary fabric of selected works is guided by the analysis of the plasticity of the images created by the written word, emphasizing the aesthetic richness of an ethically engaged literature.

Keywords: Pictorial and Literary Neorealism, Social Criticism, Aesthetic Strategies.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, Gabriel Jorge Andrade. *Júlio Pomar: a pintura da Liberdade* (1942-1989). Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1993.
- DIONÍSIO, Mário. Prefácio. In: FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 7ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984. pp. 19-39.
- FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX* (1911-1961). 3ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1991.
- FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. 10. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- _____. *Seara de Vento*. Lisboa: Caminho, 1984.
- NAMORADO, Joaquim. Aviso à navegação. (1941). In: TORRES, Alexandre Pinheiro. (org.) *Novo Cancioneiro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. pp. 169-215.
- POMAR, Júlio. Ver, Sentir, etc. In: *Vértice*, n. 95 – Julho de 1951.
- REDOL, Alves. *Gaibéus*. Romance. 18ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- SANTOS, David. (org.) *Uma arte do Povo pelo Povo e para o Povo*. Neo-Realismo e Artes Plásticas. Catálogo da Exposição. Museu do Neo-Realismo. Vila Franca de Xira: 2007.