



**COMO UMA PEDRA
NO SILÊNCIO**

**RECORDAR MÁRIO DIONÍSIO
NO CENTENÁRIO DO SEU
NASCIMENTO**

Título: Como Uma Pedra no Silêncio.
Recordar Mário Dionísio no Centenário do seu Nascimento

Organização: Kelly Benoudis Basilio
Maria Alzira Seixo

Capa: Linha Preguiçosa

Desenho Gráfico: Linha Preguiçosa

Apoio à Edição e Revisão: Moirika Reker

Edição: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas
Faculdade de Letras, Alameda da Universidade, 1600 - 214 Lisboa
publicacoes.cec@letras.ulisboa.pt

1.^a edição: Dez. 2017

ISBN: 978-989-96677-3-0

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/ELT/0509/2013

COMO UMA PEDRA NO SILÊNCIO
RECORDAR MÁRIO DIONÍSIO
NO CENTENÁRIO DO SEU NASCIMENTO

ORGANIZAÇÃO

KELLY BENOUDIS BASILIO
MARIA ALZIRA SEIXO

ÍNDICE

- VII AGRDECIMENTOS
- IX PREFÁCIO
KELLY BENOUDIS BASILIO
- PARTE I - COMO OS OUTROS**
- 12 CINCO INCOMODIDADES, MELHOR DIZENDO CAPRICHOS,
NA VIDA E OBRA DE MÁRIO DIONÍSIO.
EDUARDA DIONÍSIO
- 34 DA PINTURA À ESCRITA:
UM PASSEIO PELA CRÍTICA DE ARTE DE MÁRIO DIONÍSIO.
DANIEL-HENRI PAGEAUX
- 43 COORDENADAS DO ESPAÇO INTÍMO EM MÁRIO DIONÍSIO.
CATHERINE DUMAS
- 57 UM PINTOR DE PALAVRAS.
NUNO JÚDICE
- 64 MÁRIO DIONÍSIO SEGUNDO MÁRIO DIONÍSIO
(ATROPELAMENTO E FUGA).
EUNICE RIBEIRO
- 80 «ANIVERSÁRIO» DE MÁRIO DIONÍSIO:
AUTO-RETRATO POÉTICO AOS QUARENTA E QUATRO ANOS.
TERESA JORGE FERREIRA
- 87 MÁRIO DIONÍSIO:
ALGUMAS QUESTÕES URGENTES (1952-1953).
YOURI PAIVA
- 98 MÁRIO DIONÍSIO PROFESSOR.
LUÍS MIGUEL CINTRA
- 102 MÁRIO DIONÍSIO:
COMO SE FORMA UM PROFESSOR.
RUI CANÁRIO

110 MÁRIO DIONÍSIO:
SER PROFESSOR OU A EDUCAÇÃO DO SENTIMENTO POÉTICO.
ANTÓNIO CARLOS CORTEZ

119 MÁRIO DIONÍSIO E A ARTE DE INVENTAR A MUDANÇA.
MANUEL GUSMÃO

PARTE II - A PALAVRA QUE FALTA

125 COMPROMISSO E EXPERIMENTAÇÃO
EM NÃO HÁ MORTE NEM PRINCÍPIO DE MÁRIO DIONÍSIO.
JOSÉ MANUEL DE VASCONCELOS

134 NÃO HÁ MORTE NEM PRINCÍPIO – VARIAÇÕES PARA UM TEMPO DE TRANSIÇÃO.
MARIA EDUARDA KEATING

142 DIALOGAR COM O LEITOR:
O DIA CINZENTO DE MÁRIO DIONÍSIO.
SERGE ABRAMOVIC

150 A (EST)ÉTICA DOS PARAFUSOS E DAS ONDAS DO MAR
NOS CONTOS DE MÁRIO DIONÍSIO.
BERTRAN ROMERO SALA

158 PENSAR: INQUIETAÇÃO E ÉTICA.
A PARTIR DE ALGUNS CONTOS DE MÁRIO DIONÍSIO.
CAROLINA LIMA VAZ

165 CENAS DE ESCRITA NA POESIA DE MÁRIO DIONÍSIO.
SILVANA MARIA PESSÔA DE OLIVEIRA

171 COM TODOS OS HOMENS NAS ESTRADAS DO MUNDO.
MARIA DO CARMO MENDES

178 UM TEXTO EM CHAMAS OU QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE...
SANDRA TEIXEIRA

PARTE III - A NECESSIDADE DE VER CLARO

193 O DIVÓRCIO ENTRE A ARTE E O PÚBLICO.
UMA MARATONA DE DESOCULTAÇÃO EM A PALETA E O MUNDO.
DAVID SANTOS

- 217 AS MINHAS EXPERIÊNCIAS DE LEITURA D'A PALETA E O MUNDO DE MÁRIO DIONÍSIO: COLECTIVA (CASA DA ACHADA) E INDIVIDUAL. ALGUMAS FIGURAS DE PALAVRAS, DE PENSAMENTOS E IMAGENS NELA PRESENTES.
ANA FIGUEIREDO
- 234 UM PENSAMENTO ARDENTE:
ESTÉTICA E POLÍTICA EM CONFLITO E UNIDADE DA ARTE CONTEMPORÂNEA DE MÁRIO DIONÍSIO.
PEDRO BOLÉO RODRIGUES
- 240 MÁRIO DIONÍSIO: POÉTICA PICTÓRICA, TEORIA DA ARTE.
SÍLVIA CHICÓ
- 244 MÁRIO DIONÍSIO: A TEORIZAÇÃO ESTÉTICA E O NEO-REALISMO.
VÍTOR PENA VIÇOSO
- 257 AS "FICHAS" DE MÁRIO DIONÍSIO NA SEARA NOVA.
MANUEL JOSÉ MATOS NUNES
- 265 «NÃO SE PODE COPIAR» MESMO COM UM SIMPLES «DAR AO BOTÃO DA KODACK». A PROPÓSITO DAS RELAÇÕES DA OBRA DE MÁRIO DIONÍSIO COM A FOTOGRAFIA.
RENATO ROQUE
- PARTE IV - NÓS E OS OUTROS**
- 281 OS PREFÁCIOS DE MÁRIO DIONÍSIO:
UMA OUTRA MANEIRA DE MANTER A CONVERSA.
MARIA JOÃO BRILHANTE
- 288 A MORTE É PARA OS OUTROS DE MÁRIO DIONÍSIO
E O UNIVERSO DE MARIA JUDITE DE CARVALHO.
JOSÉ MANUEL DA COSTA ESTEVES
- 297 MÁRIO DIONÍSIO, O HOMEM QUE INVENTOU JOSÉ GOMES FERREIRA.
CARINA INFANTE DO CARMO
- 308 A RESISTÊNCIA DA MUDANÇA E A MUDANÇA DA RESISTÊNCIA:
DE MÁRIO DIONÍSIO A ANTÓNIO LOBO ANTUNES.
NORBERTO DO VALE CARDOSO
- 318 «ENTRE NÓS E AS RAÍZES»:
MÁRIO DIONÍSIO E AS SOLICITAÇÕES LORQUIANAS.
CLAUDIO CASTRO FILHO

- 326 ENCONTROS EM PARIS.
ENCONTROS COM O MUNDO. ENCONTROS COM A PALETA DE UM NOVO REALISMO
– CAMINHOS EM MÁRIO DIONÍSIO.
LUÍSA DUARTE SANTOS
- 336 «ENCONTROS EM PARIS»: AS ENTREVISTAS DE MÁRIO DIONÍSIO E DE FERNANDO
LOPES-GRAÇA A ARTISTAS FRANCESES (E NÃO SÓ) NO CONTEXTO DOS DEBATES
ESTÉTICOS DO NEO-REALISMO NO PERÍODO DO PÓS-GUERRA (1947-1951).
MANUEL DENIZ SILVA
- 348 DIÁLOGOS LUSO-BRASILEIROS POR MÁRIO DIONÍSIO.
IDA FERREIRA ALVES
- 359 MÁRIO DIONÍSIO E A LITERATURA BRASILEIRA DE 30.
JOÃO MARQUES LOPES
- 365 EVOCAÇÃO TRUNCADA DE MÁRIO DIONÍSIO.
EDUARDO LOURENÇO

Os nossos agradecimentos vão, em primeiro lugar, a todos os que responderam ao nosso apelo, muito especialmente às instituições que colaboraram connosco para levar a cabo, no ano passado, o Congresso Internacional «Mário Dionísio no Centenário do seu Nascimento. “Como uma pedra no silêncio”»: a FCT, a Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, o Museu do Neo-Realismo, a Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo e a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.

Agradecemos evidentemente à Fundação Calouste Gulbenkian pelo subsídio concedido para esta edição, e à FLUL pelo apoio editorial.

Finalmente, a título pessoal e não menos importante, queremos exprimir aqui a nossa gratidão a Moirika Reker, sem o trabalho e a competência da qual esta edição não teria sido possível.

Kelly Benoudis Basilio
Maria Alzira Seixo

PREFÁCIO

MÁRIO DIONÍSIO A BUSCA DE UM “NOVO REALISMO”



 Não basta pensar um dia
 roldanas prontas nos guindastes
 rolam pesados cabos de aço
 é preciso criar os dias
 é preciso criar o sentido dos dias

O subtítulo proposto por Maria Alzira Seixo para o congresso “Mário Dionísio no centenário do seu nascimento”, de que reunimos aqui as actas, “Como uma pedra no silêncio”, não foi certamente eleito por ela ao acaso. É evidentemente uma citação do homenageado: primeiro verso do poema 21 da sua colectânea de 1950, *O Riso dissonante*.

Este verso resume a meu ver, é o caso de se dizer, lapidarmente o destino que se reservou à vida e, mais importante ainda para a história cultural deste país, à obra de Mário Dionísio.

Hoje aparece-me claramente que o nosso congresso teve como único objectivo reparar de alguma forma a injustiça feita ao professor, pensador, poeta, pintor, ao *artista* em tudo quanto empreendeu, e ao seu tão incompreendido, por ser tão singular, legado.

O que talvez ainda cai, e seguirá caindo por algum tempo pesadamente no silêncio – a posteridade revela amiúde tais ingratidões, baseadas em preconceitos éticos e estéticos que alimentam os equívocos –; o que para mim ainda cai no silêncio, ainda é mal-entendida, é a constante e essencial demanda de Mário Dionísio: a do que ele mesmo apelida insistentemente de “novo realismo”.

Sejamos claros: não se trata de “neo-realismo”. “Neo” devia deveras soar mal, soar a re-quentado a quem queria não renovar, mas sim inovar, *criar*. O sorriso, tão bem captado em 1966 por Álvaro Salema, na fotografia que serviu de mostra ao congresso, é o da própria frescura, da própria alegria do “poeta *activo* e fecundo”¹.

Aliás, mais que um sorriso, é antes um riso, um riso generoso, fraterno, confiante, interventivo, que apela por si só para mais risos em volta, um riso que a meu ver revela ainda, passados 16 anos sobre *O Riso dissonante*, a consciência de que só essa consonância na dissonância podia chicotear a “moleza” dos tempos que se viviam, podia despertar² as mentes. Pois o desejado “novo realismo” não diz respeito apenas à criação literária e artística, tem também e sobretudo um sentido político:

“não basta [...] esperar a lua entre nuvens”

Lisboa, 11 de Dezembro de 2017
Kelly Benoudis Basilio
Coordenadora Científica do Projecto Sinestesia
Centro de Estudos Comparatistas
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

¹ Baudelaire, *Les Foules*, in *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*. O sublinhado é meu.

² “Acordai!” é precisamente o primeiro verso da peça mais ilustre, escrita pelo amigo José Gomes Ferreira, das *Heróicas* de Fernando Lopes Graça, apreendidas pela PIDE na década anterior, que contaram com a colaboração de outros poetas – entre os quais Mário Dionísio, com o significativo título: *Canto da esperança*.



PARTE I - COMO OS OUTROS

CINCO INCOMODIDADES, MELHOR DIZENDO CAPRICHOS, NA VIDA E OBRA DE MÁRIO DIONÍSIO

Eduarda Dionísio*

«Resumindo: preso por ter cão e preso por não ter. Ou seja: quem anda à chuva molha-se, não se fala mais nisso. Por enquanto.»¹ – escreve Mário Dionísio, aos 71 anos.

Foi, de facto, uma vida de **incomodidades** feita, todas ou quase todas, **queridas**.

*Incomodidade*² é o título de um livro de poemas de Joaquim Namorado. Mário Dionísio elogia-o, quando sai, em 1945, sobretudo por nele «um poeta ter o desprezo autêntico pelos colarinhos gomados da crítica oficial, autêntico e bastante para realizar o seu próprio caminho»³. Incomodidade de fundo.

Mas às suas próprias **incomodidades**, Mário Dionísio talvez preferisse chamar **caprichos**. Em terrenos vários.

Por isso, esta comunicação podia ter-se chamado assim:

Cinco caprichos de uma pessoa caprichosa
– Mário Dionísio se chama –
respigados ou confirmados
num arquivo.
Coisas públicas e outras chamadas privadas

Capricho é uma palavra que Mário Dionísio usa bastante. Não muito na poesia. Mesmo assim, logo no 1.º livro a encontramos, no poema *Descobrimento*, escrito quando o autor teria entre 20 e 22 anos:

Tanto tempo me disseram que eu estava nos meus caprichos,
no meu desejo (que viria) de conseguir lugar
– e tanto se enganaram
e me enganaram.⁴

E no poema 70 de *Le Feu qui dort* (já de 1967) aparece uma espécie de definição de **capricho** onde entram: «pedaços de pele», «bocados de miolos», «poças de sangue»:

* Licenciada em Filologia Românica. Uma das fundadoras da Casa da Achada-Centro Mário Dionísio. Ex-Presidente da Direcção da Casa da Achada-Centro Mário Dionísio. Trabalha actualmente no Arquivo MD.

¹ MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 38. Texto completo em http://www.centromariodionisio.org/autobiografia_mariodionisio.php. (Nota das editoras: em todas as referências MD estará para Mário Dionísio)

² Joaquim Namorado, *Incomodidade: Invenção do Poeta; Aviso à Navegação; Viagem ao País dos Nefelibatas; Agora*, Coimbra, Atlântida - Livraria Editora, Lda., 1945.

³ MD, “Incomodidade”, in *Jornal do Comércio*, Lisboa, 4/8/1945, pp. 3 e 5 (Arquivo MD: RI-DA-1-Doc24).

⁴ MD, *Poemas*, Coimbra, Col. Novo Cancioneiro n.º 2, 1941, p. 25. Reed.: MD, *Poesia Incompleta*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.ª ed., Col. Obras de Mário Dionísio n.º 1, 1982, p. 53; MD, *Poesia Completa*, Lisboa, INCM, Col. Plural, 2016, p. 38.

em cada capricho de forma sua os críticos vêm
mistérios de beleza gratuita e ambígua
mas são pedaços de pele
bocados de miolos e poças de sangue.⁵

Mas é nos textos sobre arte que **capricho** aparece muitas vezes (perto de 70, sem contar com palavras da mesma família, em *A Paleta e o Mundo*, o que o título da série de Goya ajuda a acontecer). Com sentidos vários, chega a aparecer como sinónimo ou quase sinónimo de **Arte**. A contradição é o “forte” dos **caprichos** (e de Mário Dionísio).

«Os caprichos têm data» é o título dum capítulo da primeira parte de *A Paleta e o Mundo*. Não sobre Goya, mas sobre a relação entre Arte e Sociedade, Arte e História.⁶

Mais adiante, a palavra **capricho** entrará na explicitação de uma das razões do livro: «Que velho é este equívoco que faz ver nas obras de arte estranhas manifestações de gente insólita, provocações gratuitas ao senso comum, futilidades, caprichos!» e, como muita gente pergunta «Que temos nós com tais caprichos?», trata-se de desfazer esse «equívoco», de perceber que «os caprichos têm data», «que caprichos são estes e que datas são estas» e «imaginar como, de capricho em capricho, e de data em data, poderão forjar-se novas datas».⁷

Então, arrisquei chamar até aqui, com a ajuda do Arquivo Mário Dionísio, cinco **caprichos** dos muitos de Mário Dionísio. Coisas sem grande importância – dir-se-á. Que podem parecer soltos, mas que talvez não sejam assim tanto e que poderão contribuir para dar um sentido a uma obra multifacetada, que não se separa facilmente da vida vivida e que não é propriamente uma manta de retalhos.

UM PRIMEIRO CAPRICHOS: FERNANDO PESSOA

O último texto que Mário Dionísio escreveu sobre Fernando Pessoa, quando ele já era “poeta nacional” (ou universal) e “mercadoria”, foi “Os avessos do Mito”, em 1985, prefácio de um álbum que reunia a *Mensagem* e a reprodução de 7 telas de Júlio Pomar.⁸ Habitualmente pouco referido.

Numa notícia⁹ que fala de um percalço (o álbum saiu com um erro de paginação no texto, que não sei se chegou a ser corrigido), Mário Dionísio explica: «O meu texto não é um estudo sobre o Pessoa, como foi dito.» E nesse texto, com ficção à mistura e em que não omite a sua opinião sobre o tal prémio do SNI (Secretário Nacional de Informação) que Pessoa não teve, diz que «*Mensagem* tem um significante muito rico que a releitura

⁵ MD, *Poesia Completa*, reedição, com tradução para português de Regina Guimarães (2015), Lisboa, INCM, Col. Plural, 2016, pp. 414-415. Versão original (fr.): MD, *Le Feu qui dort*, Mem Martins / Neuchâtel, Publicações Europa-América / Éditions de la Bâconnière, Col. Obras de Mário Dionísio n.º 3, 1967, p. 99.

⁶ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, 1.ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1956, p. 60 / vol. 1, 2.ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1973, Col. Obras de Mário Dionísio n.º 5, p. 67.

⁷ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, 1.ª ed. op. cit., p. 175 e seguintes / vol. 1, 2.ª ed., op. cit., p. 217 e seguintes.

⁸ MD, “Os avessos do mito”, in Fernando Pessoa, *Mensagem* e Júlio Pomar, *7 Histórias Portuguesas*, Lisboa, Livraria Clássica, 1986. Reed.: MD, *Prefácios (1948-1989)*, Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2014. (Col. Mário Dionísio, n.º 7).

⁹ “Devido a um erro de paginação recolhidas e reimpressas duas edições de *Mensagem*”, in *Diário Popular*, Lisboa, 20/2/1986 (Arq. MD: RI-SA-5-Doc64).

não esgota», e que não «diminui Pessoa». Mas: «E o significado de *Mensagem* onde está? Não vale a pena enunciá-lo. É transparente. Tudo Saudade de uma grandeza que terá havido, ou não, já que “o mito é o nada que é tudo”». ¹⁰ De facto, o Pessoa de Mário Dionísio é outro.

Pela mesma altura, tinha respondido a um inquérito da *Colóquio / Letras*¹¹: «Não estou aliás muito seguro de que o actual prestígio de Pessoa por esse mundo fora se deva exclusivamente à sua poesia em si mesma considerada, com perdão pela heresia.»

E à pergunta sobre se estava «devedor desta ou daquela lição de Fernando Pessoa», **responde**: «Muitas vezes, como era inevitável. Desde os princípios (Álvaro de Campos, claro [...]) ao meu último livro, *Terceira Idade*¹², onde a presença de Pessoa ele-mesmo me parece, a posteriori, nalguns passos evidente.»

É exemplo desta presença consciente de Pessoa na poesia de Mário Dionísio um poema de 1977, que não foi publicado em *Terceira Idade*, mas foi conservado pelo autor, em várias versões. «Decalque parcial de Álvaro de Campos do avesso». O primeiro verso da última versão é: «Ao volante do Renault pela estrada de Sintra» e o último: «na estrada de Sintra cada vez menos certo de encontrar-me».¹³

Tinha nesta altura 25 anos a polémica entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço sobre Fernando Pessoa.

Partindo do artigo “Alberto Caeiro – poeta de classe” de Mário Dionísio (no jornal *Ler*, em 1952)¹⁴, Eduardo Lourenço escreverá “Explicação pelo inferior ou a crítica sem classe contra Fernando Pessoa” em *O Primeiro de Janeiro*¹⁵. Última frase do texto de Mário Dionísio:

[...] *toda a obra* de Fernando Pessoa, constitui [...] *apesar e através* das características ideológicas que a definem, um enriquecimento: um enriquecimento da expressão poética portuguesa, não mais separável desta, sem o qual esta não poderá já passar, mesmo lançada para mais vastos e generosos cantos.¹⁶

Pelo meio, afasta-se de Mário Sacramento que, esse, considerava Pessoa o «expoente máximo apenas de um período literário secundíssimo».¹⁷

Primeira frase do texto de Eduardo Lourenço: «Tivemos a explicação pelo sexo. Agora temos de aguentar, a todas as horas e de todas as maneiras, a explicação pelos interesses de classe».¹⁸

Trinta e cinco anos depois, Mário Dionísio diria na sua *Autobiografia*: «Escrevi uma vez

¹⁰ MD, “Os avessos do mito” in Fernando Pessoa, *Mensagem* e Júlio Pomar, *7 Histórias Portuguesas*, op. cit., p. 15. MD, “Os avessos do mito”, in *Prefácios (1948-1989)*, op. cit., p. 75.

¹¹ “Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros”, in *Colóquio / Letras* n.º 88 (Lisboa, Nov. 1985). (<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=88&p=128&o=r>).

¹² MD, *Terceira Idade*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1982, Col. Obras de Mário Dionísio n.º 10. Reed.: MD, *Poesia Completa*, op. cit., 2016

¹³ Arq. MD: Cx.7-Doc31 e Cx.7-Doc10.

¹⁴ MD, “Alberto Caeiro – poeta de classe”, in *Ler* n.º 8 (Lisboa, Nov. 1952). (Arq. MD: RI-DA-1-Doc58).

¹⁵ Eduardo Lourenço, “Explicação pelo inferior ou a crítica sem classe contra Fernando Pessoa”, in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 26/11/1952 (Arq. MD: RI-OA-D-1-Doc01).

¹⁶ Ver nota 14. (ênfase minha).

¹⁷ Mário Sacramento, *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*, Lisboa, Contraponto, s. d., p. 14.

¹⁸ Ver nota 15.

um artiguinho, dando largas aliás ao meu interesse *ab initio* por Pessoa. Pois logo o Eduardo Lourenço me veio puxar as orelhas (sem me citar o nome, é bem verdade, nem isso mereceria...)».¹⁹

Estaria longe de supor que esta polémica se reacenderia em 1988, no *Expresso*, poucos meses depois, a partir da entrevista “Eduardo Lourenço, um heterodoxo confessa-se” em que este refere o texto de Mário Dionísio de 1952, dizendo que aí «Pessoa era descrito como representante típico do decadentismo da burguesia ocidental».²⁰

Seguem-se esclarecimentos, respostas e contra-respostas dos dois – repetição do que tinham dito em 1952. Mário Dionísio só acrescenta que Eduardo Lourenço errou o alvo. Eduardo Lourenço diz que não.²¹

«O meu interesse *ab initio* por Pessoa», lembrava Mário Dionísio. Vitorino Magalhães Godinho, historiador, ministro da Educação depois do 25 de Abril, colega de Mário Dionísio na FLUL, numa longa entrevista ao *Jornal de Letras*, em 1988, não se esqueceu de referir que «Mário Dionísio foi o primeiro a ler-me e a levar-me a ler Fernando Pessoa».²²

E, em *Autobiografia*, Mário Dionísio, ao contar a sua reprovação na licenciatura, em 1938, com a dissertação *Introdução à leitura da “Ode Marítima”*, que desvaloriza completamente enquanto trabalho, afirma: «Ficou-me só a pobre consolação de ter sido o primeiro a pronunciar, em sessão pública naquela velha Casa, o nome de Pessoa».²³ Três anos depois da morte do poeta.

Tinha ouvido Manuela Porto – que haveria mais tarde de pertencer com ele aos movimentos de oposição à ditadura (o MUD - Movimento de Unidade Democrático; o MUNAF - Movimento de Unidade Nacional Anti-Fascista) – declamar a “Ode Marítima”, o que não deve ter sido alheio à escolha do tema.

UM SEGUNDO CAPRICHOS: O ENSINO

As 89 páginas escritas «em cima do joelho» para levar o leitor a compreender a “Ode Marítima” tinham já bastante **pedagogia** dentro.

Mas, escreverá mais tarde Mário Dionísio:

Nunca consegui convencer deste prazer e sobretudo da sua utilidade os escritores meus amigos. Eles viam na maneira absorvente como ao ensino me entregava a mais indesculpável das infidelidades. [...] E enchia-me de tristeza que não pudessem perceber [...] Os «piores» eram o Carlos de Oliveira, o José Gomes Ferreira, o Cochofel. [...] O Carlos – olha quem! – nem pensar em desarmar. «Então agora são só pedagogias?» Irónico, implacável. E logo sério, com a amizade do costume: «Mas não tem escrito nada? Mesmo nada?» Como se o mundo fosse acabar por isso.²⁴

¹⁹ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 29.

²⁰ Vicente Jorge Silva e Francisco Bédard, “Eduardo Lourenço, Um heterodoxo confessa-se”, in *Expresso*, Lisboa, 16/1/1988 (Arq. MD: RI-OA-D-2-Doc1).

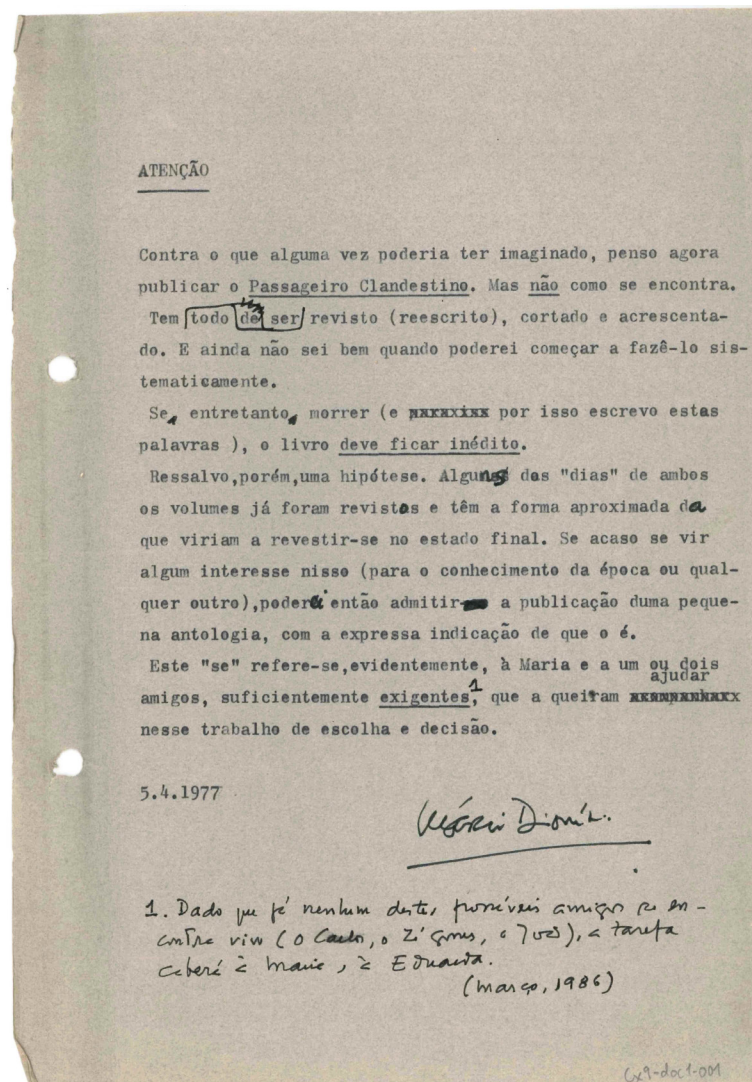
²¹ “Fernando Pessoa entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço”, in *Expresso*, Lisboa, 23/1/1988; “Questão de facto: Eduardo Lourenço responde a Mário Dionísio”, in *Expresso*, Lisboa, 30/1/1988; “Mário Dionísio e E. Lourenço: linguagens diferentes?”, in *Expresso*, Lisboa, 13/2/1988 (Arq. MD: RI-DA-3-Doc93, Doc94 e Doc95).

²² Entrevista a Vitorino Magalhães Godinho, in *JL*, Lisboa, 19/7/1988 (Arq MD: RI-SA-5-Doc20 – recorte incompleto).

²³ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 7.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

Precisamente aqueles amigos a quem destinou a decisão sobre a publicação ou não publicação de *Passageiro Clandestino*²⁵ que, aliás, nunca foi publicado.



1.ª página de *Passageiro Clandestino* (inédito).

Precisamente aqueles amigos de quem pintou os retratos, em 1988 e 1989, vários anos depois de terem morrido. São os únicos quadros figurativos da sua fase abstracta, a que deu os seguintes títulos: *Evocação dum poeta (João José Cochofel)*; *Saudades do Carlos de Oliveira*; *Poeta: incendeia a espada!* (José Gomes Ferreira).

O mesmo acharia a família, se estivesse viva. E outros amigos mais antigos.

A minha decisão decepcionou parte da família e até alguns amigos. «O quê? Professor!?»[...] A imagem de professor estava intimamente ligada à de uma carreira humilde e pobretana, que não se escolhe. Que se é forçado a aceitar por nível intelectual

²⁵ Diário de MD – de 1950 ao 25 de Abril de 1974 – 3 volumes (Arq. MD: Cx.9-Doc1, Doc2 e Doc3). Os 2 volumes de diários posteriores ao 25 de Abril chamam-se *Diário*.

modesto ou por absoluta falta de meios. «Professor?!»²⁶

Mário Dionísio tinha naturalmente consciência da diferença que há entre ser professor e ser escritor, do (para ele) prejudicial afastamento entre os dois²⁷, e entristecia-se por não conseguir uma «conciliação», e ainda mais quando era Carlos de Oliveira que dizia: «Agora é só “pedagogias”?» Lembremos o poema que lhe dedica no dia da sua morte.²⁸

O que Mário Dionísio pensava da “pedagogia” era outra coisa. Viria mesmo a afirmar, depois do 25 de Abril, que era sobretudo de ensino *que o país precisava*:

[...] no sentido mais vasto e profundo da palavra. Tão vasto e tão profundo que a tarefa imensa de pôr milhões a saber ler e escrever (mas que é ler?, mas que é escrever?) mais não seria que um ponto de partida [...] para que se aprenda a ver com os próprios olhos, a intervir com as próprias mãos.²⁹

Claro que em *Passageiro Clandestino* são muitas as queixas de Mário Dionísio da sua vida de professor e do tempo perdido com reuniões inúteis, exames, correcção de exercícios. Mas não é nunca das aulas que se queixa. Aulas de que, na sua «Última lição», fala assim: «Cumpre-nos surpreender, escandalizar (nos casos mais felizes), proceder de modo tal que tudo à nossa volta e em nós acorde para uma realidade que, sendo continuação, é todavia outra».³⁰

«Professor (44 anos!)», escreve Mário Dionísio no seu «auto-retrato» de 1990³¹, com um ponto de exclamação, como se vê, a seguir a «44 anos». «Professor» é o primeiro termo de uma enumeração de actividades que foi prosseguindo a vida inteira, mas na sua frase só esta tem um ponto de exclamação depois da indicação do tempo que durou.

Numa longa entrevista de 1988, diz: «*Trabalhar para eles [alunos] apaixonou-me sempre. Era uma outra forma de arte*».³² Talvez a grande razão deste segundo capricho.

²⁶ MD, “O quê? Professor?!” in MD, *O Quê? Professor?!*, Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, Col. Mário Dionísio n.º 8, 2015, p. 33.

²⁷ MD, “O conflito entre o escritor e o professor” in MD, *O Quê? Professor?!*, op. cit.; MD, “De um ângulo pedagógico”, in *Jornal de Letras e Artes* n.º 5, Lisboa, 6/11/1961, pp. 1 e 13 (Arq. MD: RI-DA-2-Doc1).

²⁸ «(1 de Julho de 1981: morte do Carlos de Oliveira) É hoje o primeiro dia / Em que há mundo sem ti / Esforço-me por entender o sem sentido disto / Mas não se pensa o que se chora / Espanto-me sim de esta cidade para mim vazia / ser para os outros como sempre a vi / Que pode haver agora? / Que enganosa miragem? / Tu não foste fazer uma viagem / Tua ausência não é um intervalo / Vai-se indo pouco a pouco o porque existo / E nunca mais também sem ti saberei sequer reinventá-lo.» (MD, *Terceira Idade*, op. cit., p. 93. Reed.: MD, *Poesia Completa*, op. cit., p. 561. Publicado também em *Vértice* vol. XLII, n.º 450-451 (Coimbra, Set.- Dez. 1982).

²⁹ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 66.

³⁰ MD, “Última Lição – Língua, linguística e técnicas de expressão”, in *Revista da Faculdade de Letras* n.º 7, 5.ª série (Lisboa, Abr. 1987). Reed.: MD, *O quê? Professor?!*, op. cit., p. 241.

³¹ MD, “Auto-retrato”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 2/1/1990. Reed.: MD, *Entre Palavras e Cores: Alguns Dispersos (1937-1990)*, Lisboa: Casa da Achada-Centro Mário Dionísio / Livros Cotovia, 2009, Col. Mário Dionísio n.º 1, p. 350.

³² Miguel Serrano e José Jorge Letria, “Não percebo como é que se pode viver sem utopia”, in *O Diário*, Lisboa, 10/12/1988. Reed.: MD, *Entrevistas 1945-1991*, Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, Col. Mário Dionísio n.º 3, 2010, p. 184. (ênfase minha).

A completar com a frase «Ensinar como simples ganha-pão é repugnante.»³³

É na *Autobiografia* e no livro iniciado e nunca acabado *Reflexões de um professor sobre escola e socialismo*³⁴ que traça o itinerário deste seu capricho. Que inicia nos anos 30, «num colegozinho de má morte, ao Bairro Alto», onde começa a pensar que deveria ser «expressamente proibida qualquer forma de negócio em matéria de ensino», mas onde ensinar não era ainda para ele essa «dádiva feliz e inteira, exactamente igual à que exige o acto de criar seja o que for». E que acaba em 1986, com a sua última lição na Faculdade de Letras de Lisboa.³⁵ Refere as passagens pelo ensino técnico nocturno (1939-1940) «onde verdadeiramente assentei praça (ainda aí só quase ganha-pão, mas já só quase)», pelos 15 «longos anos no particular – não tinha outra saída», no Colégio Moderno de João Soares (1942–1957), onde fez a conferência «Enfado ou prazer: problema central do ensino»³⁶.

São os 20 anos (1958 a 1978), precedidos de um 2.º ano de estágio «trabalhoso e abençoado», 18 anos depois de ter feito o 1.º³⁷, os anos do seu verdadeiro grande **capricho**: as aulas de Francês e Português no Liceu Camões (e ao mesmo tempo a organização de colóquios sobre ensino e a publicação de textos seus). Gostando do que fazia (insiste: «gostava muito de ensinar o 1.º ano»³⁸ – actual 5.º ano de escolaridade). E não sendo este evidentemente o seu único **capricho**.

É apreciável a quantidade de materiais que se encontram no Arquivo MD ligados a esta profissão, paixão, incomodidade, teimosia, capricho, a partir de 1958: perto de 500 documentos, alguns com muitas páginas: preparação de aulas³⁹, didáctica, orientação de

³³ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 15.

³⁴ Os materiais referentes a este livro estão na Caixa 5 do Arq. MD (cerca de 250 pp). Só 2 capítulos parecem encontrar-se perto da sua versão final. Foi publicado o 1.º capítulo, de características autobiográficas, em edição limitada, pela *Abril em Maio* em 2001, com o título *O Quê? Professor?!* (reproduzida posteriormente pela ESE de Lisboa). Reed.: MD, *O Quê? Professor?!*, op. cit., p. 18.

³⁵ Ver nota 30 e também os inúmeros artigos e reportagens na imprensa sobre essa “Última Lição”: B. B. [Baptista-Bastos], “Mário Dionísio: a última lição”, in *Diário Popular*, Lisboa, 7/2/1986, pp 1 e 25 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc4); “Mário Dionísio: última lição”, in *JL*, Lisboa, 3/3/1986 (Arq. MD:A-APU-ES-V-Doc5); “Mário Dionísio”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 3/3/1986 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc6); “A última lição de Mário Dionísio”, in *Diário Popular*, Lisboa, 5/3/1986 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc7); Edite Esteves, “Mário Dionísio despede-se de Letras ‘Cumpe-nos escandalizar’. ‘Chicotada é indispensável no princípio de uma aula’”, in *A Capital*, Lisboa, 6/3/1986 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc8); “Na hora da partida, a homenagem – Mário Dionísio deu a última lição na Faculdade de Letras de Lisboa”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 6/3/1986 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc9); “Na Faculdade de Letras – A última lição de Mário Dionísio”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa 7/3/1986 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc10); “Mário Dionísio dá última aula: ‘Partir é renascer’”, in *O Diário*, Lisboa 7/3/1986 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc11); “A última lição”, in *O Jornal*, supl. *O Jornal Ilustrado*, Lisboa, 7/3/1986 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc12); “A última lição de Mário Dionísio”, in *Expresso*, Lisboa, 8/3/1986 (Arq. MD: A-APU-ES-V-Doc13); “A última lição de Mário Dionísio – ‘Aposto num recomeço’”, in *JL*, Lisboa, 10-16/3/1986 (Arq. MD:: A-APU-ES-V-Doc14); Ernesto Sampaio, “Mário Dionísio – Última lição e recomeço”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 13/3/1986 (Arq. MD: RI-SA-5-Doc63; A-APU-ES-V-Doc15).

³⁶ MD, “Enfado ou prazer: problema central do ensino”, in *Labor* n.º 162 (Aveiro, Dez. 1956). Reed.: MD, *Entre Palavras e Cores: Alguns Dispersos (1937-1990)*, op. cit., p. 126 e MD, *O Quê? Professor?!*, op. cit., p. 63.

³⁷ Os estágios para professores do ensino liceal tinham então dois anos de duração. Mário Dionísio adoeceu com uma tuberculose no fim do 1.º ano de estágio. Quando o quis retomar, depois de curada a doença, os estágios para o ensino liceal tinham sido encerrados em Lisboa. Só reabririam em 1956/1957.

³⁸ Ver nota 32.

³⁹ Ver Arq. MD: A-APU-E.Sec-PA-doc23-001 a 216, A-APU-E.Sec-PA-doc25-010 a 306, A-APU-E.Sec-PA-doc37-001 a 004 a A-APU-E.Sec-PA-doc45- 001 a 005, A-APU-E.Sec-PA-Doc14-011 a 029 A-APU-ES-PA-doc1-013-286 (1979-1980) – dossiers de preparação de aulas no Ensino Secundário.

estágios, materiais fotográficos e sonoros utilizados nas aulas.

Com práticas diferentes das “tradicionais”, inventadas ou aprendidas e modificadas pelos anos fora, sempre com a memória dos malefícios das antigas dentro.

Miguel Lobo Antunes, seu aluno dos 10 aos 17 anos, refere, num depoimento⁴⁰, entre outras memórias, dois fascínios, chamemos-lhes assim: «Ia ao quadro e desenhava» (e terá sido com o desenho de um homem e de uma carroça que terá explicado a diferença entre o *qui* e o *que*); e as folhas de papel que usava nas aulas de português [do 6.º e 7.º anos, actuais 10.º e 11.º anos]. «Tinha uma enorme curiosidade em saber que papel era aquele e, sobretudo, o que estava escrito nessas folhas» – escreveu Miguel Lobo Antunes na sua «redacção».

Essas folhas estão no Arq. MD. São dois maços: o do 6.º ano tem 217 pp., o do 7.º, 298. E, em envelopes vários, há reproduções e esquemas de pinturas que acompanhavam estas aulas, pelo menos quando se entrava numa nova época literária, projectadas com a ajuda de um retroprojector.

Folheando estas e muitas outras folhas, poderemos também perceber que o “aspecto” da preparação das aulas para alunos muito mais novos e para os de Técnicas de Expressão do Português no Ensino Superior não tem grandes diferenças. O que talvez interesse para entender o que era para Mário Dionísio esse capricho da pedagogia.

UM TERCEIRO CAPRICHOS: A PINTURA

O capricho do ensino não se separa assim tanto do da pintura. Por Mário Dionísio desenhar com facilidade a giz no quadro, como é contado pelos alunos. Mas não só por isso.

Os Escritores Também Pintam é o título de uma exposição que a Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo realizou em Vila Franca de Xira, em 1997. Mário Dionísio tinha morrido há 4 anos. O “também” pode fazer entender como um **capricho** (no sentido corrente) a pintura dos quatro escritores neo-realistas que esta exposição reuniu: Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Joaquim Namorado, Mário Dionísio.

Na introdução do catálogo: no Neo-Realismo, «os homens de pensamento eram-no, geralmente, em várias áreas». Neste caso, o exemplo disto são estes quatro escritores que também pintavam «geralmente como forma de lazer». Mário Dionísio é tratado como um caso um pouco à parte: «Destes quatro, apenas Mário Dionísio encarou a pintura como actividade permanente, e somente na última fase da sua vida, realizando, então, várias exposições individuais».⁴¹

E está reproduzido no catálogo um texto de Mário Dionísio de 1952⁴² onde ele fala de «ir pelo próprio pé ao encontro do segredo das palavras e das cores».

Mas, para desfazer essa ideia de **capricho** (no sentido corrente, não no dele), há que lembrar a importância que desde sempre deu ao estudo dos materiais. E frases como estas:

⁴⁰ Miguel Lobo Antunes, *Redacção lida na homenagem ao Dr. Mário Dionísio, promovida pela Escola Secundária Camões, no Auditório da Escola, em 24 de Outubro de 2011.*

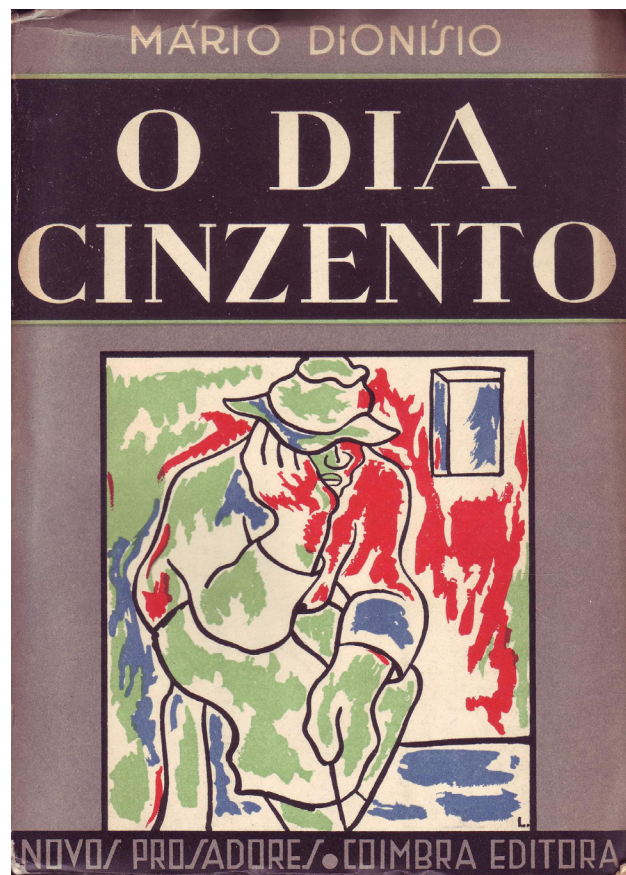
⁴¹ Catálogo da exposição *Os Escritores Também Pintam*, org. Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 1997 (Arq. MD: Cx.17-Doc030).

⁴² MD, “Palavras e Cores”, in *Ler* n.º 1 (Lisboa, Abr. 1952).

Pintarei, pintarei, queiram ou não, possa eu ou não [...] Costumo dizer que sou um romancista que não escreve romances. Mais verdade será talvez dizer que sou pintor, chegue ou não ao fim dos quadros. Não é o quadro verdadeiramente que me interessa, mas pintar.⁴³

De uma entrevista a Fernando Assis Pacheco, em 1989:

[...] acontece que esta luta que houve durante a minha vida entre a escrita e a pintura, em que a escrita levou sempre a melhor, porque estava ligada a qualquer coisa que eu achava que era um dever (fui sempre muito ligado a essa ideia de deveres, que a gente, chegada a certa altura, diz que talvez nem valesse a pena), fez com que a pintura ficasse para quando eu arranjava um bocadinho de tempo. É que pintar dava-me a impressão de ser um prazer só para mim. Tanto que eu não dizia a ninguém, as primeiras vezes que expus foi com um pseudónimo⁴⁴, ninguém soube. Ninguém sabia até há pouco tempo que a capa do meu primeiro livro de contos é minha. O Leandro Gil sou eu.⁴⁵



Capa de *O Dia Cinzento*, 1944
com desenho de Leandro Gil.

⁴³ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 47.

⁴⁴ José Alfredo Chaves foi o pseudónimo com que Mário Dionísio assinou o óleo *Pintura* exposto na II Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947, na SNBA, apreendido, como outras obras de outros autores, pelo Ministro do Interior Cancela de Abreu e pela PIDE, e mais tarde devolvido. O original encontra-se na CA-CMD.

⁴⁵ Fernando Assis Pacheco, “O amor louco de pintar”, in *Jornal Ilustrado*, 27/10/1989 (Arq. MD: RI-DA-4-Doc9). Reed.: MD, *Entrevistas 1945-1991*, op. cit., p. 216.

Capricho também ou sobretudo porque nem profissional nem amador.
Em 1973:

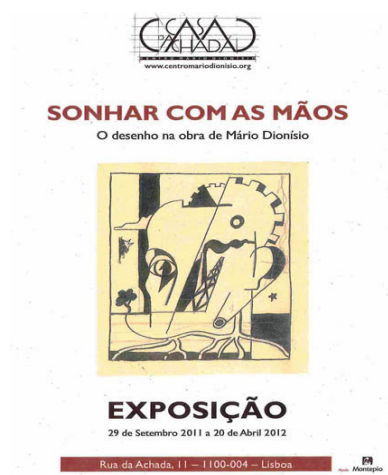
Não, não sou um pintor, não quero sê-lo ou ser assim considerado. Durante muitos anos pensei com desconfiança numa frase de Marx, segundo a qual numa sociedade futura não haveria pintores, mas homens que «entre outras coisas, pintariam». Os perigos do amadorismo estão à vista nesta hipótese. Mas hoje compreendo que talvez ela possa ter um significado diferente. Entre outras coisas, pinto. E se estou longe do profissional, também o estou do amador. Outra maneira de viver? De ser?⁴⁶

Em 1989, no prefácio do catálogo da 1.^a exposição individual na Galeria Nasoni, que o tinham convencido a fazer, aos 73 anos, esta ideia regressa, e sente-se obrigado a explicar:

Não se junta nesta sala o que fiz durante quase cinquenta anos. Nem nela caberia. Nem certamente interessava. Muitos e muitos quadros, muitos mais dos que hoje existem por aqui e por aí, destruí-os eu próprio por raiva ou decepção. Infelizmente, penso às vezes. Ou deveria ter feito o mesmo a todos?⁴⁷

Talvez o verdadeiro capricho da pintura de Mário Dionísio tenha sido essa destruição, que para ele fazia parte da arte: «quando não se chega ao que se quer (alguma vez se chega ao que se quer?), agarrar num pano bem embebido em aguarrás e esfregar, esfregar até raspar, que alívio e que libertação!»⁴⁸

Mas Mário Dionísio deve, mesmo assim, ter destruído um pouco menos do que julgava. Meteu num baú, durante várias décadas fechado, muitos desenhos (em blocos ou soltos) – e deles já se fez uma exposição com curadoria de Paula Ribeiro Lobo, na Casa da Achada (*Sonhar com as Mãos – o Desenho na Obra de Mário Dionísio*) – além de muitas telas desengradadas, enroladas, agora em parte deterioradas. Obras que quase todas mostram a sua oposição de raiz ao naturalismo. E, portanto, ao realismo socialista, já então em curso.



⁴⁶ MD, *Passageiro Clandestino*, vol. 3, Dez. 1973 (Arq. MD: Cx.9-Doc3).

⁴⁷ Catálogo da exposição de Mário Dionísio na Galeria Nasoni, Lisboa, Out. 1989 (Arq. MD: Cx19-doc28-001 a 063).

⁴⁸ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 47.

Mário Dionísio pintou mais de 50 anos. Estava a pintar um quadro quando morreu e tinha duas exposições em preparação.

Em *Autobiografia*, conta mais o início deste seu **capricho** do que a sua continuação pela vida fora⁴⁹. Este «novo amor», como lhe chama, nasce em 1940-1941, impulsionado por três grandes amigos: Álvaro Cunhal, Huertas Lobo, António Augusto de Oliveira, a quem acrescenta Agostinho da Silva, que não conhecia mas que, através dos seus cadernos de divulgação, lhe deu a conhecer Van Gogh. Recorda que fabricava as suas tintas com Avelino Cunhal, pai de Álvaro Cunhal.

Era, pois, natural o que lhe aconteceu: «Logo os problemas da pintura se entrosaram com os da poesia, os da ficção, os da própria teoria estética. Os da política, enfim».

Enumera os assuntos da sua «escola inicial»: «Naturezas mortas», «paisagens com casas de camponesas ou sem elas», «cenas de interior», «maternidades descalças», «corticeiros», «camponeses e operários reunidos à porta fechada» (pondo em destaque *Reunião Clandestina*, de 1947), «serradores», «aqueles mesmos que apareceram no meu conto “Uma Tarde de Agosto” de *O Dia Cinzento e Outros Contos*».



Reunião Clandestina, 1947, óleo s/ tela, 97 x 130

Quadro exposto com o título *Interior* na III Exposição Geral de Artes Plásticas de 1948

E esqueceu-se dos muitos e muitos retratos que também fez.

⁴⁹ Ibid., pp. 43-49.

Grande salto: «Como eu gostaria de saber explicar (-me) as ocultas razões que, a partir de 63, só me deixam (até quando?) fazer pintura abstracta?»⁵⁰



A Visita Inesperada, 1963
1.º quadro abstracto de Mário Dionísio

Em entrevistas⁵¹ e em Diários⁵², fala muito sobre a sua própria pintura. Nos anos 80, as suas “batalhas” são contra o desenho de que quer libertar-se e contra os acrílicos que acaba por dominar. Mais **caprichos**?

Escreve Mário Dionísio no catálogo da sua exposição na Galeria Nasoni, em 1989:

Tudo no meu trabalho plástico foi (e é) antecipação e sequência da poesia de *Memória dum Pintor Desconhecido*, publicada em 65. Insinuada já em esquecidas tentativas, que descobri há pouco, de entre 41 e 44.⁵³

⁵⁰ Ibid., p. 50.

⁵¹ Por exemplo: Rodrigues da Silva, “Retrato de um pintor desconhecido”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 7/11/1988 (Arq. MD: RI-DA-4-Doc14). Reed.: MD, *Entrevistas 1945-1991*, op. cit., p. 178; José Jorge Letria, “Mário Dionísio: um ócio criador”, in *JL*, Lisboa, 24/10/1989 (Arq. MD: RI-DA-4-Doc12); Emília Trindade, “O meu tema é o desejo de pintar”, in *Diário Popular*, Lisboa, 26/10/1989 (Arq. MD: RI-DA-4-Doc11), Jorge Fallorca, “O mundo na paleta”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 26/10/1989 (Arq. MD: RI-DA-4-Doc10), Fernando Assis Pacheco, “O amor louco de pintar”, in *O Jornal Ilustrado*, Lisboa, 27/10/1989 (Arq. MD: RI-DA-4-Doc9) – reed.: MD, *Entrevistas 1945-1991*, op. cit., 216; Elisabete França, “Finalmente a exposição”, in *Diário de Notícias – DN-Magazine*, Lisboa, 29/10/1989 (Arq. MD: RI-DA-4-Doc8).

⁵² Arq. MD: Cx.10-Doc2 – “Diário 2” (1983-1989).

⁵³ Catálogo da exposição Mário Dionísio na Galeria Nasoni, Lisboa, Out. 1989 (Arq. MD: Cx19-doc28-001 a 063).

Esse livro de poemas foi publicado dois anos depois de Mário Dionísio ter começado a fazer pintura abstracta, terminados os quase 10 anos de fabrico de *A Paleta e o Mundo*.

Talvez seja isto mesmo que mais distingue Mário Dionísio dos «escritores que também pintam» e dos «pintores que também escrevem».

E este é um dos muitos poemas de *Memória dum Pintor Desconhecido* que o poderá dizer:

Neste silêncio branco
 uma espátula raspa
 ora raivosa ora prudente
 impenitente impaciente
 abrindo fios de luz numa fúria de chumbo

Sempre tão longe o canto jaz sempre mais longe
 para lá dos areais e das florestas
 que das mãos se despegam e nas mãos se desmancham

Contra a tela arremesso
 um tubo inteiro de amarelo

grito que não se ouve

pedrada inútil no silêncio⁵⁴

UM QUARTO CAPRICHOS: SEM FORMA NÃO HÁ CONTEÚDO

Sobre a pintura de Mário Dionísio, Rui-Mário Gonçalves escreveu:

Se a sua pintura tivesse sido mais mostrada ao longo dos anos, talvez não tivessem surgido certos equívocos derivados de leituras superficiais de alguns textos seus, que directa ou indirectamente procuravam intervir no meio cultural português.⁵⁵

Entrámos assim num quarto capricho.

Para Mário Dionísio não há conteúdo sem forma (nem forma sem conteúdo), o que está para ele no centro da polémica, muitas vezes chamada interna do Neo-Realismo – palavra que ele não apreciava particularmente⁵⁶, mas que, claro está, ia utilizando. Esta sua “batalha” para muitos será um pormenor, um capricho seu. Mas um dos seus mais queridos caprichos. Daí, incomodidades várias, para não dizer desgostos. Que julgo que aumentariam, se soubesse que no século XXI a exposição permanente de um museu, o

⁵⁴ MD, *Memória dum Pintor Desconhecido*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, p. 15. Reed.: MD, *Poesia Incompleta*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1.ª ed., Col. Obras de Mário Dionísio n.º1, p. 219; 2.ª ed., p. 259; MD, *Poesia Completa*, op. cit., p. 178.

⁵⁵ Rui-Mário Gonçalves, “Presença de Mário Dionísio” in *Mário Dionísio*, Lisboa: Galeria Nasoni, 1989 (http://www.centromariodionisio.org/rui_mario_goncalves.php); Rui-Mário Gonçalves, *Mário Dionísio Pintor*, Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, Col. Mário Dionísio n.º 2, 2009.

⁵⁶ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 28.

do Neo-Realismo, se chama *A Batalha pelo Conteúdo* e que este seu capricho aí aparece como uma atitude de «moderação»...⁵⁷

Em 1963-1964, a polémica do “neo-realismo” renasce (ou continua), mais sobre “realismo” agora.

Em 12/7/1963, Mário Dionísio escreve em *Passageiro Clandestino*:

Que caprichos do destino! Agora, que o assunto se diria definitivamente arrumado, é que toda a gente a ele volta como se nada definitivo se tivesse escrito sobre o assunto. [...] É desolador ver como tudo volta ao princípio e como é inútil escrever.⁵⁸

A Caixa 11 do Arquivo MD é toda ela constituída por materiais que deveriam ter servido a Mário Dionísio para um livro que não chegou a escrever: textos seus, rascunhos, recortes de artigos de vários autores (Março a Outubro de 1963) em que uns continuam (e outros começam) a falar de Neo-Realismo e de realismo, polémicas: Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira, José Fernandes Fafe e Gastão Cruz; textos de autores não neo-realistas – da geração anterior (José Régio, João Gaspar Simões) e da “nova geração” (Eduardo Prado Coelho).

Não se trata já da “polémica interna do neo-realismo”. Já não é na *Vértice*, mas no *Jornal de Letras e Artes*, no *Diário Popular* e sobretudo no *Diário de Lisboa* que os textos são publicados.

Se até 1971 a publicação desse livro, para o qual os amigos da Tertúlia do Bocage o tinham empurrado e iam insistindo ainda, parece ser um vago projecto, em 1972 a vontade de o fazer terá desaparecido completamente. As razões estão à vista em *Passageiro Clandestino*.⁵⁹

Durante esses anos de 1963-1964, em que o “realismo” volta às páginas dos jornais e às polémicas, os **caprichos** de Mário Dionísio tinham-se multiplicado: em 1963, faz o seu 1.º quadro abstracto, pertence ao júri do Prémio Internacional de Literatura (Corfu), tinha começado a ler o *Nouveau Roman* (livros de Butor, Sarraute, Claude Simon, Duras, etc., que estão na sua biblioteca, têm data de aquisição de 1961), conhece pessoalmente Butor em Corfu (1963) e Robbe-Grillet em Lisboa (1964). E andava a escrever os poemas de *Memória dum Pintor Desconhecido*, alguns bem claros quanto à vontade de desistir e de não conseguir fazê-lo.

Amontoam-se as telas e os anos
secam as tintas nestas tábuas tortas
colecciono avidamente os desenganos
esperando em vão a paz das horas mortas

Não são palavras só tremer de dor
julgar que estala o coração não mais poder
Agora aqui a sós com estas cores sem cor
nas mãos o sinto bem sem o saber dizer

⁵⁷ *Batalha pelo Conteúdo: Movimento Neo-realista Português: Exposição Documental*, coord. David Santos, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2007.

⁵⁸ MD, *Passageiro Clandestino*, vol. II (Arq. MD: Cx.9-Doc2).

⁵⁹ Ibid.

Em vão rasgo papéis Montes de telas ato-as
 ao fogo atiro a ambição e o instrumento
 Mas modelam-se estátuas
 teimosamente só com o pensamento

De que serve ser velho ou dizer sê-lo?
 Mais e mais tudo te dói tudo te chama
 coração imbecil ridículo que inflama
 o mais longínquo apelo

Ah poder desistir mas desistir enfim ficar
 sem mágoa para sempre só presente
 não mais querer nem intervir nem desejar
 ser indiferente indiferente Indiferente
 pensar nas flores nos presos nas crianças
 nos que sonham construir as madrugadas
 nos que julgam vencer nos já sem esperanças
 ver passar os namorados de mãos dadas
 ver os barcos no rio e tudo o que vai neles
 sem querer ser nenhum deles

Vem velhice autêntica tranquila
 apagar este ardor sem destino este florir de antenas
 para o perigo em carne viva que me falta e a que sempre falto

deixa-me olhar a vida só que tenho em volta sem senti-la
 muito E ensina-me a viver enfim sem sobressalto
 apenas⁶⁰

Em Julho de 1964, Mário Dionísio não participará numa mesa redonda na *Seara Nova* a propósito do livro *Vers un Réalisme sans rivages* de Garaudy⁶¹. Por razões explicadas a Rogério Fernandes, do PCP, então director da revista:

discordo totalmente dos colóquios, debates e outras animadas iniciativas que por aí fora se estão realizando com grande frequência e calor, mas, em minha modesta opinião, com muito pouco proveito para a verdadeira discussão e esclarecimento dos problemas em causa.⁶²

Aquilo que não se podia dizer em público em 1964 e que para Mário Dionísio era fundamental (e o marcou para toda a vida) seria sobretudo o papel do PCP na polémica do Neo-Realismo. Disto nem sempre se fala, quando se reduz esta polémica aos artigos da *Vértice* de 1952 a 1954, o que faz com que a polémica chegue a parecer uma “questiúncula”

⁶⁰ MD, *Memória dum Pintor Desconhecido*, op. cit., p. 16. Reed.: MD, *Poesia Incompleta*, 1.ª ed., op. cit., p. 220; MD, *Poesia Incompleta*, 2.ª ed., op. cit., p. 260; MD, *Poesia Completa*, op. cit., p. 179.

⁶¹ “Um realismo sem margens?”, in *Seara Nova*, Jul. 1964 – Mesa redonda a propósito do livro *Un Réalisme sans rivages* de Garaudy, em que participaram José Fernandes Fafe, João José Cochofel, Alexandre Pinheiro Torres e Eduardo Prado Coelho. Na nota introdutória do texto: «Lamentamos a falta de Mário Dionísio, a quem também convidámos, mas que se escusou apresentando as suas razões» (Arq. MD: Cx.11-Doc24).

⁶² Correspondência MD-Rogério Fernandes (Arq. MD: DOS-3-26-doc2, DOS-3-26-doc3).

entre dois grupos quaisquer, “divergentes” como há sempre nos grupos, e nem sempre referindo que um era do PCP e o outro já não (ou estava em vias de deixar de ser).

Assim, a ideia de ser impossível separar forma de conteúdo (ponto fulcral para Mário Dionísio) aparecerá como pormenor, teimosia, mania, capricho (no sentido vulgar), que não serviria para grande coisa, que os grandes problemas eram outros.

Para se entender melhor este **capricho**, valeria a pena:

1. Ler com alguma atenção a correspondência entre Mário Dionísio e o PCP (Maio a Novembro de 1952) e, 8 anos depois, com Álvaro Cunhal, agora publicada no catálogo da exposição *Passageiro Clandestino – Mário Dionísio – 100 Anos* no Museu do Neo-Realismo,⁶³ e exposta na Casa da Achada.⁶⁴

2. Ler o pouco que é dito e contado por Mário Dionísio em *Autobiografia*⁶⁵ e em *Passageiro Clandestino*⁶⁶ (onde o PCP é chamado «João» por causa da eventual descoberta dos papéis pela polícia) sobre a sua saída do PCP, bem ligada à chamada polémica interna do neo-realismo, iniciada precisamente em 1952, e que Mário Dionísio divide em duas: Polémica António José Saraiva–João José Cochofel (de Julho a Setembro de 52), regressando de Maio a Dezembro de 54) e Polémica Mário Dionísio–António Vale, em que interveio Fernando Lopes Graça (de Janeiro a Novembro de 54).⁶⁷

Uns, como eu, pensavam (o Cochofel, o Carlos de Oliveira, o Lopes Graça, não só estes) que a militância do artista deveria ser sobretudo (sobretudo, não só) no campo cultural. E que ela de modo nenhum deveria impedir o artista de dedicar-se ao conhecimento profundo da linguagem específica da arte e seus problemas. Que não havia arte revolucionária sem começar por ser arte. [...] Que – princípio e fim de tudo – considerar a chamada «forma» e o chamado «conteúdo» elementos (metafisicamente) separáveis revelava, não um conceito marxista, mas um «mecanicismo pré-dialéctico» [...] Outros (muito mais poderosos na organização, deliberando o que pensar, desde o vértice da pirâmide a toda a base) defendiam, e com que intransigência!, precisamente o contrário.⁶⁸

3. Lembrar a posição do PCP em relação ao jornal *Ler*⁶⁹, um mês antes da “expulsão” de Mário Dionísio (Novembro 1952), num artigo onde ele não é nomeado apesar de lá colaborar, como outros colaboradores da *Vértice*.

4. Dar mais importância à acta de uma Assembleia de autodenominados «Amigos da Vértice»⁷⁰ (Agosto de 1952), um mês depois do início da polémica (texto de António José Saraiva), três meses depois do início da correspondência Mário Dionísio–PCP, e que terá

⁶³ *Passageiro Clandestino: Mário Dionísio 100 Anos: Exposição*, org. e coord. ed. António Pedro Pita e Fátima Faria Roque, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2016. Arq. MD: DOS-1-4 e DOS-2-29.

⁶⁴ *Mário Dionísio – Correspondências*, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, de 1 de Out. 2016 a 17 Abril 2017. Arq. MD: DOS-1-4 e DOS-2-29.

⁶⁵ MD, *Autobiografia*, op. cit., pp. 52,56.

⁶⁶ MD, *Passageiro Clandestino*, vol. I (1950-1957) (Arq. MD: Cx.9-Doc1.).

⁶⁷ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 57.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁶⁹ “*Ler* serve os objectivos do fascismo – Lutemos contra a penetração ideológica americana”, in *Avante!* n.º 271 (Out. 1952).

⁷⁰ Arq. MD: DOS-1-22- Doc1.

uma longa resposta da Redacção da *Vértice* (31 Out. 1953)⁷¹, «Amigos da *Vértice*» que são funcionários, militantes, simpatizantes do PCP (alguns nomes surpreender-nos-ão hoje). No conjunto de violentas críticas à orientação da *Vértice*, a alínea c) do ponto 2 diz: «Defesa de pontos de vista igualmente errados no que respeita às relações entre conteúdo e forma».⁷²

5. Levar em conta a pintura que MD fazia nestes tempos de realismo socialista.

6. Olhar com alguma atenção para as anotações manuscritas de Mário Dionísio ao texto de António Vale⁷³ “Cinco notas sobre forma e conteúdo” (Agosto-Setembro de 1954), resposta ao artigo de Mário Dionísio, publicado em dois números da *Vértice*, com o título de “O sonho e as mãos” (Janeiro e Fevereiro de 1954), dedicados a Portinari. E reparar na substituição que Mário Dionísio faz da palavra “conteúdo” por “assunto”. Sem esquecer que este longamente misterioso António Vale era Álvaro Cunhal, o que Mário Dionísio só saberia depois do 25 de Abril, em 1976, no Azerbaijão⁷⁴, pela boca de Óscar Lopes. Portanto, depois de já se ter carteadado com Álvaro Cunhal em 1960 e em 1974. E com Óscar Lopes, com quem foi participando em júris literários vários – nacionais e internacionais – depois de uma reconciliação.

7. Ler a correspondência sobre a *Vértice* – com Luis Albuquerque, Redacção da *Vértice*, João José Cochofel, Mário Braga, Luis Elias Casanova, José Ferreira Monte, Joaquim Namorado e também com Vergílio Ferreira e outros.⁷⁵

8. Lembrar que foi Mário Dionísio quem escreveu o texto (da Redacção) que encerra a polémica (novamente entre Saraiva e Cochofel), em 1954, via Joaquim Namorado, para ser possível «fazer da *Vértice* uma nova *Vértice*», dizendo na carta que acompanha o texto que o problema ultrapassa a *Vértice*.⁷⁶

9. Lembrar que Mário Dionísio já tinha começado a escrever *A Paleta e o Mundo*, «Ponto decisivo, creio, da chamada “polémica do neo-realismo”»⁷⁷, questão em que foi insistindo e que, a partir de certa altura, lhe faz perder o entusiasmo com o qual começou a escrever esta obra monumental.⁷⁸

Por isso, é natural que «já três anos andados e o tosco processo concluído» (palavras de Mário Dionísio), Mário Sacramento (na própria *Vértice*) e Óscar Lopes no *Comércio do Porto*, ambos militantes do PCP, fizessem, em 1957, críticas à “ideologia” do 1.º volume de *A Paleta e o Mundo*, chamando a atenção para a mudança de “doutrina” de Mário Dionísio.

⁷¹ Arq. MD: DOS-1-22- Doc4.

⁷² Ver nota 70.

⁷³ António Vale, “Cinco notas sobre forma e conteúdo”, in *Vértice* n.º 131-132 (Coimbra, Ago.- Set. 1954), anotado a lápis por MD na Bibl. MD-ML (A-Arm1-Ver).

⁷⁴ Ver p. 27.

⁷⁵ Arq. MD: Correspondência – Luís Albuquerque (DOS-1-6), Redacção da *Vértice* (DOS-1-22), João José Cochofel (DOS-2-21), Mário Braga (DOS-1-46), Luis Elias Casanova (DOS-2-11), José Ferreira Monte (DOS-4-32), Joaquim Namorado (DOS-5-3), Vergílio Ferreira (DOS-3-13), etc.

⁷⁶ “Encerramento duma polémica”, in *Vértice*, vol. XIV, n.º 135 (Coimbra, Dez. 1954). Arq. MD: correspondência MD – Joaquim Namorado (DOS-5-3-Doc21, DOS-5-3-Doc23, DOS-5-3-Doc26, DOS-5-3-Doc27).

⁷⁷ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 35.

⁷⁸ MD, *Passageiro Clandestino*, vol. I e vol. II (Arq. MD: Cx.9-Doc1 e Doc2).

Novas polémicas – por carta e na imprensa.⁷⁹

Na 1.^a parte de *A Paleta e o Mundo* há um capítulo intitulado “Conteúdo e Forma”⁸⁰ em que são citados, entre outros, Focillon, Sartre e Francastel:

Tentar desligar o material do imaginário é tão inoperante e, dentro deste ponto de vista, tão sem sentido como querer desligar o conteúdo da forma.

[...] Seria desastroso imaginá-lo sem termos sempre presente que, na prática, se trata de dois opostos complementares indissociáveis, sem a unidade dos quais a obra de arte começaria por não existir.⁸¹

E continua a explicar:

Explicar que isso é exactamente o contrário da defesa do formalismo de que foi acusado: «O arranjo formal é o arranjo de ideias e sentimentos».⁸²

A forma é a «objectivação do conteúdo»: «Não basta estudar o que há de relativo numa obra. Mas o que dentro do relativo, nela existe de absoluto. Ou seja: a objectivação do seu conteúdo. Ou seja: a sua forma».⁸³

Esta batalha pela **impossibilidade de separar forma e conteúdo** (qualquer arte revolucionária antes de o ser teria de ser arte) vinha de longe e iria para longe.

Leituras a fazer de textos de Mário Dionísio nesta perspectiva, para lá de *A Paleta e o Mundo*, começariam logo em 1938 (tinha ele 22 anos), com o “Apontamento sobre a necessidade de ver claro” no *Sol Nascente*⁸⁴ e “Introdução à leitura da ‘Ode Marítima’”⁸⁵, e continuariam pelos tempos fora: saída da *Seara Nova* e *Ficha 14* (1943-44)⁸⁶, entrevista “O que é o neo-realismo?” (1945)⁸⁷, *Encontros em Paris* (1949)⁸⁸, *Riso Dissonante*⁸⁹ que abre com dois versos de Tristan Tzara (1950), reescrita de *O Dia Cinzento* (1967)⁹⁰, romance

⁷⁹ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 56. Mário Sacramento, “Breve Reflexão sobre A Paleta e o Mundo de Mário Dionísio”, *Vértice* n.º 160-161, (Coimbra, Fev. 1957); Luso do Carmo (pseudónimo de Óscar Lopes), “Crítica do Livro” (Arq. MD: RI-SA-4-Doc96), in *Comércio do Porto*, Porto, 12/2/1957; MD, “Uma carta”, in *Comércio do Porto*, Porto, 12/3/1957 (Arq. MD: RI-SA-2-Doc12); Luso do Carmo, “Resposta a uma carta”, in *Comércio do Porto*, Porto, 26/3/1957 (Arq. MD: RI-SA-2-Doc11), MD, “À volta de uma crítica”, in *Comércio do Porto*, Porto, 9/4/1957 (Arq. MD: RI-SA-2-Doc5); Arq. MD: Correspondência MD–Óscar Lopes (DOS-4-14-Doc8, DOS-4-14-Doc9, DOS-4-14-Doc19 a Doc22); Correspondência MD–Mário Sacramento (DOS-6-19).

⁸⁰ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, 1.^a ed., p. 134 / vol. 1, 2.^a ed., p. 164.

⁸¹ Op. cit., p. 140 / p. 172.

⁸² Ibid., p. 144 / p. 177.

⁸³ Ibid., p. 145 / p. 179.

⁸⁴ MD, “Apontamento sobre a necessidade de ver claro”, in *Sol Nascente* n.º 26, Porto, 15/3/1938.

⁸⁵ Arq. MD: Cx15.Doc02.

⁸⁶ MD, *Ficha 14*, Lisboa, ed. Autor, 1944.

⁸⁷ MD, “O que é o neo-realismo?”, in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 3/1/1945 (Arq. MD: RI-DA-4-Doc84). Reed.: MD, *Entrevistas 1945-1991*, op. cit., p. 11.

⁸⁸ MD, *Encontros em Paris*, Coimbra, Vértice, 1951. Reed.: MD, *Entrevistas 1945-1991*, op. cit., pp. 247-332.

⁸⁹ MD, *O Riso Dissonante*, Lisboa, Centro Bibliográfico, 1950, Col. Cancioneiro Geral n.º 4. Reed. MD, *Poesia Completa*, op. cit., pp. 127-158.

⁹⁰ MD, *O Dia Cinzento e Outros Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1967, Col. Obras de Mário Dionísio n.º 2; MD, *O Dia Cinzento e Outros Contos*, 3.^a ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1977, Col. Obras de Mário Dionísio n.º 2; MD, *O Dia Cinzento e Outros Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1978, Col. Livros de Bolso n.º 182; Arq. MD Cx.2-Doc1: *O Dia Cinzento e Outros Contos* – revisão de *O dia cinzento*, Agosto-Outubro 1966 (correções e alterações).

Não Há Morte Nem Princípio (1969)⁹¹. Etc., etc.

UM QUINTO CAPRICHOS: INTERVIR USANDO A MEMÓRIA

Vamos dar um salto no tempo, apesar de este também ser em Mário Dionísio um **capricho** de sempre, provavelmente mais evidente depois do 25 de Abril de que ele fala assim:

Depois do 25 de Abril, com a euforia geral e a minha em particular (como era bom falar com toda a gente em qualquer parte!, ver que afinal isso é possível!), voltei a dar-me mais, a dar-me todo: artigos, entrevistas, discursos, reuniões, frenéticos trabalhos de organização e mobilização na escola, no Ministério, até na RTP [...] Pertenci até [...] à Comissão de Saneamento do Ministério da Educação.⁹²

Para simplificar, reduzo a três áreas, nem sempre fáceis de destringir, este **capricho** de Mário Dionísio: intervir, sempre com a memória dentro. Para fazer justiça, talvez para influenciar quem se andava a mexer, e também para ajudar a que o passado não voltasse.

No Arquivo MD há mais de 1500 recortes de imprensa reunidos em 19 dossiers e muitos outros incluídos em dossiers temáticos e publicações existentes na biblioteca MD-ML. Muitos deles dão conta deste seu **capricho**. E há também notas e narrativas no seu Diário.

A primeira área são textos publicados, a presença e intervenção em sessões sobre pessoas às vezes esquecidas, umas mortas, outras homenageadas ainda em vida (Alberto de Araújo, Bento de Jesus Caraça, Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol, Avelino Cunhal, Francisco Pulido Valente, Fernando Lopes Graça nos seus 70 anos)⁹³, a participação em comissões que organizaram homenagens. São também os textos e depoimentos sobre intelectuais, a quem reconhece importância e que vão morrendo ou sendo homenageados, nem sempre muito próximos (Rodrigues Miguéis, Carlos de Oliveira, Abel Manta, Joaquim Namorado, Jacinto Prado Coelho, José Gomes Ferreira, João Gaspar Simões, Fernando Piteira Santos, Francisco Keil do Amaral)⁹⁴.

Capricho antigo, que começa em 1939, com uma intensa colaboração de Mário Dionísio na imprensa.

E há também textos que narram histórias esquecidas ou mal contadas, a que nem a política-política nem a cultura-cultura atribuíram grande importância. Por exemplo: a apreensão de quadros pelo ministro de Salazar, Cancela de Abreu e pela PIDE na II EGAP (Exposição Geral de Artes Plásticas) (1947) contada no *Diário de Notícias*;⁹⁵ a passagem de Jorge Amado por Lisboa em 1953, proibido de sair do aeroporto, onde alguns amigos foram jantar com ele, vigiados pela PIDE, contada no *JL*.⁹⁶

⁹¹ MD, *Não Há Morte Nem Princípio*, Mem Martins, Publicações Europa-América, [1969], Col. Obras de Mário Dionísio n.º 4.

⁹² MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 64.

⁹³ Ver Bibliografia MD em http://www.centromariodionisio.org/bibliografia_indice.php. Alguns textos reeditados em MD, *Entre Palavras e Cores: Alguns Dispersos (1937-1990)*, Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio / Livros Cotovia, 2009, Col. Mário Dionísio n.º 1.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ MD, "Para a história da resistência portuguesa", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 5/3/1975.

⁹⁶ MD, "Reconstituição de um 'crime'", in *JL*, 21/7/1981.

Claro que este **capricho** de intervir com a memória dentro é uma intervenção no presente, de alguém para quem a História conta. Além dos numerosos protestos (assinaturas e presenças), nem todos consensuais, há textos publicados sobre acontecimentos que parecem pequenos e para que ele chama a atenção. Por exemplo: o assassinato de um jovem de esquerda pela polícia numa manifestação do 10 de Junho de 1978⁹⁷, um processo movido contra o conselho directivo do Liceu Camões.⁹⁸

Segunda área: aceitação de cargos oficiais – de emergência, e não para a vida inteira, que só no caso das comissões ligadas ao ensino, apesar de problemas vários, chegaram ao fim. Gesto caprichoso para os mais próximos, e talvez mais caprichosas ainda as demissões – que aconteceram quase sempre quando concluía que a intervenção daquela maneira era afinal impossível e/ou a memória nelas não tinha peso. Tinha aceitado porque «a verdade é que alguém teria de dispor-se a aceitar certas tarefas, por mais ingratas e difíceis. Ou a Revolução se defendia, ou nunca chegaria a sê-lo». (E acrescenta, aliás: «Como não chegou.»)⁹⁹

Foi a Comissão de Estudo da Reforma Educativa «a que presidi, logo após o 25 de Abril (era ainda ensinar, era ainda paixão)»¹⁰⁰ e a Comissão dos Textos de Apoio¹⁰¹ que decorreu da anterior.

Em muitos depoimentos e entrevistas, Mário Dionísio dá conta do que andou a fazer, com mais de 100 professores, em 1974, durante uns meses, e em 1974-1975, encomendando e publicando textos que tornariam o trabalho dos professores e alunos possível e diferente, logo a partir de Outubro de 1974, com as alterações feitas aos programas.

Quando o grosso do trabalho estava terminado, Mário Dionísio esclarece:

Não se pode parar ou apenas esperar. A revisão de programas dos ensinos primário, preparatório e secundário, limpando-os da ideologia fascista e tentando uma melhor articulação entre eles e a possível identificação entre o técnico e o liceal [...] Nenhuma reforma se pode elaborar em dois meses e de que, entretanto, têm, pelo menos, de evitar-se os males maiores.¹⁰²

Olhar para a cronologia deste trabalho reforçaria provavelmente a ideia de **capricho**: dois meses antes de começar o 1.º ano lectivo em liberdade, os programas estão revistos e há novos programas, novas disciplinas, outras foram extintas. Tendo havido pelo meio uma demissão de Mário Dionísio e da equipa, que aliás se resolveu em poucos dias.

Foi a comissão de Saneamento e Reclassificação do Ministério da Educação.¹⁰³

Vogal nesta comissão, Mário Dionísio diria: «Luta tenaz, tão sincera como ingénua [...] Não me chegara a lição da vida inteira. Lutava contra moinhos, contra o vento».¹⁰⁴

⁹⁷ MD, “Legalmente assassinado” in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 14/6/1978. Reed.: MD, *Entre Palavras e Cores: Alguns Dispersos (1937-1990)*, op. cit., p. 300. Assunto que MD refere no seu Diário.

⁹⁸ MD, “Recuar, recuar para o socialismo!” in *Diário Popular*, Lisboa, 25/1/1978. Reed.: MD, *O Quê? Professor?!*, op. cit., p. 230.

⁹⁹ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 65.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 16. Arq. MD: A-APU-CO-CERA.

¹⁰¹ Arq. MD: A-APU-CO-CTA.

¹⁰² MD, “Reformar o ensino”, *Vida Mundial*, 24/10/1974. Reed.: MD, *O Quê? Professor?!*, op. cit., p. 186.

¹⁰³ Arq. MD: A-APU-CO-CSR.

¹⁰⁴ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 65.

Não chega a estar lá dois meses (11/11/1974 a 9/1/1975). Demite-se, e os restantes membros da comissão também. Torna públicas as razões. Em *Autobiografia* volta a falar deste «espinhoso cargo».

Foi a Direcção de programas da RTP (e não a Direcção dos programas culturais como os jornais foram dizendo vários dias – informação prestada pela própria RTP).¹⁰⁵

Convidado mais de um mês antes do 25 de Novembro, só toma posse quase um mês depois, quando já tinham sido suspensos muitos funcionários da RTP na sequência do 25 de Novembro. Estará lá 3 meses. Demite-se em Março de 1976.

A notar: ao entrar, seguiu um curso de «Iniciação à televisão» promovido pela RTP, chamou para sub-director o seu amigo Augusto Abelaira, escritor, demitido da *Vida Mundial* depois do 25 de Novembro. Terá havido mais caprichos ainda?

Saída muito noticiada («Por não querer ser “gestor de empresa” Mário Dionísio saiu da RTP»¹⁰⁶). Muitas declarações de Mário Dionísio («A TV é na verdade uma fábrica – mas de carácter muito particular»¹⁰⁷). A sua substituição por Carlos Cruz foi bastante vitoriosa por gregos e troianos. Prova de mais um **capricho** de Mário Dionísio: acreditar que conseguiria mudar, demitir-se com a certeza de que não era possível. Uma excepção no noticiar deste caso: a *Gazeta da Semana*, dirigida por João Martins Pereira.¹⁰⁸

Ainda desta caprichosa relação de Mário Dionísio com os cargos, farão parte as duas recusas para ministro da Educação, em dois governos bem diferentes: poucos dias depois do 11 de Março de 1975, a Vasco Gonçalves (curiosidade: o convite aparece referido no jornal francês *Le Canard Enchaîné*¹⁰⁹) e, durante a constituição do 6.º Governo provisório, a Pinheiro de Azevedo.

Nos seus documentos estão as condições postas a Vasco Gonçalves para aceitar o cargo, que não terão sido aceites¹¹⁰.

Terceira área: participação em iniciativas a convite de organizações partidárias, nomeadamente do PCP e dos seus variados heterónimos, sobretudo entre 1976 e 1978, tempo do «regresso aos quartéis». Públicas, explicadas publicamente (outro **capricho...**), colocando questões. Há nos seus Diários e na Correspondência elementos para entender melhor esta terceira área.

Pequena lista certamente incompleta:

– Viagem ao Azerbaijão a convite da Associação de Amizade Portugal-URSS (Out. 1976) para participação nos «Dias da Cultura Portuguesa». No regresso: carta a Armando Myre-Dores, da Associação de Amizade Portugal URSS, com críticas.¹¹¹

– Discurso no Mercado do Povo num jantar de escritores antifascistas (Junho 1977), a convite da Célula dos Escritores da DORL do PCP. Mário Dionísio resolveu discursar, o que

¹⁰⁵ Arq. MD: A-APU-CO-D-RTP.

¹⁰⁶ In *Diário de Lisboa*, Lisboa, 5/4/1976.

¹⁰⁷ “Mário Dionísio: exemplo da demissão: ‘A TV é na verdade uma fábrica – mas de carácter muito particular’”, in *Diário de Lisboa*, 6/4/1976.

¹⁰⁸ “Censura na Televisão”, in *Gazeta da Semana*, Lisboa, 8/4/1976.

¹⁰⁹ Claude Angeli, “Portugal – Petit Soarès ou grand soir”, in *Le Canard Enchaîné*, Paris, 26/3/1975 (Arq. MD: RI-OA-D-1-Doc154).

¹¹⁰ Arq. MD: Cx.30-Doc07.

¹¹¹ Arq. MD: Cx.9-Doc7 (diário da viagem ao Azerbaijão); Fot 2, 32-45; Fot 4 303-312; Correspondência: DOS-4-43-24.

não estaria no programa.¹¹²

– Discurso não pronunciado no Pavilhão dos Desportos em sessão sobre os 60 anos da Revolução de Outubro organizada pela Associação Portugal-URSS no Pavilhão dos Desportos em 5 de Novembro de 1977: Convidado para a Mesa da Presidência, mas não para falar. Como não lhe foi permitido ler um texto que tinha escrito, não aceitou ficar na Mesa da Presidência. O discurso seria publicado na *Vértice*, por insistência de Joaquim Namorado.¹¹³ Sobre este tema bem seu, Mário Dionísio publicaria mais três textos, todos neste mesmo mês: no *Diário de Lisboa*, no *Diário Popular*, na *Seara Nova*.¹¹⁴

– Participação na Conferência Internacional de Intelectuais pela Paz em Wroklaw, Polónia (Out. 1978), organizada pelo Congresso Mundial da Paz, última participação de Mário Dionísio a convite deste tipo de organizações.¹¹⁵

Existem evidentemente muitos mais documentos no Arquivo que poderiam ser incluídos aqui, alguns de outras fases. Por exemplo, uma sessão, a convite de professores do PCP do Liceu Camões sobre o Tarrafal¹¹⁶, que me parece ser um belo exemplo da postura habitual de Mário Dionísio neste tipo de intervenções “a convite de”.

Termino com a voz de Mário Dionísio, muito perto do fim da vida. Uma frase que resume e reúne alguns dos seus caprichos, que nem todos couberam nesta apresentação:

[...] o tal vício maior de gostar de brincar com o lume, ou seja, uma actividade permanente em desafio a si próprio e em sentidos diferentes, com a mesma paixão ou teimosia: professor (44 anos!), militante político, que continuou a ser mesmo depois de, por discordâncias de metodologia, se ver ou julgar sozinho, ensaísta de pendor polemizante, ficcionista, poeta – antes e depois de tudo, melhor: em tudo –, pintor, agora a tempo inteiro.¹¹⁷

¹¹² Arq. MD: Correspondência - DOS-5-13-Doc1; Cx.10-Doc1 (Diário, 18/6/1977); Recortes de Imprensa: RI-SA-5-Doc167, RI-SA-5-Doc168.

¹¹³ MD, “Discurso sobre Outubro”, in *Vértice* vol. XXXVII, n.º 402-403 (Coimbra, Nov.-Dez. 1977). Reed. MD, *Entre Palavras e Cores: Alguns Dispersos (1937-1990)*, op. cit., p. 279. Arq. MD: Cx.7-Doc064 – Original do texto (MD, “Sexagésimo aniversário da revolução de Outubro”, com anotação de MD sobre o sucedido na sessão e a sua publicação com outro título).

¹¹⁴ MD, “A revolução de Outubro e a Cultura”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 4/11/1977 (destacável de 4 pp.); MD, “No 60.º aniversário da Revolução de Outubro”, in *Diário Popular*, Lisboa, 7/11/1977; MD, “Celebremos Outubro”, in *Seara Nova* n.º 1585 (Lisboa, Nov. 1977).

¹¹⁵ Arq. MD: Cx.9-Doc8 (diário da viagem a Wroklaw); DOS-CMP (dossier de documentos do Congresso Mundial da Paz); DOS-CMP-doc38 (intervenção de MD na Conferência); Recortes de Imprensa: RI-DA-4-doc42, RI-SA-5-Doc130, RI-SA-5-Doc141, RI-SA-5-Doc142.

¹¹⁶ Arq. MD: Cx.10-Doc1 (Diário, 20-24/1/1978).

¹¹⁷ Ver nota 31.

**DA PINTURA À ESCRITA:
UM PASSEIO PELA CRÍTICA DE ARTE DE MÁRIO DIONÍSIO**

*Daniel-Henri Pageaux**

Não sei se estou a ceder, mais uma vez, ao demónio da comparação ou da analogia, mas não consigo deixar de considerar os cinco volumes que compõem *A Paleta e o Mundo*, consagrados a uma espécie de história da pintura moderna, como um políptico monumental. Há aí muitos rostos reunidos, muitos nomes ilustres, como o de Nuno Gonçalves: são os grandes nomes da pintura que se sucederam ao longo de quase dois séculos, do final do século XVIII até meados do século XX. E isto sem contar com as silhuetas que surgem em segundo plano. De facto, *A Paleta e o Mundo* é uma obra que poderá ser considerada um empreendimento intelectual de inegável originalidade, mas também de ambição pouco comum.

Mário Dionísio faz questão de explicar o seu objectivo num curto prefácio¹, (I, 24): «*A Paleta e o Mundo* não é uma história, não é um tratado nem se dirige a especialistas.» E acrescenta: «Queria antes ser uma longa conversa, porque nunca esqueço que escrever é travar um diálogo constante, uma das várias e mais fecundas maneiras de não estar sozinho». Por aqui se depreende facilmente que o público leitor é uma das preocupações deste estranho historiador ou crítico de arte. Um crítico de arte que não pretende ser um especialista, a tal ponto que não quer distinguir-se do público ao qual se dirige, afirmando: «Uma longa conversa com aquelas tantas pessoas, como eu próprio fui, que, vendo na pintura moderna qualquer coisa de chocante cujo porquê se lhes escapa, achariam contudo indigno injuriá-la sem terem feito algum esforço para entendê-la» (I, 25).

A originalidade, a ambição de Mário Dionísio consiste na invenção de um discurso que tem como objectivo levar a compreender o que é a pintura dita moderna. Atente-se, desde já, na dimensão didáctica, ou antes, pedagógica, de um projecto que nasceu «modestamente», como ele diz, «de uma palestra realizada há alguns anos em vários pontos do país», bem como de «lições proferidas [...] para alunos do ensino universitário.» (I, 23). Acrescente-se que esse projecto já estava traçado, já se exprimia, nas suas linhas gerais, bem como quanto a certas citações, na notável conferência proferida em 1957 na Sociedade Nacional de Belas-Artes, aquando da Primeira Exposição de Artes Plásticas, realizada na Fundação Gulbenkian, com um título simultaneamente problemático e programático: «Conflito e unidade da arte contemporânea»². Considero esse texto, de rara densidade, como sendo o

* Professor emérito, Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

¹ *A paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 5 vols., 1957-1962. Utilizamos a segunda edição, s/d. Por uma questão de comodidade, remetemos para esta edição no corpo do artigo, pondo entre parênteses o volume, em numeração romana, seguido da página referida.

² A conferência “Conflito e unidade da arte contemporânea” foi reeditada em 1992 pela Câmara Municipal de Almada. É uma separata de vinte páginas, não numeradas.

germe do que será mais tarde, numa imensa amplificação, no sentido retórico do termo, *A Paleta e o Mundo*, obra que, aliás, já está então em curso de elaboração. Mário Dionísio já afirma aí, claramente, que não é nem crítico nem historiador, limitando-se a apresentar aquilo a que chama, por modéstia ou sentido de humor, “hipóteses” e “sonhos”. Mas não é menos verdade que, para levar a compreender o que é a pintura moderna, para ultrapassar os movimentos de incompreensão, Mário Dionísio age, surpreendentemente, como historiador – e estou a pensar em Marc Bloch ou em Lucien Febvre –, quer dizer, mobiliza o passado para compreender o presente e parte do presente para interrogar o passado.

Este movimento de pensamento, que releva de uma dialéctica simples e eficaz, é o princípio dinâmico que atravessa do princípio ao fim *A Paleta e o Mundo* e que está na base do duplo empenhamento intelectual e moral de Mário Dionísio: por um lado, a defesa e ilustração da arte moderna, por outro lado, a educação de um público cada vez mais vasto. Nesta óptica, deverá ler-se com especial atenção o primeiro volume e, muito particularmente, a primeira parte, intitulada significativamente «Expressão e compreensão», na qual são expostos os grandes princípios, segundo os quais o estudo da pintura como “expressão” pode e deve ser levado a cabo tendo em conta o objectivo essencial da obra: a “compreensão” da pintura, mais concretamente, de um quadro. Neste sentido, considero este primeiro volume não só uma introdução teórica mas também, de maneira mais ambiciosa, um verdadeiro discurso do método. E a palavra “método” retoma aqui a sua etimologia de “via”, “caminho”, de viático conceptual para avançar na reflexão.

Retomemos, pois, de maneira forçosamente breve, um percurso que se estende ao longo de uma sequência flexível de onze capítulos, os quais raramente ultrapassam cerca de vinte páginas e que devem ser lidos como um conjunto de ensaios, de «lições» para uso do aprendiz ou amador de pintura:

1) Ponto de partida: o «divórcio» entre a arte e o público, ou antes, o «conflito» entre o público e alguns aspectos ou modalidades da pintura moderna.

2) Para perceber esse conflito, não é necessário opor ciência e arte, pois «em arte não há progresso» e, mais exactamente, «o progresso da ciência não põe em perigo a existência da arte»; arte e ciência são «polos opostos e complementares» (I, 64-65).

3) Terceiro princípio: a obra de arte está historicamente datada, situada na história. Mais exactamente, «a arte depende da sociedade», mas «a arte e a sociedade nem sempre andam a par» (I, 76-77).

4) É, portanto, necessário adoptar um procedimento dialéctico. Insistamos, obviamente, nesta exigência, a qual faz da obra de arte «um acontecimento entre tantos outros no amplo quadro do trabalho humano» (I, 91).

5) Com o historiador de arte Henri Focillon citado como, digamos, caução metodológica, lembremo-nos de que «a madeira da estátua já não é a madeira da árvore» (I, 93). Por conseguinte, há que ter em conta a “transformação” que os defensores de um certo realismo redutor não compreendem.

6) Daí a importância da realidade, mas também da metáfora da “mão” (ideia que Mário Dionísio vai novamente buscar a Henri Focillon, autor de *Éloge de la main*) e ainda a invocação de um outro princípio fundamental:

7) «não se pode copiar» (I, 124). Pintar, como diz o pintor Marcel Gromaire, é «inventar

o concreto» (I, 132). E ainda: «O homem não pode copiar. O homem cria» (I, 136).

8) Oitavo princípio: a nossa concepção da beleza depende da «nossa capacidade de apreciação». Consequência capital: «Não podemos explicar um quadro, um soneto, uma música.» Apenas podemos «forjar condições de aproximação. É tudo. E é muito» (I, 163). Nem seria necessário acrescentar que temos aí a primeira formulação da função do crítico, do acto crítico, na sua especificidade, mas também nos seus limites, formulação simples, sem dúvida, mas também extremamente exigente.

9) Nono princípio, que de novo nos remete para Focillon, não para o historiador de arte, mas sim para o autor desse pequeno livro essencial que é *La Vie des formes*, de 1934, citado na edição de 1947: conteúdo e forma não se opõem, antes são “indissociáveis” (I, 175). Retomando Focillon, Dionísio lembra que a obra de arte «nasceu de uma mudança e prepara outra» (I, 165). E ainda mais claramente: «A realidade existe tomando forma.» (I, 174).

Gostaria de sublinhar, aproximando, aliás, Dionísio de um crítico literário como Jean Rousset, que temos aí um conceito de forma sem que, no entanto, haja uma profissão de fé formalista. Bem pelo contrário, quando Dionísio lembra o princípio de Focillon «Tomar consciência é tomar forma», vai ao encontro do crítico Marcel Raymond e daquilo a que, abusivamente, se chamou a Escola de Genebra, a qual faz desse princípio uma das bases metodológicas da leitura crítica tal como a praticaram os seus defensores, opondo-se, nisso, em particular, à crítica de identificação defendida, em literatura, por Georges Poulet³. Neste sentido, compreende-se facilmente que é importante lembrar, quer este princípio, quer esta espécie de convergência de pontos de vista, se quisermos avaliar a crítica de Mário Dionísio de maneira simultaneamente justa e subtil relativamente a alguns “ismos” que são, de facto, redutores.

10) Décimo princípio (ou fase, se preferirmos) da análise: «A visita à oficina», título de capítulo, confronta o leitor com a realidade material da obra, material mas não materialista, outra nuance capital. Atente-se, também aqui, em como a abordagem “formalista” (entre aspas, claro) de Mário Dionísio se exprime na senda do autor de *La Vie des formes*: «A elaboração dum quadro é um acto dialéctico por excelência, onde tudo depende de tudo e está em constante recomposição [palavra chave]» (I, 205).

11) Décimo primeiro e último princípio, este também falsamente simples: é preciso “ver” e não “olhar”. E Mário Dionísio justifica este acto de ver citando o poeta Éluard: «ver é compreender e agir [...], é ser ou desaparecer.» (I, 218). Será que o espectador de um quadro deverá tornar-se, à semelhança de um outro poeta, um “vidente”? Sim, sem dúvida. O que significa que, através de poetas como Éluard ou Rimbaud, a abordagem crítica deve tentar, o mais possível, não se opor ao acto criador. É essa mais uma exigência, e não das menos importantes, que visa, sem depender de maneira nenhuma do texto, transformar não só o homem espectador, mas, por assim dizer, o homem em si mesmo. Compreender-se-á assim a razão pela qual falei de um empreendimento intelectual ambicioso e também porque é que Dionísio recusa a palavra, inútil e pedante, de “tratado”.

Se Mário Dionísio contesta também, como já vimos, a palavra “história”, realço a palavra

³ Remetemos neste ponto para a nosso último contributo, «Expérience critique et expérience formelle», in *L'Écrivain et son critique: une fratrie problématique* (coord. Philippe Chardin et Marjorie Rousseau), Paris, Kimé, 2014, pp. 39-50.

“aventura” ou ainda a palavra “convite”, um «convite a outros horizontes» (I, 17), palavra à qual a palavra «conversa», de certo modo, faz eco. Sem cair num jogo de palavras demasiadamente fácil, diria que Mário Dionísio não escreveu, de facto, “*uma* história”, mas sim várias. Seguindo, quanto a isso, o exemplo dos historiadores que referi, há nele um objectivo de ordem metodológica que tem por origem, sem dúvida, a obra *La Vie des formes* de Focillon, segundo a qual aquilo a que se chama História, longe de ser linear, é, de facto, um conjunto de diversos fluxos de tempo que têm ritmos diferentes.

Na verdade, há em *A Paleta e o Mundo* diversos níveis de história: política ou de acontecimentos gerais, económica e cultural. Deparamos aqui com a teoria fundamental dos três tempos da História proposta por Fernand Braudel. É a conjugação complexa desses tempos diferentes que compõem a História que Mário Dionísio pretende recuperar para a sua história da pintura: uma história global. Estamos, assim, muito para lá de qualquer simples cronologia, de qualquer visão redutora baseada em «etapas», de toda a imagem cómoda do «enquadramento» histórico em que se inscreveriam a pintura e os pintores. Antes de entrar no turbilhão dos movimentos ou das escolas, é preciso que o leitor tome consciência da complexidade do tempo dos homens ou daquilo a que se poderá chamar «a aventura humana», referindo certas obras utilizadas por Mário Dionísio⁴.

Assim, passamos da história política do Segundo Império (mas referindo Victor Hugo) para a história social das greves operárias ou da «extracção da hulha» (II, 123, 169-171, 258-259). E também da evolução económica durante a Terceira República para as tendências ideológicas do «fim-de-século» (III, 14-16, 202-205). E ainda da «terrível experiência das trincheiras» para as estatísticas sobre os preços na Europa e sobre a situação económica da Alemanha depois da Grande Guerra (IV, 141-142; V, 128-130, 141). Mas é também a história das ideias e das sensibilidades, quando é referido o aparecimento do conceito de “ambiente”, por volta dos anos 1880 (II, 285), ou quando são utilizadas as ideias sobre “clima” (“clima de mal-estar”) ou ainda o “factor *época*” (em itálico) para referir as tendências profundas e gerais e evitar, sem dúvida, o conceito demasiado cómodo ou óbvio de “geração” (V, 22-23, 98, 182-183); ou ainda o conceito de “tendência” (“tendência militante” e “tendência abstracta”), que Dionísio torna mais claro através de outros conceitos, como “intervenção” e “recusa” (V, 181 e 280).

Em nome da própria vida, na sua alternância que vai do quotidiano ao excepcional, o historiador transforma-se em romancista. Ou antes, entrega-se a exercícios de escrita romanesca, no início dos capítulos, no encadeamento de capítulo para capítulo e ao retomar, em forma de anáfora, o final de um capítulo para iniciar o capítulo seguinte. É o caso, por exemplo, da evocação de um determinado momento ou de um determinado acontecimento: a inauguração, no princípio do terceiro volume, da Torre Eiffel, o «Arco do Triunfo da indústria». Estamos em 1889 (III, 9), e é então toda a atmosfera da Exposição Universal de 1889 que é evocada, propondo-se mesmo um paralelo entre a Torre Eiffel e o impressionismo (III, 13). Paralelamente, devemos referir as passagens sobre o antes e o depois da guerra de 14-18, períodos que correspondem ao cubismo e ao dadaísmo (t. IV e V). Tratando-se, como se trata, de escrever a história de diversos momentos da vida dos homens, então arrisquemos a palavra «epopeia», pensando, por vezes, numa espécie de *Légende des siècles* em prosa.

Há, em todo o caso, uma evidente “vontade de fazer estilo” / *voluntad de estilo* – e retomo

⁴ Estou a pensar em certas obras citadas por Mário Dionísio, como *La prodigieuse histoire de l'humanité* de André Ribard, Paris, 1946 (II, 90) ou ainda, do mesmo, *História do povo francês*, São Paulo, 1945 (II, 120).

aqui a bela fórmula de Juan Marichal quando pretende definir a escrita do ensaio⁵, que imprime à narrativa (palavra simples, que reconcilia historiografia e análise) um ritmo específico, uma alternativa entre a descrição, a evocação e a força expressiva das fórmulas, a qual nos lembra que a obra literária é também uma «conversa» e que o historiador é também, por vezes, um talentoso conferencista: Millet? «A Bíblia é o seu verdadeiro mestre» (II, 184). Seurat? «Não quis revolucionar, quis salvar uma revolução» (III, 45), Gauguin?: «Ele próprio é essa doutrina» (III, 207). «Não há negro, até a sombra tem cor» (III, 13). «Nada menos primitivo do que esta arte que adora o primitivo» (IV, 32). «O *fauve* serve ainda a pintura, o expressionista acima de tudo serve-se dela» (IV, 138). Alguns títulos resumem, só por si, um determinado momento histórico: «French Cancan e música de câmara» (IV, 9) faz passar de Toulouse Lautrec para Vuillard et Bonnard.

A história da arte propriamente dita é, também ela, atravessada pelos diferentes ritmos de escrita: o tempo dos movimentos artísticos intervêm na análise e na síntese; o tempo breve ou parado, que corresponde à descrição de um quadro, momento da análise, da reflexão e da contemplação; enfim, o momento mais amplo e com mais *nuances* relativo à carreira do artista, ao tempo de produção de um artista, que deve dar ao leitor a impressão da trajetória de uma vida.

A história dos movimentos que se sucederam em França e na Europa em geral no final do século XIX é também, até certo ponto, a história de alguns indivíduos ou de algumas obras mais significativas. O movimento artístico implica, no entanto, propostas sintéticas, as quais não excluem, por vezes, o juízo de valor. O fim do impressionismo, «a ruína», como diz Mário Dionísio, deverá procurar-se no próprio interior do movimento: «processa-se dentro de si mesmo» (III, 20). Reintegrado no processo histórico geral, o movimento deve ser avaliado de uma maneira mais subtil: visto do século XIX, é «o desenvolvimento extremo do realismo», mas visto a partir do século XX, anuncia «a próxima violência lírica» (III, 33). O fauvismo não escapa à ilusão da novidade absoluta: «todas as fases da arte moderna terão esta ilusão de recomeçar o mundo do princípio» (IV, 79). Com o futurismo, Mário Dionísio é mais severo: «um movimento tão barulhento e agressivo» (V, 64), e o adjectivo é repetido: «barulhentas proclamações» (V, 71). Pelo contrário, toma uma atitude mais atenta, mais subtil, ao distinguir três fases no cubismo, lembrando que «não se pode falar de *um* [itálico do autor] cubismo», e considera-o, finalmente, como sendo «a primeira grande revolução plástica que denunciava o avançado estado de desmembramento a que o homem chegara nas vésperas da guerra de 14» (V, 39, 45, 59).

Quando Mário Dionísio pára para comentar um quadro, isso significa que esse quadro exprime, à sua maneira, simbólica ou paradigmática, um momento determinado da história da humanidade, uma mensagem, ou ainda que é importante pelo seu “conteúdo”, como diria Focillon. É, evidentemente, pela sua mensagem que Dionísio destaca o célebre quadro de Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (II, 150, 168) ou, noutra sentença, o retrato típico do burguês do século XIX, o *Monsieur Bertin* de Ingres (II, 140). Mas é também pela técnica utilizada, como, por exemplo, *Les Demoiselles d'Avignon* (As Meninas de Avignon) de Picasso, obra em que se exprime claramente a influência da arte africana. Ou, mais subtilmente, a mistura íntima de ambas, como em *D'ou venons-nous? Que sommes-nous? Ou allons-nous?* (De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?) de Gauguin (III, 246-247) e mais ainda *Guernica* de Picasso, quadro em que «o vocabulário nitidamente cubista» está ao serviço de uma visão profética: «o artista sabia que o horror não estava só

⁵ Juan Marichal, *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza ed., 1984.

na sua Espanha» (V, 248-249).

Acrescente-se que não devemos esquecer um princípio simples e que não se aplica apenas à época contemporânea: «Tantos pintores, tantas pinturas» (V, 276). Mário Dionísio não pode fazer abstracção do indivíduo, daquilo a que poderíamos chamar a equação pessoal do artista e, mais ainda, o seu “temperamento”. Ultrapassando a característica puramente psicológica, Dionísio procura na vida ou no homem físico possíveis explicações, esclarecimentos. Predominam individualidades que se fecham em si mesmas, solitárias, ou então aquelas que estão em luta aberta contra a sociedade. Courbet, por exemplo, é «o homem lutando sozinho contra uma multidão», mas é também «o fim do romantismo e do que resta da herança neoclássica» e, mais profundamente, «ama o campo, mas não como um refúgio, ama-o como uma fonte de energia» (II, 202-203, 234). Assim, uma verdadeira abordagem biográfica consegue pôr em evidência o conflito entre uma personalidade e a colectividade: é um fragmento significativo da História (com maiúscula).

Um traço fundamental do homem pode ser um elemento explicativo que não deve ser negligenciado: «nas veias de Gauguin corria um ímpeto de insubmissão, de rebeldia e aventura» (III, 208). Para um artista como Klee deverá ter-se em conta o facto de ser «introvertido e metafísico» (V, 172). Há também pintores que deixaram textos de carácter autobiográfico a explorar obrigatoriamente, como, por exemplo, o *Journal* (Diário) de Delacroix ou a *Autobiografia* do mexicano Juan Clemente Orozco (V, 230). E além destes há, obviamente, o caso de Van Gogh: «raramente o conhecimento da vida dum artista será tão importante para a compreensão da sua obra» (III, 190). Mas isso não significa que se deva dar uma explicação simplista, de causa a efeito: «a pintura é a sua única libertação autêntica» (III, 165). Além disso, Mário Dionísio escreveu sobre Van Gogh pelo menos por duas vezes: remete especialmente para o seu *Drama de Van Gogh* (Coimbra, 1951), tanto mais que surgiram depois da sua publicação novos documentos, aos quais Mário Dionísio recorre em passagens que ultrapassam de longe a simples monografia (III, 171). A extensão e a variedade das referências bibliográficas exigem que estas sejam examinadas a um nível diferente do nível da mera erudição.

O estudo da escrita da história – a historiografia – leva, evidentemente, para Mário Dionísio como para outros, à questão da documentação. Porém, da mesma maneira que, no primeiro volume, a reflexão teórica se transforma, parece-me, num discurso do método e que a escrita da história se transforma, como acabámos de ver, em “aventura”, em epopeia, digamos mesmo em escrita romanesca, também a questão das numerosas fontes bibliográficas utilizadas não pode ser abordada como sendo um qualquer *corpus* de bibliografia secundária.

De facto, as numerosas leituras feitas por Mário Dionísio obedecem a escolhas e revelam, não tendências, mas preferências, digamos mesmo estratégias, pela maneira como são exploradas. Notemos, antes de mais, quanto à modernidade, a actualidade dessas leituras, as quais, na sua maioria, não remontam para lá dos anos 30-40. As referências de Dionísio são as que correspondem, no plano intelectual, à sua geração, a qual começou a trabalhar pouco antes da Segunda Guerra Mundial, e, depois da guerra, revela uma evidente vontade de seguir a actualidade de perto. Desse ponto de vista, a França é a grande e constante mediadora cultural. Note-se a quantidade prodigiosa, esmagadora, de referências francesas, na maioria citadas a partir de edições originais. Em contrapartida, constate-se a ausência quase total de referências portuguesas, excepto no que diz respeito a algumas traduções feitas em Portugal ou provenientes do Brasil, às quais se acrescentam algumas obras, traduções, editadas na Argentina. Passemos a analisar em pormenor estas

primeiras características.

Desde o primeiro volume, nomes – todos em francês – impõem-se em matéria de história ou de crítica de arte: Henri Focillon reúne, como já vimos, as duas tendências, com a sua *Histoire de la peinture aux XIXème et XXème siècles* e a sua *Vie des Formes suivie de Eloge de la main*, na edição de 1947, e, neste sentido, é certamente um dos autores que mais marcaram Mário Dionísio.⁶ Cite-se, em seguida, Pierre Francastel e os seus trabalhos sobre as relações entre pintura e sociedade, longe de todo o sociologismo redutor; Jean Cassou, muito ligado à esquerda na luta anti-fascista, com numerosos contributos, em especial a sua *Situation de l'art moderne* (1950); o filósofo marxista Henri Lefebvre com a sua *Contribution à l'esthétique*, o *Dictionnaire de la peinture moderne*, utilizado em numerosos verbetes; Bernard Dorival, autor de obras de boa vulgarização (*Les Étapes de la peinture française*); ou ainda Madeleine Rousseau pela sua *Introduction à la connaissance de l'art présent* (1953), «um livro sedutor» (I, 18; IV, 122). Apenas o anglo-saxão Herbert Read pode rivalizar com estes nomes, sendo, de facto, citado frequentemente pela sua obra *The Philosophy of Modern Art*, no original, ou então através da tradução portuguesa de *A Arte e a sociedade* (Lisboa, 1946). Ocupam um lugar à parte as revistas de arte francesas, publicadas em Paris, mencionadas frequentemente: *Arts de France*, *L'Œil*, *Les lettres françaises*, a revista de Aragon, ou a revista *Europe*, da qual Mário Dionísio extrai, por exemplo, um texto de 1953 do poeta espanhol Rafael Alberti sobre Picasso, (V, 247). Acrescente-se ainda a referência a catálogos de exposições em Paris e Lyon.

A citação representa uma forma de “conversa”, uma expressão de Mário Dionísio: trata-se de dialogar, de reflectir, evitando toda a espécie de polémica (originalidade que deve ser notada), e também de prestar homenagem. Dionísio sabe admirar, e neste sentido deveremos citar, para compreender numerosas passagens da sua obra, o elogio que Thomas Mann faz, na sua conferência sobre Wagner, da admiração, quando evidencia a sua «virtude criadora»⁷. Esta proposta é ilustrada, não com referências a obras, mas sim a livros, como os de Daniel-Henry Kahnweiler sobre o cubismo e sobre Miró, *Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau ou *De Baudelaire au surréalisme* de Marcel Raymond, já citado, «um livro célebre» (V, 20-21).

Deverá atentar-se muito especialmente, por evidentes razões de proximidade ideológica, nas críticas de inspiração marxista ou comunista do pós-guerra: Pierre Daix, Roger Garaudy, Jean Fréville, pelo seu estudo sobre Lukacs, e, obviamente, Aragon. Este último devido a numerosas citações e sugestões, como sejam: um artigo publicado em *Arts de France* sobre Watteau, o qual renova a visão que se poderá ter desse pintor de “festas galantes” (II, 14-17), ou ainda a sua leitura de Courbet em paralelo com Baudelaire, considerado o «anti-Courbet» (III, 75-52). Dionísio é talvez mais circunspecto no que diz respeito à teoria do «realismo socialista» tal como a apresenta Aragon (V, 218). As suas reservas juntam-se a outras relativas a Nicolai G. Chernichevski, citado a partir de uma edição em língua inglesa, pelo facto de o teórico russo estar próximo da teoria do “reflexo” em arte e em literatura (I, 86-91) e, mais ainda, quanto a Jdanov, do qual não pode aceitar as análises e as conclusões esquemáticas: «Jdanov combate como agente burguês de dissolução aquela mesma arte que, dez ou doze anos antes, Hitler começara a combater com igual vigor como agente do bolchevismo» (V, 263).

Em contrapartida, Mário Dionísio interessa-se muito pelas ideias do pintor muralista

⁶ Cf. sobre o pensamento de Henri Focillon o nosso estudo: «Henri Focillon pour une étude des formes», in *Itinéraires comparatistes I*, Paris, Jean Maisonneuve éd., 2014, pp. 167-182.

⁷ Thomas Mann, *Wagner et notre temps*, Livre de Poche/Pluriel, 1978, p. 134.

mexicano Siqueiros, o qual defende um certo neo-realismo ou “realismo social” (social e não socialista, note-se). Por isso, faz questão de o dar a conhecer ao leitor, juntamente com outros, como Luis Cardozo y Aragón, Chavez Morgado (I, 118; V, 237), tanto mais que a Europa parece ignorar o contributo do México e do Brasil (V, 239-243). Assinale-se que, na sua conferência de 1957, Dionísio não hesita em estabelecer um paralelo entre o neo-realismo e a experiência mexicana: «O neo-realismo, tentando refazer e superar a grande experiência mexicana de 1920, alarga-se a tudo e a quase todos, no clima de entusiasmo e de esperança que atravessou a Segunda Guerra Mundial e lhe sucedeu por algum tempo».⁸ Na mesma linha de reflexões e de pesquisas, para voltar a *A Paleta e o Mundo*, Dionísio assinala o trabalho de um pintor francês, Edouard Pignon, partidário de um «novo realismo» (V, 266). Numa carta que este lhe enviou, datada de 15/11/1946, adverte-o de certas confusões, como, por exemplo, «confundir o realismo com um regresso a todas as fórmulas reacionárias da pintura». Poderíamos acrescentar... da crítica.

No *corpus* das referências mencionadas em *A Paleta e o Mundo*, deveremos assinalar algumas fontes pessoais, em especial os *Encontros em Paris* (Coimbra, 1951), que dão a conhecer, entre outros, Jean Lurçat e Fernand Léger (I, 118; V, 49). É essa, note-se, uma das raras referências portuguesas, com os contributos, no cinema, de Roberto Nobre (I, 139), na arquitectura, de Francisco Keil do Amaral (I, 74), na psicanálise, de Seabra Dinis (Lisboa, 1944) (V, 210), ou, no ensaio, de Abel Salazar com *O que é a arte?* (1.^a edição, Coimbra, 1940), várias vezes citado no primeiro volume (I, 62, 110, 122).

Em contrapartida, a cultura francesa é ainda referida quando, por exemplo, se trata de monografias consagradas à maioria dos pintores abordados. Quando muito, destaque-se, como sendo notáveis excepções, os escritos de Leonardo da Vinci numa edição argentina, uma referência à bela conferência de Lorca sobre a imagem poética em Gôngora (I, 100), breves alusões a Charles Morgan (I, 98) ou a Huxley (I, 133), refletindo a curiosidade insaciável de Mário Dionísio. Essa curiosidade só é igualada pela sua viva e profunda francofilia, a qual poderemos tentar inventariar, numa breve visão panorâmica: antes de mais, a evocação das misérias do povo através de La Bruyère (II, 151); os textos sobre arte de Diderot (I, 102-105, 156-161); o paralelo entre Watteau e *Les Liaisons dangereuses* (II, 20), entre Delacroix e Rousseau (II, 154), a análise de *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac comparado com *L'Œuvre* de Zola (I, 83); o «*mal du siècle*» analisado por Musset (II, 143); a opinião de Maupassant sobre o impressionismo (II, 257); o gosto pela documentação em Flaubert e Zola (II, 266); o paralelo entre Matisse e Colette (IV, 117), entre Renoir e Lawrence no prefácio de Malraux a *O Amante de Lady Chatterley* (III, 31); a Grande Guerra evocada nos romances de Barbusse ou de Roland Dorgelès (V, 113-114); citações de poetas contemporâneos como Guillevic e Reverdy (I, 201).

A extensão e a variedade das leituras de Mário Dionísio e, além disso, o seu espírito de abertura, uma certa forma de cosmopolitismo são traços evidentes daquilo a que chamaria, para concluir, o seu humanismo. Pode falar-se de uma imensa cultura. Esclareça-se desde logo que essa cultura está ao serviço de objectivos que dão a esse humanismo a sua verdadeira dimensão ética. No que diz respeito a Mário Dionísio, deveremos falar de espírito de missão, a missão do crítico ou, mais amplamente, a missão do intelectual que tem um compromisso com o público, que está ao serviço da comunidade. Uma das conclusões do

⁸ “Conflito e unidade da arte contemporânea”, op. cit., s/p. [p. 11].

longo percurso que é *A Paleta e o Mundo* é a da necessidade de integrar no ensino escolar obrigatório o ensino da história da arte, «promover palestras de divulgação em clubes populares» e, mais difícil ainda, favorecer a «educação da sensibilidade» (V, 287). Trata-se, por conseguinte, paralelamente à preocupação primordial de «aproximar arte e público», de promover o aparecimento de um homem novo, objectivo essencial que norteia o estudo e a reflexão de Mário Dionísio.

Trata-se de dar a esse homem novo meios de conhecimentos para, enfim, poder dialogar com a arte, para que a paleta possa conversar com o mundo. Chama-se a isso cultura de intervenção. Intervir constitui a grande, a única palavra de ordem que dá à súplica que é *A Paleta e o Mundo* a sua verdadeira razão de ser, a sua legitimação. Mário Dionísio é ainda mais claro na conferência já citada, quando fala de literatura e não apenas de arte, para definir o que é o acto criador, quer seja artístico ou poético: «devolver o homem à força prodigiosa que em si ignora». A intervenção torna-se, assim, revelação. O humanismo de Mário Dionísio, tomando os modelos mais grandiosos, é um profundo acto de fé no ser humano.

COORDENADAS DO ESPAÇO INTÍMO EM MÁRIO DIONÍSIO

Catherine Dumas*

Proponho-me tratar aqui do espaço íntimo não só como território do subjectivo próprio do si, espaço perceptivo e afectivo donde surge um pensamento íntimo, mas também como possibilidade de extensão das fronteiras da literariedade. Genette fala, em *Fiction et diction*¹ a propósito das escritas íntimas, de uma literariedade precária e condicional. No século XX, as novas coordenadas desenvolvidas à volta do sujeito, a partir da sua morte proclamada no século anterior por Nietzsche, e a seguir pelas filosofias negativas da passagem do século XIX para XX, deram lugar, em estética, à noção de apagamento do sujeito individual a favor do sujeito social e colectivo, e, paralelamente, do sujeito psíquico e psicológico. O si íntimo, negado ou incensado, encontra-se, portanto, no centro dos debates ideológicos e estéticos do século XX.

I. A OPÇÃO DO INTÍMO

Como veremos, Mário Dionísio reserva na sua obra um espaço significativo ao questionamento do íntimo, dando assim um contributo próprio e concreto ao debate. No entanto, nunca privilegiou formalmente as «escritas do eu»². Os seus diários, dos quais dois alcançam um volume significativo (*Passageiro Clandestino* – 1950 a 1974 – e *Diário* – 1974 a 1989), ficam até hoje inéditos, tal como a sua imensa correspondência. No fim da vida, em 1987, publica uma *Autobiografia*, texto breve, só 70 páginas, seguidas de fotografias; em 1990, sai no *Diário de Lisboa* um «auto-retrato», de tom irónico, e que deixa apesar de tudo transparecer uma certa emoção bem doseada: «uma criança espreita», no começo do texto, e «Não perdoa o festim. Que com coisas sérias não se brinca [...]. Mas a tal criança ri-se e lá o vai puxando alegremente»:

AUTO-RETRATO

É um fulano digamos que intratável, não porque trate mal a gente, pelo contrário, mas por nos deixar sempre hesitantes sobre por onde lhe pegar. Das várias actividades a que sempre se dedicou, qual é a principal? Como julgar as suas contradições, que

* Professora Emérita, Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

¹ Cf. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

² Cf. Gusdorf, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Editions Odile Jacob, 1991.

acabam por se revelar confirmações?

Diz-se indiferente ao que os outros pensem dele, mas sentimo-lo infeliz quando o acham, por exemplo, intransigente ou passam pelo que fez e faz como cão por vinha vindimada. Chega a sofrer com isso, o pobre, não tanto por vaidade ferida como porque, então, talvez não tivesse valido a pena. A velha ideia fixa da utilidade, do dever. Uma seca. Contudo, só muito lá por dentro.

Meão de altura, como o outro, de cabelo mais escasso do que quem quer gostaria de ter, prognatismo muito acentuado, talvez pelo uso do cachimbo a toda a hora durante anos, é afinal um sujeito bem menos austero do que os que o conhecem mal geralmente supõem. Por baixo daquela exigência toda de rigor e de coerência (perante tudo e todos, a começar por si próprio), uma criança espreita.

Daí decerto o tal vício maior de gostar de brincar com o lume, ou seja, uma actividade permanente em desafio a si próprio e em sentidos diferentes, com a mesma paixão ou teimosia: professor (44 anos!), militante político, que continuou a ser mesmo depois de, por discordâncias de metodologia, se ver ou julgar sozinho, ensaísta de pendor polemizante, ficcionista, poeta – antes e depois de tudo, melhor: em tudo –, pintor, agora a tempo inteiro.

Tinetazinha incurável: um desejo de perfeccionismo quase doentio. Escreveu sempre cada página dezenas de vezes, pintou e repintou cada uma das suas telas até à saturação. Além das que destruiu, uma montanha. É um chato em certas coisas: come porque tem de ser e só bebe água, detesta demorar-se à mesa, gostando de conviver, lamenta-se de que haja tão pouca gente com que (lhe) valha a pena fazê-lo.

Os historiadores da cultura do futuro (que os de agora estão próximos de mais) terão algumas surpresas – veleidade dele com uma ou outra coisa que disse ou fez antes de ninguém, muito particularmente na concepção e prática do neo-realismo (um bradar no deserto!), que ajudou a fundar e defendeu até lhe parecer possível e ainda útil fazê-lo. Agora foge quanto pode a refalar no assunto. O repisar enerva-o.

Bibliografia activa, resumidamente: entre muitos escritos, palestras, entrevistas de carácter ensaístico, *A Paleta e o Mundo*, que teve o Grande Prémio de Ensaio da Sociedade Portuguesa de Escritores no ano da publicação do último volume (1962); cinco livros de poesia, desde 1941, incluídos no volume *Poesia Incompleta* (1966), a que se tem de acrescentar *Le Feu qui Dort* (1967) e *Terceira Idade* (1982), prémio *ex-aequo*, da Associação Internacional dos Críticos Literários; três livros de contos: *O Dia Cinzento* (1944), reescrito e reeditado, a partir de 1967, com o título de *O Dia Cinzento e Outros Contos*, *Monólogo a Duas Vozes* (1986) e *A Morte é para os Outros* (1988)³; um romance: *Não há Morte nem Princípio* (1969); uma pequena *Autobiografia* (1987). Viajou pela Europa, teve duas ou três doenças graves, morrerá breve ou daqui a muitos anos. A propósito da sua primeira exposição individual de pintura aos 73 anos, terminou uma entrevista na TV desta maneira: «Aos cem anos aqui estarei de novo». Todavia, de há tempos para cá, começou a dizer-se velho, sobrevivente, etc., porque não consegue fazer tanto quanto quer, passou a detestar deslocar-se e escabuja com a invasão da literatura pelo *marketing*.

Não perdoa o festim. Que com coisas sérias não se brinca e outros propósitos desactualizados. Mas a tal criança ri-se e lá o vai puxando alegremente.

No catálogo da sua exposição na Nasoni (Out./Nov. de 1989), escreveu isto: «Vou

³ No original impresso faltam a data do segundo livro de contos e o título do terceiro, facto não assinalado pelo autor, mas agora corrigido [nota eds.].

caminhando sem destino e sem repouso. Gostando sempre pouco do que pinto, precisando sempre muito de pintar. Assim foi, certamente assim será. Não ambiciono mais».

Resta saber se sim. O mais prudente é esperar.⁴

Estes dois últimos textos constituem o *corpus* editado no qual basearei a minha intervenção.

Se nos virarmos para a obra plástica do artista, encontraremos auto-retratos, retratos da família – Maria Letícia e Eduarda – assim como dos amigos mais chegados.

Deve-se também ter em conta o conceito bakhtiniano de “efeito de íntimo” nos ensaios de Mário Dionísio, em especial nos seus escritos dedicados à criação, à vocação de escritor e de artista plástico, ao papel dos artistas na sociedade, assim como à pedagogia. O espaço íntimo adquire então novas dimensões, em profunda conexão com a construção e o desenvolvimento de um pensamento.

No espólio de Mário Dionísio arquivado na Casa da Achada, encontram-se documentos que me ajudaram a alargar o espaço do íntimo numa rede de coordenadas múltiplas. Quero falar da correspondência e dos diários, assim como dos álbuns de fotografias, entre outros. Do auto-retrato ao espaço da casa, com o corolário do círculo da família e dos amigos, passando pelos lugares da criação (o atelier, o escritório) e a sua materialização: por exemplo, na máquina de escrever e nos suportes da escrita, na tela, nas cores e nos pincéis, encontram-se os elementos de uma *poiesis* que amplia o território da subjectividade ao mundo da obra total.

Debruçar-me-ei primeiro sobre a dupla interrogação que abre e fecha *Autobiografia*, onde o eu hesita entre o apagamento púdico e ideológico e a afirmação metodológica e ontológica. Eis as citações em questão: [...] à ideia de lembrar o que vivi e como, correrei a meter-me na pele de um qualquer em que mal me reconheço. É o que se chama atropelamento e fuga»⁵. Em *Autobiografia* ainda, Mário Dionísio exorta-se a si mesmo, citando um passo de *Diário* datado de 1963: «Esquece tudo, tapa os ouvidos, mete-te bem na tua experiência, só na tua experiência. Grande ou pequena, é o que tens. Não desanimes, não desistas, não te perturbes com a indiferença dos outros, não te entusiasmes com os aplausos dos outros. Escreve! Escreve!» (pp. 72-73). No fim de “Auto-retrato”, Mário Dionísio cita as próprias palavras no catálogo da sua exposição individual de 1989: «Vou caminhando sem destino e sem repouso. Gostando sempre pouco do que pinto, precisando sempre muito de pintar. Assim foi, certamente assim será. Não ambiciono mais».

No diário *Passageiro Clandestino*, sente canonicamente a necessidade de justificar a sua adesão àquela forma de escrita do íntimo, praticando a retórica de oposição habitual, traduzida por interrogações antagónicas:

Aceitar, em princípio, como toda a gente, a ideia de vir a fazer um diário, não me parece razão para desconfiar de maior. Não será apenas mais uma prova de entranhado amor à vida, um rebate mais de inconformado carinho por tudo o que à nossa volta e em nós inesperadamente existe e desgraçadamente se nos escapa?

⁴ MD, «O auto-retrato é um desafio...», *Diário de Lisboa*, Lisboa, 2/1/1990, p. 4.

⁵ MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 5.

Não será afinal ainda uma forma de luta contra este contínuo desaparecimento, que sofremos na carne, de tudo o que é e que só realmente é no momento preciso em que deixa de o ser? Não será apenas uma sede ferosa de tudo registrar, de tudo fixar, de desesperadamente gritar (com que mentirosa calma!) ao minuto que foge: *Pára, sejam belo ou não!?*

Mas realizar *de facto* um diário, realmente escrevê-lo, dedicar-lhe horas, ao menos por semana e até por mês, dar-lhe um lugar de algum relevo, na trama já tão intensa das nossas preocupações (das legítimas, que são outras não penso), será só isso?

Desconfiadamente, penso: escrever um diário será um acto de renúncia? Será uma acto de vaidade muito ferida?⁶

Estes três textos, pontos de partida da minha reflexão, dão-me já algumas das coordenadas essenciais do espaço do íntimo em Mario Dionísio:

— O segredo de uma psique escondida, de um texto íntimo “dissimulado na trama” (*Passageiro Clandestino*) da obra, e que emerge como motivo e motor da escrita. O sujeito íntimo é metaforizado pelo título do diário como “passageiro clandestino” (expressão proposta por Henri Michaux no seu texto de 1930, *Un certain Plume*⁷), aquela

voz que de chofre surge e desaparece, em lado nenhum, de lado nenhum, e que, no entanto, fica a ecoar interiormente ou se esfuma sem aparentemente deixar rastros. [...] A felicidade estará talvez aí, em matar o passageiro clandestino. Mas que morte ilusória! (*Passageiro*, 1950)

Este título, para além de Michaux, tem uma história, mencionada pelo próprio Mário Dionísio numa nota de rodapé na primeira página do seu diário: «Em 1965, quinze anos depois de ter começado a escrever estas notas, João José Cochofel quase lhe (sic) “roubou” o título sem saber de nada, ao publicar um belo livro de versos a que chamou *Emigrante clandestino* [...]» (*Passageiro*, s.d.). Esse “lá por dentro” mencionado no “Auto-retrato” representa o espaço da rebelião que faz com que o autor chame «uma seca» a «utilidade» e o «dever». Publicado, portanto extraído da esfera do privado, tornado público, esse «lá por dentro» deixa de ser uma fortaleza protectora para se afirmar, no fim de *Autobiografia*, como uma predicação em forma de interpelação (a si mesmo, mas também ao leitor): «Escreve! Escreve!»

— A segunda coordenada de que falarei aqui é a psique comum ao escritor e ao leitor que, para além de se dirigir para um tu, se manifesta na adesão ao colectivo da primeira pessoa do plural, o “nós” manifesto no *Diário* que faz do sujeito uma interface não só da alteridade, como também do espaço dito exterior, desse em redor que os ideólogos costumam opor ao interior da intimidade. Por isso encontramos esta expressão no excerto citado de *Passageiro Clandestino*: «tudo o que está em nós e à nossa volta [...]».

Estas duas coordenadas são essenciais para compreender o texto de homenagem que

⁶ MD, *Passageiro Clandestino – 1950 a 1974*, arquivo do Centro Mário Dionísio, Lisboa, Casa da Achada. 20/10/50. Por uma questão de comodidade, remetemos as futuras referências a esta obra no corpo do artigo, com a indicação *Passageiro*, seguida da data.

⁷ Henri Michaux: *Un certain Plume*, Paris, Poésie/Gallimard, 1930.

Mário Dionísio escreveu ao companheiro neo-realista, o romancista Alves Redol, texto intitulado «Para o perfil de um camarada». Ao dar a prioridade ao homem e não ao autor, Mário Dionísio faz do seu texto um caso de escola, verdadeira arte poética exaltando o homem enquanto texto por ler, indissociável da obra. O exegeta faz-se testemunha e a exegese testemunho:

[...] sem esquecer a obra – tudo lá vai dar –, prefiro aqui lembrar o homem que a escreveu. Ou o que eu conheci. Pois se há tantas leituras dum livro quantos aqueles que o lêem, como não a haveria de uma pessoa para cada um que a conheceu, em épocas e circunstâncias diferentes?⁸

Ao insistir na “pessoa”, Mário Dionísio politiza o seu discurso: «Há amigos que não são camaradas. Há camaradas que não são amigos. Há-os enfim, que, sem destrinça, são amigos e camaradas. Redol foi destes».⁹ É tal a intromissão do político no espaço íntimo que provoca a indistinção entre esfera privada e esfera pública. O psicanalista Boris Cyrulnik explica a este propósito: «Fazer a narração de si não é pouca coisa. As palavras que se utilizam para se encenar a si mesmo não são códigos inafectivos. [...] O desafio político da narração de si é enorme: salvar Narciso».¹⁰

II. OS CÍRCULOS

Falarei agora, a propósito do alargamento do espaço íntimo em Mário Dionísio, na importância dos afectos na tensão criadora da obra. Há círculos *temenos* que são protectores enquanto não se sai deles. Estes círculos são fundamentais em Mário Dionísio. Concretizam-se em casas, família, “clube” dos amigos. Mas sobre eles pesa a ameaça de serem violados pela ruptura imposta pelas circunstâncias, a doença e a morte, assim como pela política (contexto e acção) e pela separação que esta arrasta, seja pela prisão, seja pela ruptura ideológica (as dissensões no seio da revista *Vértice*, a saída do Partido Comunista, etc.). Em tensão entre euforia e disforia, o círculo resolve-se numa espiral: casas, família e “clube” (os amigos que frequentavam a casa que, de brincadeira, chamavam “clube”) são indissociáveis e alimentam-se uns aos outros.

Porque é que digo “casas”, no plural? Esta multiplicação das casas corresponde à realidade biográfica da família de Mário Dionísio. Concilia a atração que o espaço bucólico exerce no artista, a sua necessidade de espaço para ter um atelier (*Diário*, a propósito da nova casa de S. Pedro do Estoril: «Embora pequeno, vou finalmente ter um ateliê e apetece-me pintar como pão para a boca»¹¹, um escritório e a vista duma paisagem na qual se possa integrar, e as exigências mais urbanas de Maria Letícia e de serem professores. A vida da família regula-se consoante a alternância dos períodos escolares e das férias. As casas onde se passam os fins de semana e as férias são lugares de vida eufóricos: recebem amigos em família e o tempo, o da leitura e o da criação, alcança outra dimensão; por

⁸ MD, “Para o perfil de um camarada”, in *Alves Redol, Testemunhos dos seus Contemporâneos*, org. Maria José Marinho e António Mota Redol, Lisboa, Caminho, 2000, p. 70.

⁹ *Ibid.*, 71.

¹⁰ Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob poche, 2002, p. 120.

¹¹ MD, *Diário – 1974 a 1989*, arquivo do Centro Mário Dionísio, Lisboa, Casa da Achada, 27/03/88. Por uma questão de comodidade, remeto as futuras referências a esta obra no corpo do artigo, com a indicação *Diário* seguida da data.

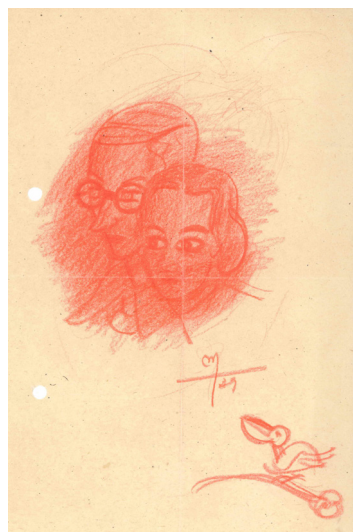
exemplo, as férias na casa do Banzão e os encontros com o camarada Alves Redol que ficava em Colares: «Passávamos o dia a trabalhar, que para isso eram as férias: para trabalhar melhor, para trabalhar seguido. E só depois do jantar vinha a grande festa do encontro [...]»¹². O regresso a Lisboa é disfórico, por romper o círculo temporal do convívio e da criação:

E é assim, sem a bela disponibilidade de espírito, o tempo e o corpo folgado que «as férias» dão que voltarei, nos intervalos, aos livros... que não é possível escrever em intervalos e, também por isso, talvez acabe por nunca escrever. (*Diário*, 3/10/77)

O círculo familiar é constantemente ameaçado. Se a juventude de Eduarda não é sempre fácil de viver para o pai, o amor indefectível de Maria Letícia tão pouco preenche totalmente o vazio. A doença pesa-lhe, a da esposa, mas também as várias doenças que pontuam a sua vida:

Escrevo continuamente. Porque gosto, é evidente. Mas sobretudo para tapar o grande, o enorme vazio. Não sentimental: a Maria enche-o bem. Mas de todo o resto. Não me resta um amigo – desses que precisam e nós precisamos de procurar por tudo e nada. E tive tantos! A situação política e da vida em geral é sufocante. Além da Maria e um pouco da Eduarda, à minha volta, nada. Umaz vezes, pinto, outras, como agora, escrevo, escrevo, escrevo. Nem sequer para publicar. Tenho a prova provada de que o que faço não interessa a ninguém. É agora indiscutível que, de todos os que comigo começaram, e aos quais talvez tenha ajudado um pouco, fui o único que falhou. (*Diário*, 23/06/80)

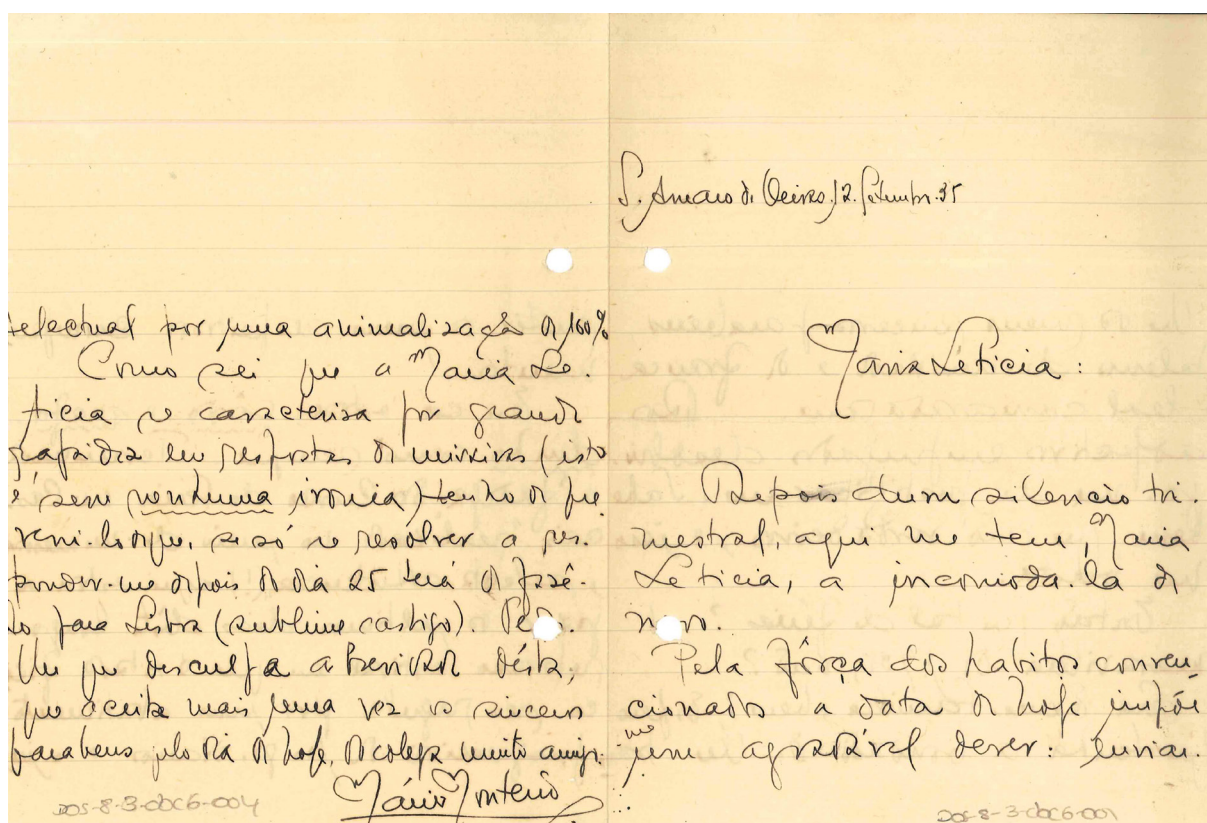
Mas, uns anos mais tarde, eis que a presença da neta, Diana, distrai Mário Dionísio dos remorsos de ter destruído tantas das suas telas (ou se calhar de não as ter destruído todas): Diana é «um anjo, desenhando, desenhando» (*Diário*, 15/11/87). Nesta mesma linha eufórica, encontramos os retratos de família. Este duplo retrato de Mário e Maria Letícia, por exemplo, datado de 1949:



Autoretrato de Mário Dionísio com Maria Letícia. (EA-OMD-D-2-MD e ML)

¹² MD, “Para o perfil de um camarada”, op. cit., p. 68.

A tonalidade romântica que o autor dá àquela época da sua vida fica já patente numa carta de 1935 conservada na correspondência entre Mário Dionísio e Maria Leticia no arquivo da Casa da Achada. Notem-se, no desenho, a presença humoristicamente cheia de ternura do passarinho e, na carta, o uso que Mário Dionísio faz sem restrição da grafia do coração para começar e acabar duma forma menos convencional:



Carta de MD a ML

Existe também um diário da infância abrangendo o início da adolescência (1946-61) de Eduarda, escrito por Maria Leticia e no qual Mário Dionísio comete uma “intromissão” no momento em que a filha faz 15 meses, tornando-se, consoante o que escreve o pai, uma “pessoa”: «foi nestas férias que te transformaste finalmente em pessoa». Acaba esta «Intromissão do pai...» por um parágrafo eufórico sobre as qualidades da filha:

É uma bela esperança afinal que sejas assim irrequieta e voluntariosa. Mudamos milhares de vezes desde os 15 meses até à idade de estabilização de temperamento. Mas podemos esperar que conserves as duas características fundamentais da tua «personalidade» de hoje!

Os vários retratos de Eduarda criança transmitem a maravilha que representa a infância, como este desenho de 1953:



EA-OMD-D-28

O contorno da cara assim como a importância dada aos olhos, acentuados por vários traços carregados, sugerem o efeito da máscara, motivo fulcral no cubismo. Fugindo ao anedótico, ao narrável, este retrato visa transmitir a magia da *persona* retratada e a emoção fascinada do retratista.

Queria mencionar ainda, no registo disfórico, o episódio da operação de Mário Dionísio em 1959 e a maneira como a transcreve em *Passageiro Clandestino*. Trata-se num primeiro tempo de uma carta de despedida a Maria Letícia:

Morrer é apenas deixar de ser mais um nessa massa insignificante que se aglomera em cidades ou se dispersa pelos campos. Uma formiga a menos no formigueiro. Uma folha a menos numa floresta. Não se dá por isso. Mas faz falta. Felizmente? Infelizmente?
(Passageiro, 14/04/59)

É uma carta muito longa que contrasta com o tom seco e sintético (quase irónico) da redação das suas últimas vontades por Mário Dionísio em seis pontos, e que deixam a porta aberta para a eventualidade dum “velatório” no qual haveriam de participar os seus amigos caso não fosse possível deixar o corpo na câmara frigorífica. Mas todos os familiares, até os mais chegados, são evictos do funeral civil. Um Pós-Scriptum informa: «Claro que todo o luto seria descabido». Na data de 13/05/59, ao narrar *a posteriori* a sua operação, Mário Dionísio escreve: «...e acordei na minha cama, no belo quarto que me destinaram. [...]Que felicidade! Sentia-me tão bem, tão tranquilo! [...] Estava vivo outra vez. Já não tinha vesícula». Eis um belo exemplo da passagem da disforia à euforia proporcionada pela imbricação dos círculos, com a sua dinâmica vital reflectida pela forma do diário!

O último círculo que vejo em Mário Dionísio é o dos amigos. Formam um “clube”, o primeiro círculo que frequenta a sua casa de Lisboa aos Sábados e faz um “pique-nique” anual numa das casas do campo. Entrevistado por Eduarda Dionísio, Francisco Castro Rodrigues evoca «Aquelas reuniões de sábado em casa dele... Fantástico!». Fala no círculo inicial que se reunia num primeiro momento para preparar as Exposições Gerais, e que continuou muito tempo depois da saída de Mário Dionísio do PCP: «Eram umas reuniões muito críticas. Escalpelizava-se de alto a baixo»¹³. Compareciam o poeta João José Cochofel e a mulher, o compositor Lopes Graça e os amigos mais chegados; os encontros com escritores como Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira e tantos outros eram nos cafés, em tertúlias, ou em casa de uns e doutros. Em *Autobiografia*, Mário Dionísio evoca as reuniões do Clube:

Enchia-se nos a casa de amigos. Velhos e novos amigos. Com muita parra à mistura, é bem verdade. Não há uvas sem parras. Juntos projectámos e organizámos, na mesma sala onde lavro este documento para a posteridade (que não há) muita coisa que esforçadamente ergueu o punho contra a barbárie fascista. Se esta sala falasse, nunca mais se calava. (pp. 38-39)

¹³ Francisco Castro Rodrigues, *Um cesto de cerejas. Conversas, Memória, uma vida*. Org. intr. e notas de Eduarda Dionísio, Lisboa, ed. Cotovia, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2009, pp. 151-152.

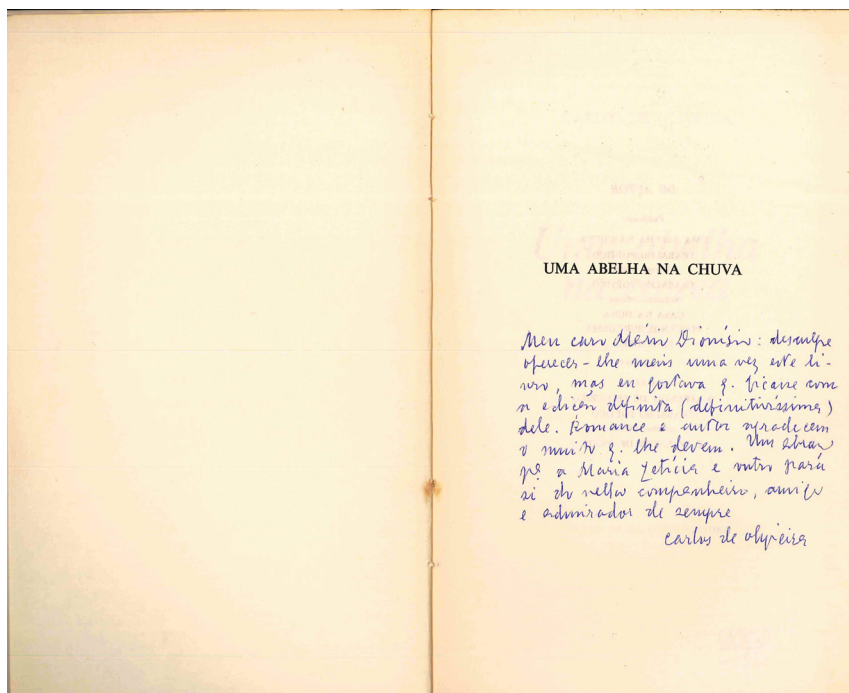
Nos álbuns de fotografias conservados no arquivo do Centro Mário Dionísio, encontra-se uma fotografia desta sala:



Clube 1959

Esta fotografia do “Clube” foi tirada em 1959. Da esquerda para a direita, mostra as pernas da pianista Maria da Graça Amado da Cunha (toca Lopes Graça, é a mãe do pintor Pedro Avelar), o engenheiro Júlio Corrêa Guedes (trabalha na Robbialac e fornece baldes de pintura a Mário Dionísio), Roger Avelar (aviador e pai do pintor Pedro Avelar), Mário Dionísio e Eduarda Dionísio.

No registo eufórico, encontramos correspondência com os amigos onde as fórmulas de tratamento variam: “bom amigo”, fórmula usada pela escritora portuguesa Ilse Losa, à qual Mário Dionísio só corresponderá ao cabo de alguns anos por um equivalente, “boa amiga”; “amigo e camarada”, fórmula indefectível entre José Gomes Ferreira e Mário Dionísio. Existem também as dedicatórias dos seus livros pelos amigos, em particular quando ele escreveu um prefácio. Podemos acompanhar assim a construção da amizade entre Mário Dionísio e Carlos de Oliveira, desde a dedicatória muito formal (“admiração”) de *Turismo* até à de *Uma Abelha na Chuva*:



A-5-2-b-Oliveira.dedicace

Quanto às dedicatórias de José Gomes Ferreira, são compridas e eloquentes a propósito do drama pessoal do *Poeta Militante*.

No sentido contrário, Mário Dionísio acompanhou muitos poemas da 1.^a edição de *Riso Dissonante* com dedicatórias. Na reedição de 1950, a maioria foi cortada por razões de circunstâncias, escreve o próprio Mário Dionísio. Só permaneceram três amigas: as atrizes Maria Barroso e Manuela Porto, e Maria Letícia, a esposa.

A propósito dos amigos – os camaradas – Fernando Martinho analisa magistralmente o famoso poema de Mário Dionísio, «Balada dos amigos separados»¹⁴, em ligação com *Autobiografia*. Este poema, escrito em intertextualidade com François Villon («Balade des dames du temps jadis») e António Nobre, glosa o mote do *Ubi sunt*, integrando-o ao contexto político da censura salazarista (1945). Fernando Martinho lembra judiciosamente um passo de *Autobiografia* que evoca a Guerra Civil de Espanha:

E o «no pasarán!». O *não passarão* vibrando no nosso desespero, ainda antes de gritado nas barricadas de Madrid, sentido em silêncio e lágrimas, neste país agrilhado, esvaziado, com os amigos perseguidos, presos, torturados, muitos deles mortos não se sabia onde. Houve um tempo em que nem saber onde estavam se podia. (pp. 26-27)

Três destes amigos são privilegiados no espaço íntimo deste último círculo. São aqueles que conviveram, uns dez anos antes de existir o “clube”, com Mário Dionísio durante a sua tuberculose e que são evocados em *Autobiografia*:

três havia que falavam muito de arte, particularmente de pintura. Eu ouvia-os, feliz. Feliz, via e revia os álbuns que me traziam para me ajudarem a dar menos pelo tempo, esses meses passando sobre os meses, os anos sobre os anos, radiografias, saídas periódicas para fazer o pneumotórax até quando? Via esses álbuns e sentia alguma coisa reacordar em mim. (p. 43)

Os amigos também são ameaçados pela doença e pela morte. Um destino comum os une:

Agora, sim, entrei na recta final. A conselho médico (não há razões para susto etc, etc) não deve pegar em pesos, nem subir escadas, nem andar depressa. E a verdade é que me sinto extremamente fatigado. [...] Continua a recta final noutros aspectos: todos os nossos amigos têm problemas graves. [...] [David], depois do seu quarto (!) enfarte, tem um aspecto lamentável (magro, precadavérico). (*Diário*, 27/03/88)

Na carta que marca com entusiasmo o reencontro com o amigo Joaquim Namorado (Lisboa, 8/XII/1954), após a polémica que opôs Mário Dionísio à direcção da revista *Vértice*, este declara até que ponto a amizade tem para ele uma importância vital:

O importante é a tua resposta ter vindo e, mais importante ainda, por mais que isto signifique sofrimento da tua parte, e, *seguramente*, da minha, é o vago tom de ofensa que se desprende das entrelinhas da primeira parte e o velho tom de camaradagem autêntica, por cima de tudo, que há na carta toda. Esta ofensa era inevitável depois do

¹⁴ Publicado em MD, *As Solicitações e Emboscadas. Poemas*, Coimbra, Atlântida, 1945.

que inevitavelmente te escrevi. Se ela se não tivesse manifestado era a prova terrível de que o que eu mais receava se teria dado. Felizmente *não*. Felizmente, aqui estamos lado a lado, como sempre. E assim continuaremos. A “liquidação” que têm sido os últimos anos da vida, onde “ficaram enterradas as ‘certezas’ e as ‘ilusões’ de uma mocidade que me parece inútil”, de que tu falas, conheço-a, como sabes, de experiência, tão bem como tu. Por isso mesmo a mínima alteração no quadro dos bons amigos que me restam, a simples ameaça de alteração, a simples suposição dessa possibilidade põe-me doente. É uma espécie de morte, cuja perspectiva não posso admitir nem com serenidade nem sem imediatamente interferir. Defendo-me e defendo-nos.

Assim é como Mário Dionísio apaga, nos seus escritos íntimos, a fronteira entre espaço privado e íntimo, enaltecendo os valores do amor e da amizade, privilegiando ideologicamente e esteticamente a espessura do tecido humano.

III. A POIÉTICA

Regressemos àquela «criança [que] espreita» do «Auto-retrato». O seu riso alegre é a fonte da poiética de Mário Dionísio: «Não perdoa o festim». Noutro lugar, Mário Dionísio afirma: «Criar é, antes de tudo, discordar, impor uma visão pessoal, tanto quanto possível única, a uma visão geral que intimamente se recusa».¹⁵ O riso é uma reacção íntima a uma realidade que contradiz. Basta lembrar que o conflito é um motor de criação para Mário Dionísio, como o expõe na conferência *Conflito e unidade da arte contemporânea*. E também no texto «O conflito entre o escritor e o professor», no volume intitulado *O quê professor?* Este conflito, sistematizado no artigo, é personalizado através de um escrito memorial inédito:

Mudar de vida? Abandonar o ensino? Viver só do que escrevia, coisa rigorosamente impensável, sobretudo nestes tempos, e que eu de todo em todo não queria nunca? [...] escrever o que quisesse, como quisesse, quando quisesse! Para poder, sem prisão de tempo e de contratos (*de dinheiro!*) procurar, sem desvios nem outras condescendências, as maneiras de atravessar as malhas mais e mais apertadas da censura. Ou para escrever apenas, escrever e rasgar, como tantas e tantas vezes fiz.¹⁶

Mário Dionísio não escolherá, como já se sabe. Bem pelo contrário, há-de acrescentar à sua febre de escrever outra paixão, «outro amor» como ele escreve, o da pintura. Hei-de falar nisso.

A criança que “espreita” traz também a sua espontaneidade irracional ao acto da criação. Em *Passageiro Clandestino*, encontramos-la num fragmento de arte poética a propósito das «recordações involuntárias»:

O importante para a futura criação não é observar bem, não é observar minuciosamente e registar servilmente esta observação deliberada e predeterminada. O realmente fértil é deixarmo-nos embeber, sem pressas críticas, por tudo o que se nos oferece, viver intensamente cada hora e cada minuto, afastando decididamente do nosso

¹⁵ MD, “De um ângulo pedagógico”, in *Jornal de Letras e Artes* n.º 5, Lisboa, 6/11/1961. pp. 1-13.

¹⁶ Este texto inédito é tirado de um livro inacabado intitulado *Reflexões de um professor sobre escola e socialismo*. Encontra-se no espólio Mário Dionísio com a cota Cx5-Doc005.34, p. 51.

campo de actividade receptiva toda a tola selecção das sensações e juízos *in loco*. As recordações involuntárias – só úteis se as soubermos, *então*, canalizar – é que são a verdadeira mola da criação e funcionarão por sua vez como verdadeiras, observadas *a posteriori*. (23/12/53)

É nisto que Mário Dionísio acha ter dado o seu toque pessoal ao Neo-realismo português. Ele promove, já o percebemos, uma poética do não-dito, do sentido escondido, do segredo, do mistério, uma poética servida pelas escritas do eu.

Voltarei agora a esse amor pela pintura e à maneira de Mário Dionísio declinar o *ut pictura poesis* horaciano. Neste caso também, já o mencionei, os amigos têm uma importância primordial. Mário Dionísio apreende primeiro a pintura na sua materialidade:

Por que razão é o pintor quase sempre tão menos intelectual do que o escritor? Porque está o pintor (o verdadeiro) sempre tão mais perto do operário do que o escritor mais popular que se possa conceber? É o próprio género de trabalho. São os próprios materiais com que tem de contactar. Tudo se torna mais autêntico, mais de dentro, mais total, quando se sujam as mãos e o fato a preparar tintas, telas, a pegar da serra para fazer uma grade ou uma moldura. [...]

A fala ardente da pintura vem mais do fundo, cerca-me e puxa-me há seis anos. E não percebo como me foi possível viver vinte cinco anos sem saber disso.¹⁷

Temos aqui o testemunho do intelectual, muito argumentado. Noutro passo do diário, Mário Dionísio relata como os três amigos lhe ofereceram, quando já se estava a tratar da tuberculose em casa, um estojo de pintura e pincéis. O pintor incipiente apodera-se deste material com todos os seus sentidos:

Que doce, profundo prazer! Não esquecerei o cheiro com qualquer coisa de melado de uma bisnaga de branco, de chumbo, que abri, e de outro de amarelo de Nápoles. Era maravilhoso estender as tintas na paleta. O corpo carnudo macio do cadmio laranja, a maciez rija do branco de prata, a transparência profunda do verde esmeralda!¹⁸

O escritor que permanece em Mário Dionísio apesar da paixão que o absorve, escreve algumas páginas deliciosas do diário a propósito da história das suas máquinas de escrever. Expõe o laço psíquico e carnal que os une:

E entretanto, veio-me esta tentação, este pequeno sonho renovado: comprar outra máquina, mais íntima que a Royal de que estou farto, com o seu tipo enorme, os seus espaços entre linhas onde a gente se perde. Por não a suportar é que trabalhava sempre na Hermes até aparecer a força perturbadora da IBM... Comprar uma máquina. Talvez. Quem sabe? Foi por isso decerto que a Maria disse logo: «porque não compras?» E ela aqui está. É uma máquina alemã, muito simpática de aspecto, sedutora mesmo.

¹⁷ Esta parte de *Passageiro Clandestino* não tem menção de datas, sendo organizada em capítulos. Este excerto encontra-se no espólio com a cota Cx9-doc.1-014, e pertence ao capítulo 4. Insere-se entre o 11/11/50 e o 22/1/51.

¹⁸ *Ibid.*, Cx9-doc.1-12.

Cor de salmão e cinzenta. Chama-se Olympia. (*Passageiro*, 9/02/71)¹⁹

A máquina de escrever funciona, assim como o material de pintura, no Mário Dionísio encenador da sua própria intimidade, como um objecto de palco. Brigitte Diaz e José-Luis Diaz escrevem a este propósito:

Tanto na carta como na página do diário pessoal, o intimista sente a necessidade de se descrever num dispositivo cenográfico espacio-temporal que ele estende ao seu correspondente ou a si mesmo como o pré-requisito indispensável para suscitar o efeito de íntimo²⁰.

No encaço destes autores, podíamos ir buscar à obra de Mário Dionísio mais dois factos, para além do espaço íntimo, que foram analisados aqui: a importância do auto-retrato, tanto pictórico como escrito, e a necessidade de «um tempo seu»²¹ cuja falta o diarista denuncia insistentemente. Estas características fazem do artista português um intimista canónico e afeiçoado.

Para concluir, voltarei ao “Auto-retrato”. Mário Dionísio revela-se nele como um poeta – «poeta – antes e depois de tudo, melhor: em tudo». Pois claro! A criança é o poeta, este «Escrivente», como se auto-denomina Mário Dionísio no *Diário*, adoptando o neologismo criado por Urbano Tavares Rodrigues em 1970. Pudemos verificar que o espaço do íntimo é configurado na obra de Mário Dionísio desde o começo. Nos anos 80, a psique e a carga emocional das personagens dos contos ganham importância. Prova disso é a colectânea de 1988 intitulada *A morte é para os outros*. Podia ser o objecto de outro trabalho alargar o espaço do íntimo à obra ficcional do autor.

¹⁹ O texto completo deste dia sobre máquinas de escrever foi entretanto publicado no Almanaque *Postas de Pescada* n.º 9 (Figueira da Foz, Nov. 2016).

²⁰ Brigitte Diaz e José-Luis Diaz, “Le siècle de l’intime”, *Itinéraires* 2009-4 (Paris, 2009), pp. 117-146.

²¹ *Ibid.*

UM PINTOR DE PALAVRAS

Nuno Júdice*

Acabamos por chegar sempre à mesma questão: o que é a poesia? E isto leva-nos para a procura de uma definição de poética, que vem dos antigos, mas que se prolonga para lá das épocas: poética é o que se distingue de um uso normal – prosaico e banal – da linguagem. Na poesia, as palavras distinguem-se pelo que são, e pela atenção a que nos obrigam tanto em relação ao sentido como à entoação, à música, ao acordo que delas nasce e que produz uma sensação de harmonia que se sobrepõe a tudo o resto, como foi bem descrito no primeiro verso do poema "Art poétique" de Verlaine: *De la musique avant toute chose*. Nesta afirmação poética que está na base da estética simbolista vamos encontrar uma sobrevalorização do ritmo e da forma musical da palavra que se sobrepõe muitas vezes à importância da imagem. Esta, que está na base do efeito efrástico do poema, em que as palavras representam um objecto, uma figura humana, uma paisagem, não pode ser esquecida, como o surrealismo, na sequência aliás do próprio simbolismo, veio destacar.

Se esta presença da imagem é indissociável do discurso poético, muito mais o será num poeta que também foi pintor embora essa qualidade tenha passado muito despercebida, talvez porque Mário Dionísio fosse visto sobretudo como poeta, como ficcionista e se tivesse destacado como grande ensaísta no plano das artes plásticas com *A Paleta e o Mundo*. No seu último livro de poesia, *Terceira idade*, balanço de vida e de obra lúcido e total, ele se designa: «Ó inventor de teias»; e se na palavra teia nós temos a imagem da trama, ligada à urdidura de intriga no sentido ficcional do termo, para lá da evocação do mito de Aracne, o que se destaca é que teia e tela têm a mesma etimologia latina em *tela*, sendo visível aqui a associação entre o fazer do poema e o fazer do quadro neste trabalho de "inventor de teias" verbais e visuais de que o poeta se reclama. A isto, obviamente, acrescenta-se o vivido do próprio objecto, de acordo com a tradição naturalista do pintor que tem à sua frente o modelo ou a paisagem, o que também se aplica ao poeta, como refere Ruy Belo:

Quando o poeta, no seio de um poema, profere a palavra árvore, o que faz não é utilizar um conceito a que houvesse sacrificado todas as opulentas árvores de pássaros que diariamente encontra no seu caminho. Em vez de se sujeitar à abstracção que o conhecimento pelos meios lógicos impõe, é como se utilizasse uma verdadeira árvore, com os seus pássaros, as suas folhas, a sua sombra, a sua tristeza ou alegria. Apenas se limita a dar a essa árvore uma nova vizinhança: ou Deus, ou a infância, ou – que sei eu? – talvez o pressentimento da morte. Como é que ele conseguirá criar assim uma

* Formado em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa, é poeta, ficcionista e ensaísta.

árvore tão viva? Pegando na palavra em si, rompendo talvez as suas relações habituais com outras palavras, dando-lhe outras novas, que, através do choque, da surpresa, do inaudito, a cerquem e iluminem de determinada maneira e a rodeiem de silêncio.¹

E isto conduz-nos à poesia de Mário Dionísio, e ao livro de 1965, *Memória dum pintor desconhecido*, em que poética e pintura se articulam magistralmente, para explicitar o modo como se opera esta transição (transacção) real-poético:

15
Tudo começa num ramo
de oliveira
aberto em braços de que saem braços
luxuosos caprichosos
vagarosos de abraços deslaçados
nos espaços

Prende-se nele a brisa em mil requebros lassos
complacente

Um bago branco Um bago azul
mil bafos de euforia

Na serena folhagem transparente
solta-se quente aberta em leque
uma quase alegria
comprometida e inocente²

A libertação do verso decorre de uma analogia com o próprio crescimento da árvore, na sugestão de ramos curtos e longos onde tem início a passagem para o plano musical, num jogo aliterativo que se organiza como uma folhagem sonora; uma sugestão visual, cinestésica, na visão do branco e do azul; e finalmente a personificação da própria árvore ao soltar-se dela uma “alegria” a que se junta o qualificativo de “inocente”. O que é significativo neste processo é que a imagem vai sendo envolvida por uma outra realidade que a transfigura ou desloca do seu espaço conceptual, abstracto, para um novo plano de significação em que a palavra representa a realidade para que remete, ou seja, não temos esse objecto (a oliveira) como referente mas sim todo o complexo de ramificações lógicas, semânticas e musicais que o poema descreve.

É esta totalidade que corresponde a uma poética que António Ramos Rosa designa de um modo mais essencial:

A poesia, seja num verdadeiro verso, seja num poema, tem uma densidade própria, uma existência. Existência, num sentido estético, pressupõe coerência interna, individualidade, unicidade, o que é por si mesmo. A densidade é esta estrutura complexa e una, o dado inicial da percepção do poema. Através da organização de signos e sons, a impulsão criadora repercute-se, algo da criatividade inicial se propaga

¹ Ruy Belo, *Na senda da poesia*, União gráfica, 1969, p. 79.

² MD, “Memória dum pintor desconhecido”, in *Poesia completa*, INCM, Lisboa, 2016, p. 186. Todas as citações de Mário Dionísio são desta edição.

e transmite ao leitor. Um poema é, assim, um princípio de vida. Daí que a cada leitura se participe, de algum modo, da criação poética.³

E é aqui que encontramos, em confronto com esse modelo representativo do real, a modernidade que rompe com ele:

Deitei agora mesmo o açúcar no cinzeiro
Caiu-me a cinza no café
Onde pensei azul vejo vermelho
E a linha como tonta alheia e brusca se desprende
e furta à intenção da mão que a traça. (185)

Tal como na realidade o mundo se subverte, com o açúcar a cair no cinzeiro e a cinza no café, também o quadro se desliga da racionalidade das coisas para entrar numa lógica que só a ele pertence e escapa ao próprio autor:

O que o dia todo desenhei
eu próprio espantado e espantado não sei
em verdade o que é

E o poema termina com o apelo à análise que explique essa deriva do objecto em relação ao sujeito criador que confessa a sua incapacidade de auto-análise:

Rigorous analista que nos outros tudo entende
que se passa?

Daqui decorre a importância do leitor – ou da leitura – não tanto no sentido da sua percepção e da sua presença no instante da escrita, mas no momento da abertura semântica que decorre da sua apreensão. Esta ideia de Ramos Rosa de cada poema como um «princípio de vida» vai fazer com que, a cada leitura, o poema renasça em sentidos diferentes, em vivências sempre alargadas a partir do horizonte que cada leitura lhe pode conferir, o que constitui um enriquecimento permanente do espaço poético. Se Ruy Belo sugere que «o leitor deve percorrer, em sentido inverso, o mesmo caminho que o poeta percorreu»⁴, não é menos certo que o caminho da interpretação não é um caminho regressivo, embora aí também se encontrem sem dúvida algumas chaves dos códigos metafóricos e imagéticos, mas progressivo, indo para além do que o poema constitui como objecto presente, e procurando encontrar as ramificações que nascem de todo o complexo estrutural e organizativo das imagens actuais.

O que distingue, então, o poético do “literário”, na expressão de Ruy Belo, é esta dinâmica autotélica do poema: se todo o seu movimento envolve uma cosmogonia em que mundo e palavras orbitam a partir de uma atracção-repulsão que constitui um equilíbrio insusceptível de ruptura, o eixo desse movimento assenta no objecto que é o poema, aonde se regressa de cada vez que uma tentação ex-cêntrica nos tenta levar para fora

³ António Ramos Rosa, “Poesia, liberdade livre”, in *O Tempo e o Modo*, Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1962, p. 33.

⁴ Ruy Belo, op. cit., p. 89.

desse espaço.

E é neste sentido que, no “Antiprefácio” à reedição da sua poesia, Mário Dionísio começa por uma afirmação conclusiva: «Como toda a arte, a poesia não se explica.» Uma consequência que daqui resulta é a de que será preferível «que a poesia se entregue por si mesma, directamente, sem apoios de qualquer espécie.» Está explicado, então, o título “Antiprefácio” uma vez que o prefácio, qualquer prefácio, será sempre uma “explicação” de texto, e quando é o autor a fazê-lo entraríamos no contra-senso de escrever contra o seu próprio pensamento.

Esta ideia de que o poema é suficiente para que dele sejam tiradas todas as conclusões possíveis, Mário Dionísio associa-a à arte na comparação que estabelece entre ambas, arte e poesia, através dessa aparente inexplicabilidade. Digo aparente porque, embora não entre no caminho de uma auto-análise, o poeta não só justifica o seu “antiprefácio” situando-o ironicamente na linha do que, nesse período dos anos sessenta, se fazia *a contrario* (anti-poesia, anti-romance, anti-pintura, etc.), como apresenta uma visão do Neo-Realismo muito diferente da

caricatura, tão persistentemente imposta pelos anos fora, segundo a qual o neo-realismo teria sido, em bloco, um movimento exclusivamente interessado pela descrição-denúncia, mais ou menos naturalista, do homem social no que este tem de mais exterior, superficial e dogmaticamente optimista, desprezando as verdades pessoais, ignorando as angustiosas contradições que profundamente marcam o indivíduo dos nossos dias, expressamente evitando certos temas que se podem considerar permanentes na poesia de todas as épocas (o amor, a morte...), alheio, enfim, ou mesmo hostil, ao espírito de modernidade, a toda a revolução de linguagem que se tem operado e está operando na poesia, como em toda a arte, do nosso tempo...
(p. 20)

Nesta passagem, o que ressalta é a expressão «revolução de linguagem», em tudo prenunciadora, nessa década de sessenta, do que iria suceder na criação literária e poética, não tanto no plano da criação, porque a revolução vinha das vanguardas do início do século, mas na teoria da linguagem que irá influir no modo como o poeta passa a olhar para o poema como um objecto, resultado de um projecto e de uma construção pensados e enquadrados já não num projecto ideológico mas formal (o que é diferente de formalista). Estará aqui a proposta a que podemos dar o nome de revolucionária, de uma poesia em que os poemas não se reduzem ao que, então, se chamava “mensagem”, sendo olhados como «objectos novos, feitos de palavras e espaços», mas não objectos fechados e inertes, antes possuindo uma dinâmica que vem da definição que nos é dada de poesia:

Porque poesia é vida – como diz o lugar-comum, e por alguma razão se trata dum lugar-comum –, mas vida na sua mais recôndita e autêntica, mais renitente realidade, no momento luminoso em que se dá conta de que está a sê-lo, a tornar-se possível, a tomar, por vias imprevisíveis, consciência do seu estado permanente de mudança.
(p. 21)

Revolução, mudança e vida, eis três conceitos que formam a trindade poética que se irá manter ao longo da sua obra poética, embora seja necessário “temperar” a ideia de revolução com a sua componente estética que está associada, como não podia deixar de

ser num poeta que é também pintor, ao ideal de beleza:

É bem certo que o belo
como Picasso diz não se procura
Apenas se descobre um dia por acaso onde já estava
à nossa espera porque sim (p. 202)

É fundamental ter em conta esta passagem para entender a revolução que Mário Dionísio vem trazer à poética da sua época, e também do chamado neo-realismo, e que terá contribuído para muita da incompreensão que suscitou. É algo que se encontra logo nos primeiros poemas, e quer tem a sua expressão numa “Arte poética” em que é posto de lado o simbolismo e a lírica romântica («A poesia não está nas olheiras imorais de Ofélia/nem no jardim dos lilases.» (p. 56) para colocar em primeiro plano a vida: «A poesia está na vida», uma vida que se manifesta em todos os aspectos do quotidiano mais banal de uma cidade, «nas artérias imensas cheias de gente em todos os sentidos», com flashes que captam desde o mundo das fábricas até ao «grito do rapaz apregoando jornais», ao «riso da loira da tabacaria», às «mãos sem luva que se estendem para seios sem véus», terminando numa poética mais circunscrita ao engajamento desse final dos anos trinta:

A poesia está na luta dos homens,
está nos olhos abertos para amanhã. (p. 57)

Se quisermos ter uma referência literária para esta visão da cidade, encontrá-la-emos no Baudelaire de *Les Fleurs du mal*, também ele cantor dessa cidade moderna em que o olhar percorre todas as classes sociais, como também Cesário Verde irá fazer no seu *Livro*; mas se esta “Arte poética” tem a circunstância das diferenças de classe a marcar cada referência, o olhar não escolhe apenas um lado da realidade porque «a poesia está em tudo quanto vive, em todo o movimento,/ nas rodas do comboio a caminho, a caminho, a caminho/de terras sempre mais longe».

E é esta ânsia de viagem que introduz em elemento cosmopolita na sua poesia. Se o país, e em particular a cidade de Lisboa, está sempre presente, o poeta não ignora que os modelos da sua estética são estrangeiros, e a eles se refere concretamente. O poema «Ao pintor Fernand Léger, Rue Notre-Dame des Champs», (de *O silêncio voluntário*, in *Poesia completa*, p. 161) compara os domingos de Paris (alusão possível ao tédio dominical e parisiense de Mário de Sá-Carneiro) e os domingos de Lisboa:

Por mais estranho que pareça e me pareça
na avenida du Maine ou nos Campos Elíseos
também há ao domingo esta triste alegria lisboeta
de ir passear de fato novo até à auto-estrada

Mais uma vez encontramos o quotidiano com a sua imutável banalidade, ou a sua normalidade, a marcar o estado de espírito do poeta em busca de um sinal que converta em arte essas imagens do domingo na cidade despovoada, de súbito subvertida pelo som de «um piano surpresa e indolente bem 1920» que «na tarde entorna um riso de outros tempos». E o que converte este retrato urbano num ponto de partida para essa dimensão questionadora do próprio real é o último verso:

Que dirá disto o Léger ali no 86?

Não é um acaso esta homenagem a Léger, pintor que também efectua, nos seus quadros, uma colagem de fragmentos da cidade e da civilização que lhe são contemporâneas, juntando figuras de cada segmento da sociedade. Esta ideia do poema como fresco do mundo, associada à pintura de Léger, está mais próxima da estética de Mário Dionísio do que outros universos como o do surrealismo. A escrita percorre o todo urbano para seleccionar cada fragmento em função de uma ordem que define o espaço em que ele é colocado, como na tela, para que o olhar alcance essa totalidade a partir do singular da vida das ruas e das pessoas, sem a complexidade barroca do cubismo mas com a clareza legível do traço de Léger e de algum Picasso, sobretudo o dos desenhos.

Uma outra questão se coloca a partir da pergunta «que dirá disto o Léger ali no 86?» Parte-se da hipótese de Léger ser o leitor deste poema sobre o mundo que rodeia o 86 da rue Notre-Dame des Champs. Para Mário Dionísio, Léger será o leitor ideal deste poema, mais do que o destinatário, caso em que o poema seria uma carta. Mas o que importa não é a resposta que o destinatário poderia dar a essa carta, mas sim o comentário ao próprio poema, o dizer que transporta uma crítica (no sentido literário da palavra) ao poema. O que é aqui de destacar é que esse leitor não é um colectivo, não é alguém indeterminado, mas sim um leitor concreto que tem, com Mário Dionísio, a afinidade de ser pintor, ou seja, alguém que se coloca num plano ao mesmo tempo estético e técnico em relação ao poeta.

É precisamente neste ponto que a poesia de Mário Dionísio se encontra com a pintura. A *Memória dum pintor desconhecido*, como temos estado a ver, é um exercício de composição pictórica, com a escolha das tintas, a preparação dos tons na paleta, a descoberta do resultado da pintura, a alternarem com poemas mais clássicos, no sentido em que não têm por trás a descrição minuciosa desse trabalho de preparação das tintas e da sua aplicação na tela. Logo no poema 1 (p. 176) surge um paralelismo entre «uma palavra um baço aroma» e o «ponto azul quadrado e seco ao canto» O “baço”, que é uma qualidade (um defeito) da cor, é associado ao “aroma”; e o “seco”, que faz parte da qualidade do ar, aplica-se ao “ponto azul”, numa deslocação que vai abrir caminho ao jogo que surge, a cada instante, entre as propriedades da pintura e a matéria dos objectos e da própria realidade, encarada como um quadro em que tudo é disposto de acordo com regras de equilíbrio, harmonia ou conflito resultantes de uma ordem introduzida pelo olhar. Este processo de transposição da qualidade de um objecto para outro verifica-se também no «fresco rumor de chuva que não há» e na «palavra de vidro», abrindo caminho a uma série de intersecções que evocam, mais do que o cubismo com as suas colagens reconfigurantes do objecto retratado, uma disposição nascida do acaso que depois será trabalhado em função da nova imagem. Não se trata da violência de Pollock sugerida no momento em que «Contra a tela arremesso/um tubo inteiro de amarelo» (p. 179) mas de um gesto que procura perturbar o conforto do hábito:

Pincelada isolada e discrepante
só tu alegre e louca
despertaste este poço de sombra (p. 182)

O que, na descrição do acto de pintar, nos conduz por um trabalho exigente que, muitas vezes, conduz à destruição do que não satisfaz, como quando «Em vão rasgo papéis Montes de telas ato-as/ao fogo atiro a ambição e o instrumento» (p. 179), corresponde na palavra poética a um processo musical que permite juntar os contrários:

Cor de cereja pele macia
de cereja
correndo em verde seco baço
e grave (p. 184)

O pleno domínio da palavra enquanto objecto musical, seguindo um ritmo que decorre de aliterações que não são dadas de modo a que só o ritmo as justifique mas obrigando à sua percepção através de uma dinâmica que implica o sentido – a repetição de “cereja” nos seus dois aspectos, a cor e a pele, a que se segue uma imagem aparentemente insólita mas que tem a sua justificação numa associação significativa entre “cor” e “correndo” – mostramos que Mário Dionísio, mestre da palavra e da pintura, vem na linha de outros poetas que foram pintores e de pintores que foram poetas, sobretudo no período surrealista, e foi por isso sensível a esse poder imagético do verbo poético, não hesitando em explorar até ao fundo essa dinâmica do «inventor de teias» que se tornam poemas e imagens em que num outro poema do seu livro final, *Terceira idade*, sentimos o

Luminoso bafo entre arvoredos
de que nascem crescem folhas sinuosas e tão belas
como se este deslumbrar-nos todo fosse
um arabesco de Matisse. (p. 525)

MÁRIO DIONÍSIO SEGUNDO MÁRIO DIONÍSIO (ATROPELAMENTO E FUGA)

Eunice Ribeiro*

I.

A inevitabilidade biológica que determina um suicídio periódico do corpo humano por renovação cíclica de cada célula do organismo, daqui resultando que aquilo que somos nunca seja exactamente igual àquilo que fomos, levou recentemente Alberto Manguel, numa aliciente reflexão sobre a história e a natureza da curiosidade estendida à curiosidade sobre si próprio, a este desabafo: «Tenho um vago medo de que, se algum dia me visse realmente na rua, não me reconheceria»¹, receio que atribui, sem certezas, a um envelhecimento demasiado rápido e excessivo ou porventura à hipótese de o seu “eu” estar surpreendentemente menos enraizado na sua memória do que certas palavras impressas que sabe de cor, numa argumentação que segue, neste caso, coordenadas mais interiores ou psicológicas da apreensão da identidade. Os psicólogos contemporâneos têm de resto demonstrado a extrema labilidade das nossas auto-imagens e o alto grau de imprecisão que o sujeito adulto manifesta, mau grado a quantidade de informação visual de que hoje em dia dispõe e o grau de exposição a que se presta (designadamente ao nível das múltiplas redes sociais disponíveis), quanto ao conhecimento da sua aparência: «De todos os rostos com que nos cruzamos», adianta neste sentido Sabine Melchior-Bonnet, no seu também recente estudo *História do espelho*, «o nosso é aquele que pior conhecemos».²

Esta ideia de transformação e de impermanência do “eu” que, nas actuais sociedades e culturas em rede onde as fronteiras entre o público e o privado se tornam progressivamente permeáveis, cada vez mais compreendemos como uma construção relacional, colaborativa e negociada, bem longe das categorias romântico-burguesas do autêntico, do único, do original, tem sido progressivamente absorvida pelas mais recentes práticas artísticas auto-representativas, qualquer que seja a linguagem em que se concretizem. A lei da metamorfose que, já em 64, Herberto Helder postulou como princípio poético-vital nessa extraordinária parábola teórica sobre o pintor e o peixe, inicialmente intitulada “Retrato em movimento”³, assinala de modo eloquente um novo paradigma para o exercício retratístico, um paradigma que tem insistido num jogo de tensões entre a evidência e a ocultação, a memória e o esquecimento, o intencional e o “inesperado” (para retomar um

* Professora Catedrática, Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, Universidade do Minho.

¹ Alberto Manguel, *Uma História da Curiosidade*, Lisboa, Tinta da China, 2015, p. 142.

² Sabine Melchior-Bonnet, *História do Espelho*, Lisboa, Orfeu Negro, 2016, p. 335.

³ O mencionado texto de Herberto Helder foi inicialmente publicado na revista *Poesia Experimental* n.º 1, Cadernos de Hoje (Lisboa 1964).

termo e uma noção caros a Júlio Pomar⁴), a ponto de se desembocar numa parcial ou total desencenação de faces e corpos e de com isso se arriscar a própria possibilidade de identificação, reduzindo-a ao nível do rasto ou do vestígio.

Em diametral contraste com a vertente narcísica e teatral das *selfies* e com o excesso de exposição da aparência e do “eu-pele” explorado mediaticamente, o mais recente exercício artístico sobre o retrato, em consonância com a interrogação filosófica e ontológica sobre o sujeito e com as próprias dinâmicas contemporâneas de experimentação das linguagens, tem na verdade caminhado no sentido da desfiguração, da rasura, da invisibilidade, até ao limite da mais literal “des-subjectivação” anulando quaisquer traços visíveis de referência pessoal e encaminhando o gesto auto-representativo para uma meditação sobre a diferença e sobre o irreconhecimento; porventura, para uma condição fora do visível e além (ou aquém) da representação.

Se é certo que, há cerca de quinhentos anos atrás, também Sá de Miranda consigo mesmo se desavinha e Montaigne concebia uma teoria da identidade como instabilidade e “passagem”⁵, demonstrando não ser de agora a eclosão dessa consciência negativa sobre os dilemas do autoconhecimento, restam-nos poucas dúvidas sobre a sua notória agudização com o desabar da ficção egocêntrica sobrealimentada pelos Romantismos europeus e com a «suicidária modernidade»⁶ que lhe haveria de suceder. O sujeito passa a enunciar-se sistematicamente como problema, como paradoxo, como interrogação vivida o mais das vezes num estado de alucinação ou de cegueira. De lugar da verdade (mesmo se idealizada) a lugar da procura, o território auto-representativo desenha-se em consequência, e perigosamente, contra si próprio, de acordo com um trajecto de esquiva à figura cada vez mais distante de uma leitura teológica do corpo, um corpo até aí entendido como forma inerentemente replicativa (à imagem de...) e portanto maximamente reconhecível e legível. Um trajecto que assenta, no limite, em puras intencionalidades por parte dos artistas e/ou, eventualmente, dos espectadores e dos públicos e nos seus respectivos gestos de nomeação: ser ou não ser auto-retrato, conforme sugeriu Derrida, dependeria afinal e apenas de nomear como tal uma imagem – ou o que quer que seja –

⁴ A dita noção é convocada por Pomar a propósito de uma certa dimensão não intencional da imagem retratística: «Um retrato que não é inesperado é um retrato que não existe como tal» (Júlio Pomar, *Então e a Pintura?* Tradução de Pedro Tamen da versão original em língua francesa. Servida com Notas, Acrescentos & Mais fruta da estação em directo do Lavrador, mesmo. Lisboa, Pub. Dom Quixote, 2002, p. 98).

⁵ Cf. Antoine Compagnon, *Um Verão com Montaigne*. Trad. José Goulão. Lisboa, Gradiva. 2016, pp. 21-32. Ao comentar o que considera ser a atitude fundamentalmente relativista ou perspectivista de Montaigne em relação ao mundo e a si próprio, cuja instabilidade e contínua mudança não cessa de pôr em evidência nos seus *Essais*, Antoine Compagnon refere-se, entre outras, a uma passagem inicial do segundo capítulo do Livro III, que aqui repomos, na língua francesa original, pela extraordinária modernidade da concepção de identidade que em si revela: «Je ne peint pas l'estre. Je peins le passage: non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidents et d'imaginations irresolües et, quand il y eschet, contraires; soit que je sois autre moyesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.» (Montaigne, *Oeuvres Complètes*. Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Introduction et notes par Maurice Rat. Paris, Gallimard, 1962, p. 782).

⁶ Eduardo Lourenço, “Suicidária Modernidade”, *Colóquio/Letras* n.º 117/118 (Lisboa, 1990), pp. 7-12.

que nos afecta ou pela qual nos deixamos afectar.⁷

Em 2015, em plena vigência do mundo digital e de uma evolução técnica e genética que tornou possível a (re)invenção e a encenação quase ilimitada do corpo – um corpo outrora afastado como pura contingência ou obstáculo ao autoconhecimento pelo convite socrático (e mais tarde pela própria filosofia cristã) à viagem interior e recuperado entretanto pela psicanálise que o reintroduziu na “pessoa” –, Manguel refere-se em termos dilatórios e razoavelmente espectrais ao seu «eu reticente» cuja confirmação, a acontecer, precederá não mais do que por um instante o momento do seu próprio fim:

Que sinais nos identificam? Algo que não é a forma do meu corpo nem a minha voz nem o meu toque, nem a minha boca, o meu nariz, os meus olhos – o que eu sou esconde-se à imagem de um pequeno animal medroso, invisível, atrás de uma selva de grilhões físicos. Nenhum desses disfarces e máscaras que uso representam o meu eu, excepto em indícios incertos e pequenos presságios: um sussurro nas folhas, um cheiro, um rugido abafado. Sei que o meu eu reticente existe. Entretanto espero. Talvez a sua presença se confirme um dia, mas só no meu último dia, quando subitamente emergirá dos arbustos, se mostrará de frente por um instante e depois cessará de ser.⁸

Na reflexão de Manguel – que explicitamente nos confessa tomar de empréstimo a Montaigne o seu método de contínuo questionamento, ciente das limitações das línguas humanas e do dogmatismo das suas proposições afirmativas –, a questão da identidade e da sua representação é da ordem do instante e da espera. Dito de outro modo: prende-se com a aparição, mais do que com a aparência. Numa linha muito idêntica, por sinal, àquela que o mesmo Derrida assinalou quando se referiu ao auto-retrato nos termos compreensivelmente ruinosos e paradoxais de uma «aparição desaparecente»⁹, deste modo recuperando a dupla dimensão de presença e de sombra já inscrita na própria mitogénese da pintura, que é também a do retrato.¹⁰

II.

Não se estranha pois que, na sua *Autobiografia*¹¹, publicada em 1987 aos 71 anos de idade, Mário Dionísio, de cujos textos e imagens mais explicitamente auto-representativos (ou nesse sentido titulados) me proponho neste momento tratar, seja de novo modernamente desconcertante ao negar à partida a sua própria pretensão autobiográfica.

⁷ Reflectindo especificamente sobre o caso do auto-retrato, Derrida conjectura: «Se aquilo que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar “auto-retrato”, um acto de nomeação deveria, a justo título, permitir-me chamar auto-retrato não importa o quê, não importa que desenho (“retrato” ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar.» (Jacques Derrida, *Memórias de Cego. O Auto-retrato e Outras Ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 70).

⁸ A. Manguel, op. cit., p. 143.

⁹ J. Derrida, op. cit., p. 43.

¹⁰ Referimo-nos, em concreto, à conhecida lenda de Diboutades e ao seu método da *circumductio umbrae* sobre o qual José Gil teceu por sua vez um inteligente e subtilíssimo comentário (cf. José Gil, “O Retrato”, in *Sem Título. Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D’Água, 2005, pp. 17-46).

¹¹ Citamos este texto de Mário Dionísio a partir da versão em linha disponível na página da Casa da Achada (http://www.centromariodionisio.org/autobiografia_mariodionisio.php).

Ao invés de um Rousseau que, nas suas *Confessions*, advertia o leitor estar perante «le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais»¹², Dionísio inicia o seu texto observando que, ante a suspeita «de que contar a nossa vida é impossível», não resta ao autor senão «meter-[se] na pele de um qualquer em que mal [se] reconhe[ce]». Muito longe portanto de Rousseau que três séculos atrás garantia uma autenticidade por excesso que nada deixava de fora (escapando aparentemente às armadilhas da auto-indulgência e à tentação da imagem idealizada), Dionísio pensa e concretiza por defeito a sua intenção de autenticidade a ponto de delegar n’ «um qualquer» sujeito mais ou menos irreconhecível ou “clandestino” (recupero aqui a alusão do seu Diário inédito¹³) a autoria e a autoridade autobiográficas e com isso encaminhar a autobiografia para a esfera de uma possível *anti-biografia*.

A resistência à biografia e ao relato biográfico inscreve-se imediatamente desde os parágrafos introdutórios do livro: na verdade, contar a sua vida é algo que o autor traduz desde logo em imagem, convertendo-se o que é da ordem do tempo e da narrativa naquilo que é da ordem do espaço e do quadro (e abrindo-se, por outro lado, possíveis nexos para a sua obra literária através da relação simbólica aqui instituída com a paisagem¹⁴): espaço e quadro declaradamente imaginários, produto do inevitável desdobramento do sujeito e do seu olhar.

Contar a minha vida. Sempre que me falam nisso, imagino-me sentado num banco de cozinha, com um grosso camisolão, ombros caídos, a olhar por uma janela alta e estreita o que ela deixa ver da floresta. Alguém deixou um machado na pequena clareira em frente da janela. Andarão a rachar lenha. Grandes aves esvoaçam lá por fora, não muito alto decerto. E, além disto, silêncio. O profundo silêncio do que não volta mais.

Mas que floresta? Nunca vivi em nenhuma floresta. Nem sequer perto de. Talvez uma lógica interna – penso então – comande os próprios desmandos do nosso pensamento. E esse indivíduo mais ou menos ruço, no meio da cozinha lajeada, olhando o que não existe, queira dizer apenas que tudo foi bastante diferente do que eu teria desejado. Ou será a suspeita (uma quase certeza) de que contar a nossa vida é impossível. Por isso, à ideia de lembrar o que vivi e como, correrei a meter-me na pele de um qualquer em que mal me reconheço. É o que se chama atropelamento e fuga.

Sintomaticamente, o cenário ficcional com que Dionísio introduz o seu excuro autobiográfico, em dois breves parágrafos redigidos num registo especulativo próximo da ruminação ensaística, escolhe motivos topográficos claramente reportáveis por um lado a uma figuração do refúgio e da imobilidade e/ou de uma certa irrealidade (a cozinha e,

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* (extraits), Paris, Larousse, 1960, p. 18.

¹³ Com o título “*Passageiro clandestino*” foram publicados em 1986, na revista *Colóquio/Letras* alguns excertos do Diário inédito de Mário Dionísio precedidos da seguinte epígrafe retirada da Introdução: «Toda a gente traz consigo um passageiro clandestino.» (p. 66).

¹⁴ No ensaio publicado no *JL*, por ocasião do centenário do nascimento de Mário Dionísio, Maria Alzira Seixo refere justamente a relação com a paisagem como um «outro veio da expressão humana do literário» no Autor (“Homens, sonhos e prodígios”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 20/07 - 2/08/2016, p. 8).

mais adiante, o canto do piano)¹⁵; por outro, e à semelhança do texto já citado de Manguel, a uma cartografia metafórica do desconhecido e do indecifrável que tem na floresta, ou no bosque, uma das suas mais recorrentes concretizações literárias. Num espaço de suspensão e de alguma violência latente (a janela é alta e estreita e a visão difícil; há um machado na clareira e alguém racha lenha...), como é aqui o espaço autobiográfico, o autor (biógrafo e biografado) assume-se como esse “animal medroso” no qual se reconhecia Manguel que, atento ao silêncio, aguarda uma revelação: a sua própria revelação. Como suspeita, todavia, o biógrafo, essa será porventura uma revelação ditada pelo desejo que se confunde com uma escolha e com uma auto-invenção vertida em escrita: «quando num bosque não há veredas já traçadas, cada qual pode traçar o seu próprio percurso e decidir ir para a esquerda ou para a direita de uma certa árvore e fazer uma escolha a cada árvore que se lhe depara».¹⁶

A escrita da vida resulta assim em Mário Dionísio de um *acto autobiográfico*¹⁷ cujo motivo, não totalmente explícito e em parte editorialmente suscitado,¹⁸ se prende com a inscrição na memória colectiva («lavro este documento para a posteridade»), supondo uma audiência à qual se propõe, assumidamente, uma ficção. Por outro lado, em sintonia com uma ética e uma estética literárias assente numa necessária interdependência entre arte e vida, homem e artista – uma ética e uma estética que Dionísio sempre defendeu e que estará também no cerne da sua polémica concepção não positivista de realismo –, a ficção autobiográfica proposta aos leitores vive-se, mais do que nunca, directamente e por dentro.¹⁹ E contudo, não obstante o grau de proximidade ao objecto autobiográfico, chegar a “si próprio” revela-se a todo o instante um limite inabordável – não apenas em função do regime de ficcionalidade inicialmente instalado, mas também pelas opções que, a partir e dentro desse regime, o discurso autobiográfico vai acolhendo.

Sem ser propriamente um texto breve, esta *Autobiografia* mostra-se talvez menos extensa do que porventura esperaríamos de um relato autobiográfico cobrindo sete décadas de vida, fruto, em boa parte, de suspensões e de omissões de um narrador que, sem descurar, em vários momentos, um registo de rigor e de pormenor documental,

¹⁵ Recorde-se neste ponto a leitura bachelardiana dos “cantos” como espaços de imobilidade e de silêncio, onde, fechado fisicamente sobre si-mesmo em negação da vida e do Universo, o sujeito conheceria um estado de repouso intermédio entre o ser e o não ser que dele faz «l'être d'une irréalité» (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1984, p. 137).

¹⁶ Humberto Eco, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, 2.ª ed., Algés, Difel, 1997, p. 12.

¹⁷ Seguimos, neste passo, a proposta teórica de D.K. Levy que propõe uma anatomia do que chama *acto autobiográfico*, considerando-o integral à autobiografia na medida em que estabelece à partida uma estrutura condicionante do conteúdo autobiográfico: «I propose an anatomy, therefore, in which all autobiography is created by an autobiographical act whose constituents include the motive for the act, the medium in which the past is made tangible, and a moral judgment about the past encompassed in the autobiography. Each constituent is necessary and each may be multiple, for example, with compound motives. The autobiographical act is a presentation of the autobiographical content in a medium, with a motive, conveying a moral judgment.» (D.K. Levy, “Autobiographical Acts” in Christopher Cowley (ed.), *The Philosophy of Autobiography*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2015, p. 159).

¹⁸ No final dos anos 80, as Edições O Jornal iniciam uma nova colecção de autobiografias no âmbito da qual Mário Dionísio publica este seu livro.

¹⁹ Veja-se a importante reflexão de António Pedro Pita sobre a teorização do Neo-Realismo pelo Autor no ensaio publicado no JL (“Mário Dionísio – A arte ou ‘a invenção do concreto’”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 3 - 16 /08/2016, pp. 16-17).

procura menos a reposição histórica do que uma aproximação biográfica seleccionada.

Nesse sentido, aliás, parecem apontar os nove momentos ou quadros em que se estrutura esta autobiografia e cujos entretítulos sobrepõem uma lógica tendencialmente imagética ou poética a uma lógica rigidamente diegética.²⁰

Esse tipo de aproximação biográfica permitirá, pois, ao biógrafo não só escolher as situações a expor, como diferir narrativamente «pormenores» que «[n]ão tem pressa» em contar, salvaguardando uma certa margem de resguardo confessional em relação a um passado mais ou menos doloroso ou demasiado íntimo; ou tão só registar “momentos soltos” que a memória devolve, numa espécie de sùmula impressionista de imagens-tempo:

[...] ofensa mesmo, e pública, só me lembro de três casos; biliosa de mais num, desrazoada de mais nos outros, para que fale aqui neles. Merecem só silêncio.

[...]

E porque a história das ideias, dos países, dos partidos, finalmente das pessoas, também de pormenores se faz, espero ainda contar os que comigo se prendem (se prenderam) quando tiver espaço para tanto. Não tem pressa. E talvez – é a minha vez de o pensar – não seja o melhor momento para.

[...]

Todos temos coisas desconfortáveis lá no fundo. Lá no fundo convém que continuem. A confiança tem limites. É melhor não mexer muito.

[...]

E outros momentos. Soltos. Deslumbrantes na opaca escuridão do que não volta mais. Cada um terá os seus, a sua história privada, a sua respiração.

Silêncio e sombra pautam o caminho da criação autobiográfica em Dionísio, enquadrando-a na típica anatomia da moderna autobiografia na qual, de acordo com Francis Hart, o paradoxo da continuidade na descontinuidade se coloca como um problema quer de “verdade” quer de “forma”²¹. Em termos gerais, *Autobiografia* apresenta-se ao leitor como um objecto textual simultaneamente híbrido e fragmentário cuja composição recorre abundantemente à montagem a partir de textos próprios (sobretudo os diarísticos) e alheios, não obstante deixar perceber um trabalho e um cálculo construtivos minuciosos (inclusive nos seus efeitos de leitura) que não colocam inteiramente de lado um arco narrativo evolutivo, habitual na grafia de uma vida.

Trata-se, com efeito, de uma escrita que cruza a história individual com a colectiva segundo uma gestão do tempo nem sempre linear, feita de sucessivos avanços e recuos, suspensões e retomas; que alterna a narração indirecta, ora na primeira ora na terceira pessoas, com uma profusão de discursos directos e semirectos e apartes (auto)irónicos; que justapõe a crónica de eventos (recordem-se passagens vívidas como a da viagem a Corfu ou a da conferência de Bento de Jesus Caraça no Grémio Alentejano) ao comentário

²⁰ A este propósito, recordem-se as pertinentes observações de Rui-Mário Gonçalves (*Mário Dionísio Pintor*, Lisboa, Ed. Casa da Achada, 2009, pp. 15-16) sobre uma possível poética dos ‘títulos imprevisíveis’ de muito quadros de Mário Dionísio, reflectindo uma idêntica tendência para o recurso a reminiscências, por natureza vagas e esparsas, em alternativa a sintagmas puramente descritivos.

²¹ Cf. Hart *apud* B.J. Gunzenhauser, “Autobiography: General Survey”, in Margaretta Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, vol. 1, London, Fitzroy Dearborn, 2001, p. 76.

(em torno, entre outras, da situação política nacional e mundial), à reflexão (a propósito, por exemplo, do *marketing* literário) ou ainda a tomadas de posição estéticas e político-culturais (sobre o entendimento do “seu” Neo-Realismo ou sobre as responsabilidades públicas dos intelectuais) em que o repetido recurso à (auto)citação torna clara uma firme vontade auto-justificativa. Firmeza que poderá, de resto, ser o sintoma de uma motivação adicional do próprio acto autobiográfico, mesmo se contraria um outro registo de forte timbre interrogativo, também frequente no texto.

Com efeito, além de uma precaução contra um excesso de auto-confessionalismo que a *persona* pública Mário Dionísio parece pretender evitar, ou de um resultado de uma certa insuficiência do biográfico no que nele depende da memória e da capacidade de reconstrução memorial, muito desse silêncio e dessa sombra que atrás referimos serão por outro lado uma espécie de contra-efeito de uma atitude de contínuo questionamento que o biógrafo não aplica apenas aos outros ou ao mundo mas, antes de tudo e de todos, a si próprio e/ou à escrita de si próprio. Além de dispositivo fático – de que nas “técnicas de expressão” deu e continua a dar-nos exímias lições Mário Dionísio –, a interrogação parece poder deduzir-se sobretudo de uma postura ontológica fundamental que faz radicar na dúvida ou, melhor ainda, num paradigma dialéctico a sua forma de ser e estar no mundo e de pensar a cultura: uma cultura, como aqui defende, «cientificamente indagadora», que repele abordagens conclusivas, não admitindo senão «respostas interrogativas», conforme, num ensaio de 1938 sobre Casais Monteiro, afirmou serem «todas as respostas conscientes».²²

Dividido entre múltiplas tarefas e actividades profissionais (o ensino, a poesia, a ficção, o ensaio, a crítica, a pintura) a que se devota por gosto ou apenas por um confessado vício pequeno-burguês do dever, e como tal reduzido à condição de «animal pouco rentável»; órfão desde muito jovem e, mau grado as muitas amizades alimentadas, mais ou menos desentendido dos outros, tanto no plano afectivo em que «talvez ninguém tenha cortado tan to relações», quanto no plano intelectual e ideológico onde sente «existir um grande desencontro entre o que escrev[e] e o que escrevem muitos dos [s]eus contemporâneos», Mário Dionísio traça o seu auto-retrato em boa parte segundo o perfil paradigmático do sujeito moderno: descasado do mundo e desconhecido de si próprio, mau grado os amadurecimentos e aprofundamentos pessoais de que a grafia da vida nos vai dando conta e apesar de uma «unidade subjacente» que afirma mesmo assim «inalterada e inalterável», Dionísio faz da auto-bio-grafia o lugar de um inevitável *defacement*²³ em que um sujeito tropológico se põe literalmente em questão.

Filho único, não cheguei, porém, a contrair as maleitas de tão vantajosa situação, ou depressa delas me curei. Mas não ponho as mãos no fogo. Quem sabe se uma sensibilidade às vezes exagerada (nunca tive vergonha de chorar, se é caso disso) não virá daí mesmo?

[...]

²² MD, *Entre Palavras e Cores. Alguns Dispersos (1937-1990)*, Lisboa, Ed. Casa da Achada / Livros Cotovia, 2009, p. 20.

²³ Retomamos aqui a tese de Paul de Man (“Autobiography as De-Facement”, in *The Rhetoric of Romanticism*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81) segundo a qual todo o momento especular inerente à (auto)cognição é necessariamente manifestação de uma estrutura linguística ou tropológica que, no caso da autobiografia, se faz corresponder à prosopopeia (do grego *prosopon poien*, conferir máscara ou face) e à sua inerente dialéctica de figuração e desfiguração.

Manda-me a prudência calar o que penso da glória e, muito principalmente, do que tantos fazem para atingi-la. Lá viria o «estão verdes». Fatalmente. E sei lá se com razão. Nunca a gente se conhece bem até ao fundo.

[...]

Estou olhando à minha volta e em mim mesmo. Que é isto, rapazinho? Desconforto? Apreensão?

[...]

Vale-me então um espírito maligno, género anãozinho da floresta (outra vez a floresta...) que me pousa no ombro enquanto escrevo ou pinto e que me diz, gozão: «Inquietas-te porquê? Que falta é que tudo isso faz?» E, com esta, arruma-me de vez: «Estás convencido de teres estado sempre certo?»

Um sujeito que se vê à distância (ora como indivíduo ora como partícipe de uma ambígua identidade grupal neo-realista), questionando as suas atitudes, afirmações, convicções; que se sabe vulnerável ao auto-engano e que, no termo do seu texto, reintroduzirá o simbolismo da floresta como mecanismo retórico capaz de perverter a própria “certeza” autobiográfica, tal como a narrativa a foi até aí atestando ao percorrer os diferentes “vectores” de uma identidade assumidamente dispersa – nem sempre lisonjeiros, diga-se, quanto a si própria ou quanto às demais. O que não impede, ainda assim, que ponderemos os diferentes tempos que a escrita concede a tais vectores pela importância relativa que por aí se infere para a construção auto-representativa.

A perspectiva identitária que nos revela *Autobiografia* é complexa e prismática: além do pormenor genealógico (em que a transfiguração da origem, “ao canto do piano”, é desde logo um dos primeiros aspectos assumidos da invenção biográfica), o texto vai acumulando informação sobre a identidade literária e artística, pondo a descoberto um conhecimento vastíssimo da história cultural europeia; bem assim como sobre o perfil académico, pontuado ora de comentários apaixonados ao despontar do gosto pela leitura e pela escrita, graças a influentes pedagogos, ora de desabafos quanto a “erros” acalentados relativamente ao mundo das Letras ou a personalidades menos memoráveis com quem contracenou; ou ainda sobre a orientação ideológica, destacando-se uma postura humanista e polemizante, o horror à ditadura, a actividade política clandestina na faculdade e a temporária militância partidária; ou psicológica, caracterizada por um inveterado perfeccionismo e por um profundo respeito pelo valor do trabalho, para além do pessimismo juvenil, alimentado em Antero e em Nobre, e da apurada sensibilidade artesanal com reconhecidas consequências ao nível da obra criativa. Pelo contrário, e voltando às omissões desta vez não declaradas, em nenhum momento encontraremos uma autobiografia sentimental ou afectiva com referências à vida familiar, nem tão pouco preocupações descritivas com pormenores de fisionomia e retrato físico; do mesmo modo, as esparsas alusões à doença que vitimou o autor nos inícios dos anos 40 e à consequente estada no sanatório não parecem comparecer senão como contextualização necessária ao relato de um período excepcionalmente fértil de produção escrita.

Na verdade, será na/pela dimensão do *fazer* que o *ser* biografado e biografante tende a ganhar maior definição. O que por certo nos encaminha para o auto-retrato de um sujeito

que, além de homem de pensamento, se apresenta como um homem de acção: um *homo faber* que transforma aquilo que “é” em objectos,²⁴ um «artista que actua politicamente» e para quem o sonho e as mãos são termos indissociáveis de uma mesma equação criativa. Se, como observava Álvaro Salema²⁵ numa breve recensão ao livro, apesar da dúvida inicial colocada pelo texto, podemos conhecer melhor o sujeito autobiográfico, creio que tal se ficará sobretudo a dever à ênfase concedida pela escrita autobiográfica a uma dimensão actuante e interventiva do sujeito que se reflecte em factos: à letra, em “coisas feitas”.

É justamente no sentido da necessidade de uma acção e de um fazer consequentes ao nível das suas respectivas responsabilidades sociais e morais que Dionísio encontrará, como se sabe, equivalência entre comunicação e criação. A atenção que neste ponto a autobiografia dedica ao relato dos desencontros com contemporâneos que mais ou menos abertamente ironizavam a sua “teimosia” de pedagogo em prejuízo, supunha-se, da sua actividade criativa; ou às próprias “obrigações” para consigo mesmo quanto à actividade crítica a que o elogio do «mestre dos Ensaios», António Sérgio, definitivamente o condenara, poderão decerto perceber-se, mais uma vez, no sentido auto-legitimador de quem procura razões para a sua própria dispersão “operária”: «a gente quer sempre ter razão», anota o biógrafo. Nada disto obsta, na perspectiva do autor, a que se confunda a actividade criativa com qualquer outra que não suponha, como aquela, o domínio de um mecanismo, de uma técnica, de uma “maneira” que permita ao “produtor do objecto artístico” (repito a terminologia laboral de Dionísio) vencer o confronto com a realidade, recriando-a: «uma coisa é ver, outra pintar», axioma picassiano que Mário Dionísio muito glosou e que a sua autobiografia mais uma vez recupera.

Julgo ser nesta linha, que aliás se articula de perto com a já mencionada polémica do Neo-Realismo e com a discussão epocal/geracional em torno dos “formalismos”, que poderemos compreender a insistência da escrita autobiográfica na tendência oficinal, confessadamente doentia, do autor, manifesta tanto no «mais pequeno escrito» quanto em cada uma das suas tentativas plásticas onde entre a paleta e o mundo se joga a luta da expressão e se testam os limites das linguagens: «Não se pode dizer tudo. Ninguém sabe dizer tudo», comentário razoavelmente agonístico do biógrafo, válido para o próprio *telling* autobiográfico enquanto desafio a um tempo ético e discursivo. Idêntica proibidade oficinal poderá fazer-nos compreender, a par de uma ênfase meio orgulhosa, meio acanhada ao pioneirismo da crítica pessoana desenvolvida ainda numa fase académica, um certo pudor depreciativo em relação à sua actividade editorial, crítica e poética de juventude, ainda escassamente “escrevível”: «livrecos» e «versalhada» rasgada, excluída da bibliografia oficial.

Bem diferente se mostrará a atitude auto-avaliativa do biógrafo em relação quer à produção literária de maturidade, quer à experiência de pintor ou ainda à intervenção cívica e político-cultural de alguém comprometido em «mudar o Homem». Uma intervenção que o texto biográfico assinala com demora, aludindo à organização regular de eventos públicos ou a uma incansável e apaixonada tarefa de divulgação, teorização e interpretação crítica da arte e da estética artística modernas, passando não só pelo

²⁴ Em Novembro de 1973, regista Mário Dionísio em páginas do seu Diário: «[...] seria incapaz de viver sem estar a fazer qualquer coisa – *homo faber*... A transformar o que sinto e penso (o que sou, para realmente o ser) num objecto. É o que, aliás, define o artista – não o bom, o grande artista, mas qualquer artista, bom ou mau.» (in *Sonhar com as mãos – O desenho na obra de Mário Dionísio*, Lisboa, Ed. Casa da Achada, 2011, p. 61.)

²⁵ Álvaro Salema “Experiência vivida”, *Colóquio/Letras* n.º100 (Lisboa, 1987), p. 147.

ensaísmo como pela realização de entrevistas a pintores e culminando nesse premiado *opus magnum* ensaístico *A Paleta e o Mundo* que o biógrafo não hesita em considerar como «[p]onto decisivo» da polémica então gerada em torno do Neo-Realismo, sem deixar de lamentar o seu escasso estudo efectivo.

Grande parte da motivação autobiográfica e da insistência em explicar-se, num biógrafo que desfaz equívocos e mal-entendidos repetidamente, assinala aspectos que passaram despercebidos, recorda ideias, palavras e datas, parece inferir-se directamente desses aludidos «círculos de incomunicabilidade» e dessas «cortinas de gelo», que são metáforas evidentes de uma sentida incompreensão desses “outros” – para quem sempre, afinal, quis escrever – face a opções profissionais, a posturas ideológicas e estéticas, ou mesmo a uma obra em relação à qual se fará em *Autobiografia* uma confissão tão «despudorada» quão ressentidamente provocatória: «gosto bastante de algumas coisas que escrevi. Quem esperava uma destas?»

Mantendo-se fiel a uma poética a um tempo experimental e empírica, o mais próxima possível do real vivido (que explicará várias das suas predilecções e das constantes temáticas da sua ficção, entre as quais a da representação do universo pequeno-burguês que bem conhece), o biógrafo Mário Dionísio apresenta-se como o criador invulgarmente versátil e irrestritivo que idealiza uma arte de síntese, apesar de uma forte consciência técnica e semiótica que o impede a todo o momento de ceder a correspondências artísticas puramente metafóricas. Em *Autobiografia* elencam-se títulos, temas, géneros e estilos, influências das mais diversas (nacionais e internacionais, clássicas e modernas), expondo um sujeito artístico aristocraticamente erudito com uma intrínseca vocação operária. Uma mesma e sempre repetida consciência sobre o carácter processual do acto de escrever ou de pintar aflora no texto: «Costumo dizer que sou um romancista que não escreve romances. Mais verdade será talvez dizer que sou pintor, chegue ou não ao fim dos quadros. Não é o quadro verdadeiramente que me interessa, mas pintar».

Homem de oficina, descrente de inspirações momentâneas, Dionísio é um artista que valoriza menos os resultados (a obra, o quadro, a exposição) do que o trabalho artístico em sentido forte: na sua dupla e contraditória dimensão de violência e de inebriamento; de técnica e de corporalidade; de criação e de destruição. *Ut pictura, poesis*: mas agora no sentido estrito de uma lavração ou de uma predação sem objecto à vista em que o “demónio” da pintura, como dirá no Diário, prevalecerá aparentemente sobre o “vício” de escrever: porque «pintar é mais operário».

Parto sempre para a tela com uma grande convicção. Melhor seria dizer esperança. E a sede – a sede mesmo – de pintar que me leva a abandonar tudo e a agarrar nos pincéis. Bato com eles na tela como quem bate em alguém, que é o mundo, o destino, a grande barreira que me impede de. Não digo às cegas porque um olho crítico de mim mesmo está constantemente vigilante e troça dos grandes ímpetos “inspirados”. De qualquer modo, começo com violência e quase com certeza, caçador que sente a caça na ponta da espingarda. Rápido, percorro a tela de canto a canto, insisto mais no lado esquerdo ou no direito, em cima, em baixo, raramente no centro. Quem insiste sempre alcança. É um corpo-a-corpo desastinado, cantante, delicioso.

E no entanto, *Autobiografia* terminará, “à defesa”, com uma exortação à escrita e ao acto de escrever: mesmo se, de ocasião para «não estar sozinho», conforme se lia no prefácio de *A Paleta e o Mundo*²⁶, escrever se tenha agora convertido numa experiência-limite de

²⁶ MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.^a ed., vol. 1, 1974, pp. 24-25.

refúgio, de insularidade – quase diríamos epicurista – face ao mundo e à mundanidade.

A [sic] defesa, abro o meu irregularíssimo Diário num dia de 63, aí calhou, e leio-o como se a data fosse a de hoje: «Não queiras que cada página seja um monumento. Não queiras tudo. E [sic] o melhor caminho para não encontrares nada. Não te sintas esmagado pelos grandes nem condoído com a falência dos que detestas ou desprezas ou apenas lamentas. Escreve. Esquece tudo, tapa os ouvidos, mete-te bem na tua experiência, só na tua experiência. Grande ou pequena, é o que tens. Não desanimes, não desistas, não te perturbes com a indiferença dos outros, não te entusiasmes com os aplausos dos outros. Escreve! Escreve!».

Será do mesmo modo interrogando-se sobre aquilo que constituem as suas actividades principais e sobre as suas pessoais contradições que, três anos mais tarde, em 1990 e a convite do *Diário de Lisboa*, Mário Dionísio enceta o seu “Auto-retrato” verbal. Em doze breves parágrafos e auto-referindo-se ironicamente numa 3.^a pessoa indeterminada e «intratável» (“um fulano”), o autor, por essa altura pintor «a tempo inteiro»,²⁷ apresenta-se em estendido contraponto: seja em relação ao apontamento físico, de jovial insinuação bocageana, e psicológico («uma criança espreira» por baixo de uma exigência «de rigor e de coerência»), seja na sua complexa relação com os outros, entre a indiferença e a necessidade de atenção ao que «fez e faz», seja nas múltiplas tarefas que desafiadoramente abraça, com igual dose de paixão lúdica e de obstinação perfeccionista. De novo, a dimensão actuante e operante surge como estruturadora do auto-retrato: sempre fiel a uma ética do ócio (e repudiando o negócio) no seu pensar e no seu fazer artísticos, e acusando muito embora algum cansaço e alguma impaciência (falecerá três anos depois), Dionísio recupera aqui o elenco da sua obra escrita, bem assim como anota a sua intervenção pioneira e certamente visionária «na concepção e prática do neo-realismo», sem disfarçar mais uma vez alguma mágoa por um reconhecimento quicá demasiado tardio ou mesmo ausente. A sua intervenção plástica enquanto pintor com obra exposta (entre 1989 e 1993, realizará 4 exposições individuais) surge agora mencionada pela primeira vez: de novo autocitando-se, como que numa sistemática confirmação de princípios e de propósitos, Dionísio reescreve-se enfim como um sujeito sem outra ambição senão a de um “fazer” sem repouso e porventura sem termo.

No catálogo da sua exposição na Nasoni (Out./Nov. de 1989), escreveu isto: «Vou caminhando sem destino e sem repouso. Gostando sempre pouco do que pinto, precisando sempre muito de pintar. Assim foi, certamente assim será. Não ambiciono mais.»

Resta saber se sim. O mais prudente é esperar.

Conforme sucedia em *Autobiografia*, no entanto, a dúvida instalada bem no remate do texto torna de igual modo “intratável” a própria intenção auto-retratística, no exacto sentido em que nos deixa «sempre hesitantes sobre por onde lhe pegar». Como se o auto-retrato e a revelação que promete não fossem ainda estes ou não estivessem ainda sob o nosso olhar; como se auto-retratar-se não pudesse nunca ir além de uma espera, de

²⁷ Inicialmente publicado a 2 de Fevereiro de 1990, no *Diário de Lisboa*, este texto de Mário Dionísio foi recolhido no volume *Entre Palavras e Cores*, op. cit., pp. 350-52.

uma reticência, de uma postergação infinita.

III.

Como se desenha, ou se pinta, a espera? Como a desenhou e pintou Mário Dionísio?

Os auto-retratos plásticos até agora divulgados da sua autoria que não se reduzem a mero apontamento ou esboço preparatório não são numerosos:²⁸ ao todo, 5 desenhos (incluindo um auto-retrato com Maria Letícia) e 1 óleo, realizados entre 1939 e 1945, num período ainda inicial da sua actividade de desenhador/pintor e cerca de duas décadas antes das suas primeiras incursões no domínio da abstracção.²⁹ Um confronto rápido com o número de retratos conhecidos que viria a desenhar e a pintar ora de familiares (a esposa, a filha), ora de crianças, ora de escritores seus amigos (Joaquim Namorado, João Cochofel, Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira), retratos igualmente pouco abundantes mas já com uma diversidade de meios e uma qualidade técnica assinaláveis, permitem-nos confirmar uma inclinação auto-retratística claramente marginal: dir-se-ia estarmos perante um artista que evita tomar-se como assunto, um artista que, entre outras coisas, faz auto-retratos.

Se levarmos em conta os pressupostos filosóficos e estéticos de Dionísio, o seu humanismo marxista atento à dimensão colectiva, o seu entendimento do que significa “representar” como gesto reportável à tentativa de expressão não só da realidade exterior como também da realidade interior do *Poeta-Homem*, aí encontraremos decerto razões para a relativa recusa do auto-retrato, em idêntica linha, aliás, com um certo a-sentimentalismo, uma certa precaução contra o desabafo lírico e a auto-exposição de afectos de que Mário Dionísio, enquanto biógrafo de si mesmo, também fez prova.

Detenhamo-nos nos desenhos. Deixando por ora de lado o desenho a lápis de cor de 39, cujas preocupações estéticas não nos parecem ainda nítidas,³⁰ o auto-retrato a carvão, presumivelmente de 41, e os dois auto-retratos a grafite de 43-44 confirmam progressivamente, com efeito, uma ideia moderna de representação, não restrita à cópia do real (“não se pode copiar”, como esclarecerá n’*A Paleta e o Mundo*;³¹ antes integrando a possibilidade da sua deformação ou recriação. Progredindo no sentido de uma decantação de traços e de um minimalismo estilístico claramente despreocupados de «pequenas fidelidades», estes primeiros auto-retratos parecem antecipar, na sua própria solução

²⁸ A informação sobre o espólio artístico de Mário Dionísio disponibilizada na página da Casa da Achada, em Lisboa, dá conta da existência de vários esboços e estudos realizados até 1963 (cerca de 120 soltos e 4 blocos), entre os quais auto-retratos. (Consultar <http://www.centromariodionisio.org/espolio.php>.) Reproduções dos auto-retratos plásticos de Mário Dionísio aqui mencionados podem ser encontradas nas obras *Mário Dionísio Pintor*, de Rui Mário-Gonçalves (Lisboa, Ed. Casa da Achada, 2009, pp. 7 e 56), e *Sonhar com as mãos* (op. cit., pp. 37, 45 e 56).

²⁹ Conforme refere Paula Ribeiro Lobo (cf. Id., “A necessidade de ver claro”, in *Sonhar com as Mãos*, op. cit., p. 9 e “Mário Dionísio e o desenho como processo revelador”, Separata do *Boletim da Casa da Achada / Ficha 4*. Acessível em http://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/ficha4.pdf (consultado em 5 de Agosto de 2016)), Mário Dionísio teria iniciado a sua actividade como pintor em 1941, sendo o desenho uma prática ainda anterior à da pintura, mesmo se mantida como um «campo de ensaio» quase sempre privado, uma espécie de exercício preparatório para a cor.

³⁰ A este auto-retrato com Maria Letícia, de pequenas dimensões, se refere Paula Ribeiro Lobo (“A necessidade de ver claro”, op. cit., p. 10) como um «registro de namoro em que o ainda incipiente contorno dos rostos se funde com a mancha a lápis vermelho que os cobre».

³¹ Cf. *A Paleta e o Mundo*, op. cit., pp. 124-136.

plástica, a ironia crítica com que Dionísio se há-de referir, logo na primeira parte desse seu ensaio, a um paradigma ilusoriamente imitativo e fossilizado de retrato:

Já se sabe que muitas e muitas pessoas continuam a reduzir a contemplação de uma *paisagem* ou de um *retrato* à verificação minuciosa e despicante da fidelidade com que o pintor neles imobilizou o aspecto exterior dos respectivos modelos. Atribui-se à paisagem pintada o objectivo de imitar a paisagem natural, a ponto de tentar substituí-la aos nossos olhos iludidos. Ao retrato, o de ser, embora sem movimento nem fala, a própria pessoa, a ponto de *saltar da tela*. [...] Não se concebe um retrato sem todos os pormenores aparentes do retratado: o sinal da face esquerda, certo pêlo branco da sobrancelha direita, a ruga que tinha na gravata no dia da primeira pose. Ainda que todo este somatório de pequeninas fidelidades, laboriosamente tentadas com mira na minúcia justiceira dos futuros contempladores, em nós desperte o irreprimível amargor que sempre dá o espectáculo da incapacidade teimosa ou o desconfortável arrepio que sempre causa o retrato de um morto.³²

Ao longo do livro, onde, como bem viu Maria Alzira Seixo, a relação da arte com a representação do mundo se apresenta como «problema essencial que move a escrita»³³, o crítico insistirá incansavelmente na noção de que a pintura, a arte, não vive jamais em função dos motivos que a natureza lhes oferece (embora deles sempre parta), mas apenas em função de si mesma, ao ponto de, com Apollinaire, se chegar a sugerir a inutilidade vagamente explicativa dos títulos das obras e das designações de género, aos quais passássemos a preferir «apenas o vocábulo geral de *pintura*»³⁴. Sugestão a vários títulos temerária, mesmo para um “novo realista”, que contará igualmente com repercussões ao nível da sua obra poética: vários poemas de *Memória dum pintor desconhecido* (1965) voltarão, anos mais tarde, a recuperar a dialéctica que toca a de uma inescapável auto-referencialidade do trabalho artístico como contraponto à sua tendência ilustrativa. Aquilo mesmo a que Nuno Júdice se referiu, ao analisar esta poesia, nos termos mais conciliadores de uma «aparente conflitualidade entre vida e criação»³⁵: «O que o dia todo desenhei / eu próprio olho espantado e espantado não sei / em verdade o que é».³⁶ Desenhar é desenhar, é desenhar é desenhar...?

Regressando, pois, a esses primeiros auto-retratos desenhados de Dionísio, fruto de um visualismo intrínseco que se transformaria numa consciente “perturbação” performativa, impõe-se-nos desde logo a vontade lúdica e experimentadora daquela criança que muito mais tarde lhe serviria como termo auto-definidor no já mencionado auto-retrato verbal de 1990. Restringindo-se ao desenho da cabeça e do rosto, que se mantêm aparentemente como lugares identitários fortes, tornam-se já notórios nestes auto-retratos uma vontade de testar materiais e técnicas, o início de uma aprendizagem da espontaneidade onde,

³² Ibid., p. 124.

³³ Maria Alzira Seixo, “Pensar A Paleta e o Mundo. Notas para um estudo”, in *Mário Dionísio 1916-1993. Vida e Obra*, Lisboa. Ed. Casa da Achada, 2011, p. 53.

³⁴ Apollinaire *apud* MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.ª ed., vol. 5, 1974, p. 34.

³⁵ Nuno Júdice, “A palavra e a cor na poesia de Mário Dionísio”, in *Mário Dionísio 1916-1993*, op. cit., p. 76.

³⁶ Este poema de Mário Dionísio encontra-se igualmente citado no volume *Sonhar com as mãos* (op. cit., p. 28).

como viria a afirmar, «parece que só a mão trabalha (e fica-se lá inteiro!)».³⁷ Se, no mais antigo desenho a carvão, ainda tecnicamente pouco desenvolvido, o auto-retrato a $\frac{3}{4}$, sem óculos e com a mão no rosto, é conseguido através de contornos carregados e efeitos de mancha e sombreado no rosto e na mão, as duas cabeças desenhadas um pouco mais tarde em pequeno formato demonstram já uma capacidade de execução e um equilíbrio “entre a mão e o espírito”, para retomarmos os termos do pintor, claramente mais apurados.

Mantendo a pose a $\frac{3}{4}$ e o olhar sempre fixo no espectador como se não o dispensasse do pacto comunicativo, um olhar filtrado agora pelas lentes dos óculos,³⁸ estes auto-retratos, de expressão sóbria ainda que insinuantemente inquiridora ou inquieta, parecem já enquadráveis num paradigma picassiano de simplificação formal: em vez de copiado do modelo vivo, o rosto desenhado, guardando o seu quanto baste de reconhecibilidade, é antes o produto idealizado de um trabalho de libertação da linha, conforme observou Paula Lobo,³⁹ que culmina, num dos casos, numa delineação a traço limpo e contínuo, reduzindo a figura ao seu «genoma imagético», na feliz formulação que João Lobo Antunes aplicou também a desenhos de Júlio Pomar,⁴⁰ esse «grande pintor» cujo princípio Mário Dionísio anteviu⁴¹ e que viria, mais tarde, a retratá-lo, dentro de um idêntico registo de máxima simplicidade e redução.⁴² Um registo que me parece reenviar para aquilo que Delfim Sardo afirmou⁴³ acerca do desenho enquanto metodologia de representação e prática experimental distintivas: corrigível, simultaneamente cumulativo e subtractivo, o traço permite figurar, paradoxalmente, o que não é representável, i.e., o inaparente, o invisível, o interior. O que certamente importará à postura humanista e artística quer de Pomar, quer de Dionísio.

Operário infatigável, Mário Dionísio depressa sujeitará a sua prática do auto-retrato a novas alternativas plásticas, ainda que, neste caso, sem enveredar pela hipótese caricatural ou grotesca com que, pela mesma altura, desenhou figuras goyescas ou pela linha geometrizar e cubista que utilizaria com notável desenvoltura em retratos mais tardios da sua esposa Maria Letícia ou da filha Eduarda. De 1945 data, com efeito, o seu mais conhecido auto-retrato a tinta-da-china, ensaiando um outro registo, mais “sujo” ou saturado, em franco contraste com o anterior. Conservando no geral o contorno como marcação do limite espacial da figura, o auto-retrato em pose frontal ligeiramente descentrada à direita, com óculos e cachimbo exhibe agora um maior dinamismo graças à técnica gestualista do *gribouillage*⁴⁴ aplicada com efeitos de sombreado e volume e de modo a preencher todo o espaço branco, criando pontualmente zonas de permeabilidade

³⁷ MD, in *Sonhar com as mãos*, op. cit., p. 66.

³⁸ Sobre as possíveis implicações de sentido contidas na representação retratística de artefactos de visão e próteses perceptivas (como lentes e óculos) que supõem logo à partida um enfraquecimento da vista natural e, conseqüentemente, da sua credibilidade como fonte mimética, remetemos para as argutas considerações de Derrida, op. cit., pp. 76-77).

³⁹ Paula Lobo, “A necessidade de ver claro”, in *Sonhar com as Mãos*, op. cit., p. 22.

⁴⁰ J. Lobo Antunes, Prefácio a *Desenhos para Guerra e Paz de Tolstoi* de Júlio Pomar, Arte Mágica Editores, 2003, p. 18.

⁴¹ Cf. *Entre Palavras e Cores*, op. cit., pp. 41-51.

⁴² Referimo-nos especificamente ao conhecido retrato desenhado que Júlio Pomar virá a dedicar, em 1950, a Mário Dionísio.

⁴³ Cf. Delfim Sardo, *Caveiras, Casas, Pedras e uma Figueira / Skulls, Houses, Stones and a Fig Tree*, Lisboa, Documenta / Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, 2014. Catálogo de exposição, pp. 27-31.

⁴⁴ Cf. Lobo, op. cit., p. 21.

entre figura e fundo. Fitando mais uma vez directamente o espectador, o modelo parece aqui dirigir-nos um olhar mais reflexivo do que inquieto, mesmo se, de acordo com a nota técnica que nos faculta o artista nas suas páginas diarísticas, a falta de enquadramento nos pode dificultar um juízo de expressividade:

O enquadramento é tudo? Tudo o que existe é belo ou neutro, cheio de sentido ou insignificante conforme o ângulo de visão e o modo como o enquadrámos. Enquadrar ilumina, sublinha, selecciona, torna expressivo o que antes o não era. A vida própria desta rua, desta casa, deste rosto ou desta multidão, deste braço, só aparece quando os enquadrámos. Por isso é que uma rua, uma casa ou uma cara que conhecíamos há muito tempo nos parece outra coisa quando a vemos no cinema ou numa fotografia. E isso nos agrada.⁴⁵

Encontraremos esse enquadramento no único auto-retrato a óleo do pintor: um trabalho de 1942, sobre pano cru, em que Mário Dionísio ensaia desenhar com a cor, seguindo a lição de Van Gogh que o quadro evoca, num evidente *pastiche* desse “estranhíssimo” *peintre-ouvrier* sobre quem Dionísio escreveu intensa e apaixonadamente e de quem também se avizinha sob vários aspectos. Começando pelo seu modo de olhar o mundo a que o auto-retrato parece pretender aludir meta-artisticamente. Recorrendo a uma paleta de cores característica do pintor holandês – azuis, verdes e amarelos secos, com breves apontamentos tracejados de vermelho intenso –, o auto-retrato em primeiro plano à esquerda da tela, e novamente a $\frac{3}{4}$ do artista, é enquadrado pela atmosfera confinada e relativamente sombria de um quarto onde uma pequena janela representada em fundo e em perspectiva deixa ver a paisagem exterior, plana e anódina, situada em ponto de fuga. Na borda da janela e à direita, um copo com uma pequena flor esbranquiçada assinala o limiar de transição entre o cá dentro e o lá fora e a expressão do retratado, mais séria do que serena, talvez possa apontar para esse tema que o próprio Van Gogh, segundo nos relata Dionísio, mantinha com os pintores anteriores ao impressionismo: o do «pássaro preso na gaiola num dia de Primavera, que, desejoso de liberdade e de paz, se vê forçado a girar angustiadamente dentro das grades».⁴⁶

De qualquer modo, não será impossível encontrarmos neste “pássaro preso na Primavera” que o auto-retrato poderia tematizar visualmente pelo menos um triplo depoimento: um depoimento espiritual de um homem, de um comunicador e de um pedagogo que, apesar de tudo, não logrou nem a compreensão nem o reconhecimento que a sua dedicação aos outros lhe mereceria; um depoimento epocal de um órfão da modernidade que não escapou a um descentramento de que ainda hoje a história literária e artística nacionais não repararam totalmente; um depoimento estético de um realista cujos quadros continuam a ser janelas para o mundo visível, ainda que a janela transparente e inclusiva de Alberti se tenha entretanto tornado mais *alta e estreita*, conforme *Autobiografia* a descreve, e a visão mais restrita e incerta – sem excepção para a visão de si próprio.

Interrogava-se Rui-Mário Gonçalves no estudo que dedica a Mário Dionísio-pintor, se «[a]o pintar um quadro, saberia inicialmente o que pretendia fazer»⁴⁷ ou se esse maior esclarecimento despontaria antes, como acreditava, no seu final. No fundo, esta é também

⁴⁵ MD, in *Sonhar com as Mãos*, op. cit., p. 65.

⁴⁶ MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.^a ed., vol. 3, 1974, p. 187.

⁴⁷ Rui-Mário Gonçalves, *Mário Dionísio Pintor*, op. cit., p. 24.

a questão central do exercício auto-representativo como tendemos hoje a compreendê-lo. Dionísio põe à prova a “sua” verdade (como sujeito e como homem-artista) na/pela experiência de dizer-se ou de pintar-se. O que daí resulta é menos uma resposta do que um acto de procura, um incessante “fazer” transfigurativo que não revela o sujeito senão como um sujeito em construção e, também neste sentido, um sujeito operário. Bem antes de Manguel e de Derrida que aqui citámos inicialmente, Mário Dionísio formula, no essencial, a questão identitária nos termos de uma errância ou de um devir, termos que não poderemos seguramente deixar de ler fora da experiência humana e da experiência estética do último século, tão profundamente fracturantes quanto regeneradoras de conceitos, formas e processos. «Não se faz a pintura que se quer», teria comentado o pintor Jean Bazaine, mas apenas se pode «querer a pintura de que a época é capaz».⁴⁸ Outro tanto creio ser legítimo dizer-se dos processos semióticos em geral enquanto formas de mediação a que recorrem sujeitos históricos. Pelo que, enquanto aproximações auto-representativas, o exercício autobiográfico e auto-retratístico em Dionísio não independem de um debate historicamente inevitável entre o seu «amor do real»⁴⁹ reflexo directo da “paixão pelo real” de todo o século XX, nas palavras de António Pedro Pita⁵⁰ e essa cada vez mais forte suspeita de que a identidade não é imediatamente reconhecível nem representável, talvez porque, afinal, não seja exactamente uma “realidade” no sentido de alguma coisa que «se observa, se regista e se interpreta» para em seguida se transformar;⁵¹ nem sequer esse “núcleo” ou “centro” interior ou invisível que asseguraria em permanência uma «unidade subjacente» que se supôs (e Dionísio supõe-no ainda) existente. Se é certo que Mário Dionísio não põe inteiramente de lado os esquemas mais tradicionais do relato autobiográfico nem se afasta de um regime auto-retratístico figurativo, centrado no valor facial, rumo *e.g.* a variantes simbólicas, desconstrutivas ou conceptuais, não é menos certo que, através de um registo ora meta-reflexivo, ora interrogante, contraditório, omissivo, vicia sistematicamente qualquer certeza sobre a “verdade” auto-representada e sobre a “verdade” do texto que supostamente a representa. Em vez de predicativa, a via de acesso ao “eu” torna-se hipotética e reticente, i.e., necessariamente “criminosa” ou “clandestina”: atropelar e fugir.

⁴⁸ Jean Bazaine *apud* Gonçalves, *Mário Dionísio Pintor*, op. cit., p. 14.

⁴⁹ MD, *Entre Palavras e Cores*, op. cit., p. 125.

⁵⁰ António Pedro Pita, “Mário Dionísio – A arte ou ‘a invenção do concreto’”, op. cit.

⁵¹ Gromaire *apud* Paula Lobo, “Mário Dionísio e o desenho como processo revelador”, op. cit.

**«ANIVERSÁRIO» DE MÁRIO DIONÍSIO:
AUTO-RETRATO POÉTICO AOS QUARENTA E QUATRO ANOS**

*Teresa Jorge Ferreira**

Comemoramos neste Congresso Internacional o centésimo aniversário de Mário Dionísio, nascido em Lisboa no dia 16 de Julho de 1916, na «rua Andrade, número dois, rés-do-chão, ao canto do piano» – assim o escreve Mário Dionísio no início da sua *Autobiografia*, contando o que costumava responder quando lhe perguntavam: «onde é que tu nasceste?»¹. No âmbito desta comemoração, considero oportuno reler o poema “Aniversário”, datado de 1960 e incluído no conjunto *O Silêncio Voluntário*, da antologia *Poesia Incompleta*, de 1966:

Aniversário

Quarenta e quatro anos Uma vida
já no fim ou no meio tanto faz

Não encontrar sabor aos desenganos
Começar sem dar por isso a dizer um rapaz
da minha idade
duma pessoa conhecida
que sobe as escadas com dificuldade

Sentir-se um pouco a mais onde se dança
onde se espera onde se ri sem ter de quê
Já quase desdenhar do que nunca se alcança
Considerar sem apetite o que se vê

Desejar nervosamente a solidão
Querer e não querer viver tudo uma outra vez
Perguntar se valeu a pena o que se fez
dizer que sim pensar que talvez não

* Doutoranda em Estudos Portugueses na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Investigadora do IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.

¹ Mário Dionísio considera a «rua Andrade» e o «piano» os dois «vectores» da sua vida: um paterno, associado ao «respeito pelo trabalho e pela palavra dada, [a]o dizer as coisas cara a cara, [a] uma costela ainda orgulhosamente popular», e outro materno, ligado ao «amor pela arte, [à] atracção do invisível e [a] um pendorzinho aristocratizante que há em todo o artista, seja ele qual e como for» (MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, pp. 8-9).

Começar a ser ridículo e deixar
que contem pois que contem histórias infinitas
Gostar de não ouvir de não saber e já pensar
que as raparigas todas são bonitas

Ter a ilusão ou fingir ter
de que nada disto assim é naturalmente
E ocultá-lo bem por bem saber
como nunca saber o que é conveniente
ou apenas prudente não dizer

1960²

Se considerarmos os dois elementos que acompanham o texto do poema – o título e a data –, confirmamos que Mário Dionísio celebrou em 1960 o seu quadragésimo quarto aniversário. O primeiro verso liga uma idade, «quarenta e quatro anos», a uma vida, «já no fim ou no meio». Atentemos nesta relação entre o aniversário, a idade e a vida. Por um lado, o aniversário remete para uma ocorrência cíclica: a palavra vem do latim *anniversarius*, adjectivo relativo a algo que acontece todos os anos, já que resulta da junção de *annus* (ano) e de *versus*, particípio passado de *vertere* (voltar, regressar). O que volta todos os anos é o dia do mês no calendário. Por outro lado, a idade estabelece um marco num percurso linear, num acumular de anos que se faz pela progressão numérica: a indicação do ano no final do poema reforça essa ideia, porque o ano – 1960 – só acontece uma vez no calendário, o ano não se repete, reforçando a noção de linearidade.

O poema é publicado na primeira edição de *Poesia Incompleta* e, como quase todos os poemas do conjunto *O Silêncio Voluntário*, era inédito (havia apenas dois poemas que já tinham sido publicados e que, na segunda edição, mudaram de conjunto). No índice de *Poesia Incompleta*, as obras estão todas indicadas com a respectiva data, mas apenas os poemas de *O Silêncio Voluntário* vêm datados individualmente – não só no índice, como também no final de cada composição. Note-se ainda que todos os poemas deste conjunto têm título e há, em *O Silêncio Voluntário*, vários deles relacionados com o tempo: “Eterno retorno”, “Com a data de hoje”, “Quatro páginas de um diário esquecido” (com quatro secções: 5 de Maio; 6 de Maio; 2 de Junho; 15 de Julho), “Para ser lido mais tarde”.

Com efeito, se o aniversário reforça o carácter cíclico do calendário, o ano inscreve a data num percurso linear, sugerindo o «*chaque-fois-une-seule-fois*» que Jacques Derrida menciona a propósito da inclusão da data no poema.³ É esse percurso linear, marcado por acontecimentos cíclicos, que constrói uma história de vida pessoal («Quarenta e quatro anos Uma vida») – uma vida enquanto experiência global, balizada por dois momentos (o nascimento e a morte) que estão assinalados no início do poema, com as referências ao «Aniversário» e ao «fim». Perante a certeza da mortalidade, o poema afirma-se como um gesto vital, escrito “em directo” dos quarenta e quatro anos – não se apresenta como uma recordação do passado nem confia numa “esperança média de vida” que assegure que o percurso está apenas a meio, convocando o célebre verso inicial de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri: «Nel mezzo del cammin di nostra vita».⁴

² MD, *Poesia Completa*, Lisboa, INCM, 2016, pp. 170-171.

³ Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 26.

⁴ Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Trad. Vasco Graça Moura, Lisboa, Quetzal, 2015, pp. 30-31.

Mário Dionísio recorre à expressão «escrevivo» na sua *Autobiografia*⁵ e afirma também em “Arte poética” que a poesia «está na vida», «está em tudo quanto vive, em todo o movimento»⁶. Tomando como pretexto uma data que ocorre anualmente, vai elaborar em “Aniversário” o seu auto-retrato aos «quarenta e quatro anos», numa enumeração de características que começam com verbos no infinitivo: «Não encontrar», «Começar», «Sentir-se», «desdenhar», «Considerar», «Desejar», «Querer e não querer», «Perguntar», «dizer», «Começar», «deixar», «Gostar», «pensar», «Ter [...] ou fingir ter», «ocultá-lo», «saber». Os verbos no infinitivo orientam a leitura para o retrato de uma qualquer pessoa com quarenta e quatro anos, mas a indicação do ano inscreve o poema num percurso biográfico autoral e a utilização do pronome «minha» reforça a ideia de que este poema é sobre a “minha idade”, sobre “mim”. Ou seja, há um efeito simultâneo de afastamento e de aproximação entre o poema e a biografia do autor, mas Mário Dionísio não deixa de manifestar um gesto intencional de falar sobre o eu autoral, mesmo não usando o pronome. Deste modo, é considerando o movimento da vida que se constrói “Aniversário”, sendo que algumas expressões usadas no poema dão a impressão de mudança em relação ao que era antes: «Já quase desdenhar do que nunca se alcança», «Começar a ser ridículo», «já pensar / que as raparigas todas são bonitas». O presente destes quarenta e quatro anos relaciona-se com o passado, com vivências anteriores, ao mesmo tempo que admite o futuro – não é imóvel. O poeta propõe mesmo uma avaliação do passado, quando refere «Querer e não querer viver tudo uma outra vez / Perguntar se valeu a pena o que se fez».

É relevante notar que na *Autobiografia*⁷ surge a mesma interrogação: «Valeu a pena? A vida me ensinou que muito pouco vale a pena, mesmo se a alma nada tem de pequena».⁸ Esta pergunta poética, que alude aos versos de Fernando Pessoa como expressão proverbial, acompanha o autor ao longo da sua produção, particularmente em relação à escrita. Mário Dionísio afirma que a escrita lhe dá muito «trabalho», que é perfeccionista e «doentio», atento à exigência do ritmo.⁹ E termina mesmo a *Autobiografia* citando uma página do seu diário sobre a escrita:

À defesa, abro o meu irregularíssimo Diário num dia de 63, aí calhou, e leio-o como se a data fosse a de hoje: «Não queiras que cada página seja um monumento. Não queiras tudo. É o melhor caminho para não encontrares nada. Não te sintas esmagado pelos grandes nem condoído com a falência dos que detestas ou desprezas ou apenas lamentas. Escreve. Esquece tudo, tapa os ouvidos, mete-te bem na tua experiência, só na tua experiência. Grande ou pequena, é o que tens. Não desanimes, não desistas, não te perturbes com a indiferença dos outros, não te entusiasmes com os aplausos dos outros. Escreve! Escreve!».¹⁰

A relação com os outros é também uma marca comum importante da *Autobiografia* e do poema “Aniversário”. Se, neste último, o poeta afirma que se sente «um pouco a mais

⁵ MD, *Autobiografia*, op. cit, p. 50.

⁶ MD, *Poesia Completa*, op. cit., pp. 56-57.

⁷ Refira-se que a *Autobiografia* (op. cit.) começa com a frase «Contar a minha vida.» (p. 5), associando o ano de nascimento, 1916, à «Grande!» guerra mundial (p. 6). Ao longo do texto, o autor reconhece um percurso de mudanças: «No fundo, as pessoas mudam, eu próprio terei mudado alguma coisa» (p. 42).

⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹ *Ibid.*, pp. 62-63.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 72-73.

onde se dança / onde se espera onde se ri sem ter de quê» e que deseja «nervosamente a solidão», na *Autobiografia* admite que o seu «estilo de vida [...] há-de parecer meio monástico», pois não «frequent[ou], já homem feito, meios de boémia artística ou faz de conta que sim». ¹¹ Mas Mário Dionísio considera este esforço de «distanciamento» em relação ao que o rodeia «cada vez mais indispensável»: «mesmo “eu”, quero-me “ele”. Mas só me interessa de verdade o que está perto». ¹²

Com efeito, é como «ele» que se apresenta no texto intitulado “Auto-retrato” ¹³, publicado no Diário de Lisboa, a 2 de Fevereiro de 1990, quando Mário Dionísio tinha setenta e três anos (faria setenta e quatro nesse ano), três anos antes de morrer em 1993, com setenta e sete anos. O “Auto-retrato” começa precisamente com a afirmação epítética de que é «um fulano intratável» ¹⁴, o que acentua o «distanciamento» pretendido. Ora, a palavra «fulano» pode ter um sentido informal para designar um «indivíduo indeterminado» ou mesmo um sentido pejorativo para indicar um «sujeito qualquer, sem importância» ¹⁵, e também o adjectivo «intratável» pode apresentar múltiplos significados, desde o que não pode ser «tratado», «cuidado» ou «examinado», ao que é «insociável». ¹⁶ Esta incerteza em relação ao sujeito evidencia o esforço crítico do autor para tratar de «longe» o que está «perto» aliado a uma indulgência disfemística em relação a si próprio. Curiosamente, este «fulano intratável» vai associar-se a «outro», Bocage, autor de um soneto como auto-retrato na terceira pessoa do singular, ao dizer:

Meão de altura, como o outro, de cabelo mais escasso do que quem quer gostaria de ter, prognatismo muito acentuado, talvez pelo uso do cachimbo a toda a hora durante anos, é afinal um sujeito bem menos austero do que os que o conhecem mal geralmente supõem. Por baixo daquela exigência toda de rigor e de coerência (perante tudo e todos, a começar por si próprio), uma criança espreira. ¹⁷

Encontramos nesta passagem alguns elementos que se aproximam de traços que já vimos: a «austeridade», a «exigência» e o «rigor». O autor refere mesmo «um desejo de perfeccionismo quase doentio» ¹⁸ o que tem uma correspondência manifesta com as afirmações da *Autobiografia*. Há outros pontos análogos, voltando ao poema “Aniversário”: se um verso diz «[c]onsiderar sem apetite o que se vê», o “Auto-retrato” reforça que «come porque tem de ser e só bebe água, detesta demorar-se à mesa» ¹⁹; se outro verso declara que a vida está «já no fim ou no meio tanto faz», o “Auto-retrato” afirma que «morrerá em breve ou daqui a muitos anos» ²⁰; se o poema termina com «bem saber / como nunca saber o que é conveniente / ou apenas prudente não dizer», as últimas palavras do “Auto-retrato” são: «Resta saber se sim. O mais prudente é esperar». ²¹

¹¹ Ibid., p. 64.

¹² Ibid., p. 67.

¹³ MD, *Entre Palavras e Cores – Alguns dispersos 1937-1990*, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio / Cotovia, 2009, pp. 350-352.

¹⁴ Ibid., p. 350.

¹⁵ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 2003, p. 1815.

¹⁶ Ibid., pp. 2125 e 3570.

¹⁷ MD, *Entre Palavras e Cores*, op. cit., p. 350.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., p. 351.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 352.

A mesma inquietação sobre se valeu a pena aparece no poema “Aniversário” («Perguntar se valeu a pena o que se fez / dizer que sim pensar que talvez não»), na *Autobiografia* («Valeu a pena? A vida me ensinou que muito pouco vale a pena, mesmo se a alma nada tem de pequena») e no “Auto-retrato”: «porque, então, talvez não tivesse valido a pena»²². Como afirmado antes, esta inquietação está intimamente relacionada com o fazer poético. Na entrevista que dá a Fernando Assis Pacheco, Mário Dionísio declara que, na «luta que houve durante a minha vida entre a escrita e a pintura, [...] a escrita levou sempre a melhor» por ser encarada como um «dever» – e questiona-se novamente: «talvez nem valesse a pena»²³.

A propósito da referência à pintura, recorde-se um excerto da secção “Um novo amor” da *Autobiografia*:

Mas certa vez alguma coisa me puxou para a varanda da saleta, roendo o meu cachimbo mal queimado [...] e ali fiquei, com os olhos fixos na massa imensa dos telhados de Lisboa trepando para o Castelo, na rua lá em baixo, muito mal iluminada. [...]. Remoía o meu Antero: «Silêncio, escuridão e nada mais». Crise de solidão. [...]. E, então, sai-me esta, sem desfitar o escuro do horizonte muito acima dos últimos telhados: «Se eu pudesse pintar!».²⁴

Este momento descrito na *Autobiografia* é fundador de uma nova vontade de expressão. O desejo de pintar surge aliado à poesia, ao verso de Antero – à poesia e ao cachimbo. O cachimbo está bem patente no auto-retrato de 1945, produzido com a técnica de *gribouillage*, altura em que Mário Dionísio teria vinte e oito ou vinte e nove anos. Entre os vários auto-retratos que o artista desenhou ou pintou ao longo da sua vida, destaco o de 1945 por ter o cachimbo, a escuridão e o olhar fito – presentes no momento em que alguma coisa «puxou» o poeta para a pintura.

Mário Dionísio começa assim a pintar, passando de uma fase figurativa para uma fase abstracta: ele próprio escreve que «gostaria de saber explicar(-[se]) as ocultas razões que, a partir de 63, só [o] deixam (até quando?) fazer pintura abstracta?»²⁵. É de 1972, o ano em que faz cinquenta e seis anos, uma pintura abstracta com o título *Aniversário*, o mesmo título atribuído ao poema de 1960.

São vários os exemplos de obras que, ao longo do tempo, nas artes plásticas, ligaram a prática do auto-retrato ao aniversário e à idade, dando conta de uma tradição artística de comemoração do aniversário autoral: desde a figuração do rosto acompanhada de inscrições com o nome e a idade, como no caso de Albrecht Dürer,²⁶ à multiplicidade auto-retratística que testemunha a passagem do tempo, como em

²² Ibid., p. 350.

²³ MD, *Entrevistas (1945-1991)*, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2010, p. 217.

²⁴ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 44.

²⁵ Ibid., p. 50.

²⁶ Alguns auto-retratos de Dürer incluem, além da assinatura e da data, inscrições com a idade, como o de 1500: à esquerda da figuração do rosto, aparece a data – «1500 / AD»; à direita, em latim, o nome, a origem, a indicação de que a «efígie» é dele próprio e a idade, vinte e oito anos – «Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII». James Hall, *The Self-Portrait: A Cultural History*, Londres, Thames & Hudson, 2014, p. 81.

Courbet²⁷, passando pela representação do momento celebrativo, como acontece na obra de Chagall.²⁸

O aniversário é um pretexto biográfico para a criação de auto-retratos também na poesia, como sugerem algumas composições portuguesas das últimas décadas, além da de Mário Dionísio. Rui Cinatti publica em 1968 o poema “Aniversário”, dedicado ao afilhado António de Avillez, no qual descreve um «dia de anos» com «muita chuva» em que o afilhado «apareceu e teve / [c]onversas graves», levando o autor «[a suster] o ar» e a ouvir «murmurar / mortos que [o] comoveram / no além da [sua] vida».²⁹ O aniversário é aqui considerado como uma data propícia à emoção e à criação poética, pelos encontros e pelas memórias evocadas. Também David Mourão-Ferreira revela com a sua obra uma vivência atenta à passagem do tempo. Os sonetos «Matura idade» referem num tom violento «o [seu] retrato», quando o «regato [se esvazia] às mãos cheias».³⁰ O soneto “Equinócio” menciona a «espera» resignada da «Morte» a partir da incerteza aprofundada pela meia idade («a gente não sabe»), acentuando a ansiedade pela repetição anafórica da expressão «Chega-se a este ponto»³¹. Também de Mourão-Ferreira é a «Sextina I ou canção dos quarenta anos», em que o poeta afirma, sobre as incongruências do envelhecimento: «Sou mais novo do que o escândalo em que vivo»³². Alberto de Lacerda escreveu igualmente alguns poemas comemorativos da idade. Nos textos “Soneto dos vinte e oito anos” e “Soneto dos trinta e quatro anos”, canta a vida como uma «viagem inesperada», uma «[a]mbígua maravilha», referindo a data («Oito e vinte anos do século vinte. / Vinte dias de Setembro.») e a «ilha», «quase no mar, quase na terra», em que nasceu.³³ No “Soneto dos trinta e cinco anos”, Lacerda fala «da curva / [n]o seu ponto mais alto e mais sombrio», quando a idade é «[c]inco vezes sete», mas termina tentando resistir à angústia da passagem do tempo: «Metade da vida, não do meu ser. / Totalidade minha até morrer».³⁴ Já o “Enigma para os meus quarenta anos” vem datado de «14 de Set. de 1968», dias antes do aniversário do autor, e, encarando o «desconhecido», declara: «Agradeço / (Mistério) / Quase tudo».³⁵

²⁷ Courbet escreve, numa carta a Alfred Bruyas datada de 3 de Maio de 1853, que fez ao longo do tempo vários retratos de si próprio, à medida que ia mudando, e que com isso «escreveu a sua vida»: «J’ai fait dans ma vie bien des portraits de moi, au fur et à mesure que je changeais de situation d’esprit ; j’ai écrit ma vie, en un mot». Gustave Courbet, *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*, Genebra, Pierre Cailler, 1951, p. 20.

²⁸ No quadro conhecido como *L’anniversaire*, de 1915, não há a indicação da idade (que seria de vinte e oito anos), mas sim uma representação do momento comemorativo do aniversário, em que a figura feminina segura um ramo de flores na mão. Chagall destaca a importância da emoção e da memória na sua criação artística, referindo, em relação ao instante biográfico em que Bella apareceu com um ramo de flores, o «choque inicial concreto e espiritual» que o leva a alguma «coisa mais abstracta»: «Pour mon anniversaire de 1915, Bella est venue avec un bouquet. Cette réalité s’est transformée aussitôt en moi, une chimie s’est opérée; la mémoire, le souvenir font de même. Monet était fidèle aux arbres qu’il avait devant lui mais qui sont les arbres dont il avait besoin. De même, je pars d’un choc initial concret et spirituel, d’une chose précise et je vais vers quelque chose de plus abstrait.» Marc Chagall, apud François Mathey, *Marc Chagall 1909-1918*, Paris, Fernand Hazan, 1959, s.p.

²⁹ Rui Cinatti, *Obra Poética*, Lisboa, INCM, 1992, p. 206.

³⁰ David Mourão-Ferreira, *Obra Poética 1948-1988*, Barcarena, Presença, 2006, pp. 264-265.

³¹ *Ibid.*, p. 205.

³² *Ibid.*, pp. 271-272.

³³ Alberto de Lacerda, *Oferenda I*, Lisboa, INCM, 1984, pp. 141, 385.

³⁴ Alberto de Lacerda, *Oferenda II*, Lisboa, INCM, 1994, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 232.

Lembrando os títulos de Alberto de Lacerda, Fernando Pinto do Amaral publicou, em 2007, o “Soneto dos 45 anos”³⁶. Neste poema, dirigido a um “tu”, o autor inclui uma epígrafe de Francisco de Quevedo, que o último terceto recupera, e alude, possivelmente, a versos de Dante e de Camões, contando a «vida» de «procura [...] / no meio da floresta mais escura», em que a «ferida [do amor] / [...] ainda continua a arder sem cura». Termina anunciando que, perante a morte, ficará «[a]penas o amor, que será só / memória de quem és, do pó ao pó / – cinza talvez, mas cinza apaixonada».

Para concluir, volto a Mário Dionísio e à sua obra. Apesar dos textos e dos desenhos ou pinturas que propõem auto-retratos, não há nenhum poema com esse título. Não obstante, considero que “Aniversário” é isso mesmo: um auto-retrato poético aos quarenta e quatro anos, uma inscrição autoral no calendário biográfico e histórico, ou antes uma inscrição do calendário biográfico e histórico na obra autoral. Em “Aniversário”, a idade e a data aparecem no poema publicado, conseguindo o duplo efeito de um facto biográfico que se inscreve no interior do poema e de um poema que se inscreve numa história de vida autoral. A biografia pede o poema ao mesmo tempo que o poema pede a biografia e, neste sentido, aproveito a proposta de Derrida de que «une date opère comme un nom propre»³⁷, inserindo uma marca de individualidade autoral no poema.

Ora, podemos não encontrar uma temática social ou política neste poema, como seria talvez expectável, mas encontramos uma profunda preocupação com a vida e com a passagem do tempo, encontramos um texto que se associa a outros textos, que apresentam uma história biográfica, com leitura (vimos as referências a Pessoa, Antero e Bocage), escrita, pintura, empenhamento político, relacionamento com os outros, necessidade de reflexão e de avaliação.

O título do poema de Mário Dionísio, “Aniversário”, aliado aos dois primeiros versos, «Quarenta e quatro anos Uma vida / já no fim ou no meio tanto faz», e à indicação do ano, «1960», condensa no auto-retrato do autor a inquietação provocada pelo aniversário na vivência do tempo, pela data que regressa no calendário e que é ao mesmo tempo irrepitível. Para salientar essa inquietação, termino com um poema de *Terceira Idade*:

LXXXVII

Acaso interessa
a data do nascimento
ou a de agora?

A nossa idade é a do mundo
A dele a nossa

Ao longe lenta uma carroça
leva-nos mortos para o fundo
do tempo

E ele ali mesmo recomeça
a toda a hora³⁸

³⁶ Fernando Pinto do Amaral, *A Luz da Madrugada*, Lisboa, Dom Quixote, 2007, p. 128.

³⁷ Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, op. cit., p. 33.

³⁸ MD, *Poesia Completa*, op. cit., pp. 568-569.

**MÁRIO DIONÍSIO:
ALGUMAS QUESTÕES URGENTES (1952-1953)**

*Youri Paiva**

Mário Dionísio é conhecido por ter sido, principalmente, um escritor. A sua pintura, mais desconhecida, só pontualmente foi sendo mostrada. Muitos também o conheceram como professor no Liceu Pedro Nunes, no Liceu Camões e na Faculdade de Letras de Lisboa.

Para além disto, fez muitas coisas que não ficaram apenas escritas nos seus livros, assentes nas cores dos seus quadros ou no seu trabalho quotidiano e importante como professor de português e de francês. Com esta comunicação, pretende-se mostrar uma parte desse percurso cívico, político e de intervenção social. Apenas uma parte porque, em primeiro lugar, estas linhas não permitem falar de tudo, mesmo que fosse possível falar de tudo. Em segundo, porque escolhemos falar e pensar na sua actividade política após a saída do Partido Comunista Português [PCP], em Maio de 1952.

Esta escolha não foi feita por acaso. Na sua *Autobiografia*, de 1987, Mário Dionísio escreveu sobre as reacções que teve de enfrentar aquando dessa sua saída do PCP:

Ao passar a simples «simpatizante» (era tudo afinal o que então queria e, a custo, consegui), um «amigo» – entre aspas a partir desse preciso instante – disse-me de olhinhos fixos e brilhantes: «Nunca mais farás nada». Mau agoiro para quem queria fazer tanto.¹

Uns anos antes, numa entrevista para o *Jornal de Letras* em 1982, quando questionado por José Carlos Vasconcelos sobre como se considerava ideologicamente, Mário Dionísio responderia que seria comunista «se a palavra não estivesse tão gasta e tão desviada do seu sentido verdadeiro». Nova pergunta do entrevistador: «Então, socialista?» Mário Dionísio responde: «Para mim as duas palavras são sinónimas».²

Passados mais de trinta anos desta entrevista, ainda terá sentido falar-se de militância comunista fora da participação numa organização partidária? O *desvio* do «sentido verdadeiro» da palavra «comunista» ter-se-á acentuado ou a palavra terá *esvaziado* por completo? Qual a pertinência da militância comunista, como entendida por Mário Dionísio, nesta segunda década do século XXI?

É, portanto, uma escolha a pensar nos dias de hoje – não como crítica à militância

* Membro da Casa da Achada. Estudante de Ciências da Cultura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

¹ MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, 1.ª edição, p. 55.

² MD, “Mário Dionísio: Memória da “Terceira idade””, in *Entrevistas (1945-1991)*, Cristina Almeida Ribeiro (coord.), Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2010, p. 133.

partidária, mas para pensar na intervenção que podemos ter na nossa cidade, neste país e no mundo. São questões urgentes.

Valerá a pena mencionar que Mário Dionísio não gostaria desta divisão: a sua actividade profissional e artística para um lado e o resto para outro. Ele próprio se preocupou em mostrar que a sua actividade política se encontra em toda a sua obra literária, na sua pintura, na preparação das aulas e nas entrelinhas dessas mesmas aulas. Jorge Silva Melo, que foi seu aluno, escreveu:

[...] sempre nos pediu que não alargássemos os significados das palavras, que, pelo contrário, os restringíssemos, que aumentássemos vocabulário, que víssemos nos *Lusíadas* a construção das frases, que não nos deixássemos levar pela facilidade com que se constroem metáforas, que desfizéssemos sempre o nevoeiro, o desfocado, que desconfiássemos sempre da palavra, da frase, da sintaxe – e que víssemos com atenção se aquilo que escrevíamos era realmente aquilo que escrevíamos.³

Pretendemos aqui que a voz de Mário Dionísio esteja muito presente. Seria difícil parafrasear, por exemplo, o que escreveu na *Autobiografia* sobre a saída do PCP:

Pertenci ao Partido (escusado dizer qual) até Maio de 1952. E dele resolvi sair por não dispor do tempo indispensável para o que mais na vida me interessava (a corda quebrara) e por outras razões, naturalmente. De ordem teórica, de ordem prática. Caíra, enfim, no burguesíssimo orgulho de querer ver mais e melhor do que a direcção duma organização que pensava «por milhões de cérebros».⁴

Comecemos por falar do que se passou em 1953. De Janeiro a Março, a convite da Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, realizou uma série de oito conferências a que chamou «Introdução ao estudo da pintura moderna». O sumário da primeira lição, «Considerações introdutórias sobre arte e sociedade», já permitia adivinhar parte de um projecto que teria iniciado um ano antes, em 1952: *A Paleta e o Mundo*. Nestes sumários, podemos encontrar várias noções à volta do «realismo»: «anti-realismo», «afirmação e contradição no realismo», «irrealismo realista» e «novo realismo»⁵, questões importantes que o irão acompanhar ao longo da vida.

Nestas lições, Mário Dionísio ainda sentia a desconfiança dos seus antigos camaradas de partido, como viria a descrever na *Autobiografia*:

Muitos meses depois, já em 53, liberto pois de qualquer disciplina partidária, fiz uma série de oito conferências na Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, por iniciativa da sua secção cultural.

Público crescente. Pois sou informado de que, enquanto falava, naquele silêncio ávido e colaborante que é o prémio maior para qualquer orador, se bichanava na sala a deitar por fora: «Um tipo bestial. É pena como se portou quando esteve preso. Meteu

³ Jorge Silva Melo, “Para que a gente se entenda”, in *Mário Dionísio – vida e obra*, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2011, p. 21.

⁴ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 53.

⁵ MD, sumário da 1.ª lição de “Introdução ao estudo da pintura moderna”, 1953. Localizado em: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, Cx. 15-doc9.

muita gente dentro». Era infantil. Quem me conhecia, e muitos me conheciam, sabia perfeitamente que eu nunca estivera preso.⁶

Em Maio, participou ainda na 7.^a Exposição Geral de Artes Plásticas [EGAP], na Sociedade Nacional de Belas-Artes, com quatro pinturas e uma tapeçaria. Também estiveram expostas, entre obras de pintura, escultura, arquitectura, aguarela, desenho, gravura e artes decorativas, obras de muitos outros que, não interessa enumerar aqui.

É importante referir que as Exposições Gerais de Artes Plásticas, desde a sua 1.^a edição, em 1946 – de cuja Comissão Organizadora fez parte e para a qual escreveu o prefácio do catálogo –, reuniam obras de artistas que, ou nunca tinham exposto no S.N.I. – Secretariado Nacional de Informação, ou que se comprometiam a não voltar a expor nessa instituição do regime salazarista. Sobre as Exposições Gerais, diria, numa entrevista para *O Diário*, em 1988: «Era uma contribuição, quase um dever, porque aquilo era uma coisa de companheiros, uma exposição colectiva, uma forma de luta».⁷ Noutra entrevista, de 1979, para o *Arteopinião*, diria sobre as EGAP: «[...] um pensamento só: brandir a arte como uma arma contra o fascismo e pela liberdade, criar com todos os escritores e artistas antifascistas um clima de unidade: eis o neo-realismo em sentido restrito».⁸

No entanto, rejeita participar na 8.^a Exposição por entender que

a atitude recente de certos expositores da EGAP, entre os quais se contam alguns dos seus mais notórios organizadores, documentada pelo catálogo da representação portuguesa oficial à II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, publicado e “organizado pelo Secretariado Nacional de Informação” no mês de Dezembro de 1953 [...], tirou às “Exposições Gerais” o seu significado e a sua razão de ser. [...]⁹

A 8.^a EGAP deturpara o sentido político que tinha pautado as anteriores sete edições. Em 1955, Mário Dionísio viria a demitir-se da Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Em 1954, outras discussões e desilusões. Mário Dionísio publica, em Janeiro, na revista *Vértice*, o artigo “O sonho e as mãos”, que se insere na chamada «polémica interna do neo-realismo», que já opusera João José Cochofel e António José Saraiva.

Ele opunha-se à ideia de que o conteúdo viria antes da forma, de que o conteúdo fosse encher a forma como «uma velha garrafa se enche com um qualquer vinho!»¹⁰ O sonho e as mãos são inseparáveis.

Referindo-se ao pintor André Fougeron, escrevia: «O seu erro foi julgar que em pintura, como em qualquer forma de arte, as mãos se podem separar do sonho, ou que é viável fazer seguir o sonho e as mãos, lado a lado, artificialmente ligadas por um frágil compromisso mecânico. Não se pode partir do que já não existe».¹¹

⁶ MD, *Autobiografia*, op. cit., pp. 55-56.

⁷ MD, “Não percebo como é que se se pode viver sem utopia”, in *Entrevistas (1945-1991)*, op. cit., p. 196.

⁸ MD, “Neutralidade ou intervenção”, in *Entrevistas (1945-1991)*, op. cit., p. 77.

⁹ MD, carta para: Comissão Organizadora da VIII Exposição Geral de Artes Plásticas, 1 de Maio de 1954. Localizado em: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, DOS-2-23A-doc1.

¹⁰ MD, “O sonho e as mãos – II”, in *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2009, p. 122.

¹¹ MD, “O sonho e as mãos”, in *Entre palavras e cores*, op. cit., p. 109.

E terminava o texto, efusivo:

Então poderemos ver que, quando Picasso diz: «Uma coisa é ver, outra é pintar», não nos está a propor um paradoxo decadente, nenhuma das monstruosas gratuitidades que gostamos de atribuir aos artistas, mas a ajudar-nos a penetrar nessa zona complexa – mas viva! – onde os sonhos e as mãos se encontram e confundem para a construção dos monumentos.¹²

Em Fevereiro, publica a continuação deste texto, “O sonho e as mãos – II”, precisamente a partir dessa frase de Picasso: «Uma coisa é ver, outra é pintar»¹³. E explica, evitando romantismos sobre o papel do artista:

[...] há problemas para o artista (quer dizer: para o indivíduo enquanto produtor de um objecto a que, por dadas características, convencionámos chamar obra de arte), problemas que fazem parte do mecanismo interno da criação, problemas de que ele não pode alhear-se e que não existem para o público. O artista produz, o público recebe (ou rejeita) esse produto. Aplauda-o ou reprova-o, assimila-o ou fica-lhe indiferente. Este acto de receber, este acto de ver não é meramente passivo e é muito vantajoso que o artista lhe não seja indiferente. [...] Já se sabe que, ao ver um quadro (como ao ler um romance, ou ouvir um poema ou uma sinfonia), o indivíduo, em situação de público, *age*. Age sobre si mesmo, porque alguma coisa em si se altera ao tomar contacto com esse novo prolongamento da realidade que uma obra de arte sempre é [...].¹⁴

A este texto responde-lhe, meses mais tarde, na edição de Agosto-Setembro, António Vale, do qual só muito mais tarde, depois do 25 de Abril, Mário Dionísio viria a saber que se tratava de Álvaro Cunhal. Nesse texto, com o título “Cinco notas sobre forma e conteúdo”, António Vale escreveu, na terceira nota:

Procurando deliberadamente fugir à retratação da vida e prender apenas pelos jogos formais, o artista decadente julga roubar à arte a significação social, julga roubar-lhe qualquer conteúdo não estético. [...] Na pintura, na música, na poesia, o pretensão conteúdo puramente estético reflecte desorientação, degeneração, corrupção, anarquia, egoísmo, devassa sensualidade, pavor pelo futuro. Tais obras de arte, tanto pela forma como pelo conteúdo, são obras de decomposição como a realidade que reflectem.¹⁵

Estavam em causa os limites e a utilidade da actividade artística. Mário Dionísio defendia uma visão precisa, mas difícil: não há «forma» sem «conteúdo». Com isto, não defendia nenhum tipo de formalismo ou a «arte pela arte»; mas antes que a arte, intervindo no mundo, não tinha que seguir determinados pressupostos ditados pelo

¹² Ibid., p. 112.

¹³ MD, “O sonho e as mãos – II”, op. cit., p. 113.

¹⁴ Ibid., p. 114.

¹⁵ António Vale (pseudónimo de Álvaro Cunhal), “Cinco notas sobre forma e conteúdo”, in *Vértice* n.º 131-132, vol. XIV (Coimbra, 1954), pp. 474-475.

partido que abandonou dois anos antes. Mário Dionísio explica-o novamente, na *Autobiografia*:

Uns, como eu, pensavam (o Cochofel, o Carlos de Oliveira, o Lopes Graça, não só estes) que a militância do artista deveria ser sobretudo (sobretudo, não só) no campo cultural. E que ela de modo nenhum deveria impedir o artista de dedicar-se ao conhecimento profundo da linguagem específica da arte e seus problemas. Que não havia arte revolucionária sem começar por ser arte. Que a desejada acção da arte junto do público, além de arte ser, exigia um mínimo de preparação da parte deste, a incluir nas tarefas políticas dos intelectuais. Que – princípio e fim de tudo – considerar a chamada «forma» e o chamado «conteúdo» elementos (metafisicamente) separáveis revelava, não um conceito marxista, mas um «mecanicismo pré-dialéctico».¹⁶

Duas obras importantes de Mário Dionísio estão ligadas a estes conflitos: *A Paleta e o Mundo*, onde pretendia relacionar a arte moderna e contemporânea com a sociedade, e a conferência “Conflito e unidade da arte contemporânea”, que também foi editada em livro. Na nota introdutória da 2.^a edição de *A Paleta e o Mundo*, esclarecia um dos seus objectivos:

Embora concebido muitos anos antes, este livro começou a ser escrito em 1952, quando ao autor pareceu indispensável afirmar publicamente a sua completa discordância de certas teses sobre a criação estética, função social da arte, realismo, que então se estavam generalizando com um furor dogmático assaz perturbador de todo o pensamento crítico que aparentemente as inspirava.¹⁷

Na contracapa dessa mesma edição, outro objectivo:

A Paleta e o Mundo queria ser uma longa conversa com aquelas tantas pessoas que, vendo na pintura moderna qualquer coisa de chocante cujo porquê se lhes escapa, achariam, contudo, indigno injuriá-la sem terem feito algum esforço para entendê-la.¹⁸

São duas obras pedagógicas. E pedagogia é intervenção. Mário Dionísio não separava a sua obra de ensaísta de arte da sua profissão, ser professor. Preocupado com os problemas do ensino, antes e depois do 25 de Abril, muito discutiu e escreveu sobre isto.

Na sua *Autobiografia*, Mário Dionísio afirmava que «Ensinar como simples ganhão é repugnante».¹⁹ O ensino era algo sério e algo a pensar e a mudar. Em 1956, numa conferência no Colégio Moderno, de título “Enfado ou prazer: problema central do ensino”, abordava questões que nos são familiares: a constante culpabilização dos alunos, dos professores e dos pais, os horários demasiado extensos, a falta de tempo para as crianças poderem fazer outras coisas, as pressas devido ao exame que se aproxima. Cita e refere importantes pedagogos, reivindica «a estreitíssima colaboração do pedagogo e do

¹⁶ MD, *Autobiografia*, op. cit., pp. 54-55.

¹⁷ MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, vol. 1, 2.^a edição, 1973, p. 7.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 15.

psicólogo».²⁰ O objectivo é um mundo diferente, que se constrói:

Trata-se de tomar todas as medidas – mas *todas* – para que os tantos rapazinhos que, alegres e confiantes, nestas manhãs de Outubro, atravessam as ruas e as praças desta e doutras cidades, de mãos nas algibeiras e sacola aos ombros, entre as folhas que caem, possam conservar a vida inteira este mesmo riso espontâneo e tão rico de promessas humanas com que vêm ao nosso encontro no primeiro dia de aulas.²¹

Anos mais tarde, logo a seguir ao 25 de Abril, Mário Dionísio é convidado a ocupar cargos relacionados com as necessárias e importantes transformações do ensino na mudança de regime. Parte destas transformações foram alcançadas por ele e pelos seus colegas, contudo sentiria o seu papel continuamente limitado, não lhe permitindo proceder às mudanças profundas que possibilitariam um ensino completamente livre da herança do fascismo.

Primeiro, é nomeado Presidente da Comissão de Estudos da Reforma Educativa, que prepararia os programas, ainda que provisórios, do ano lectivo seguinte. Foram feitos vários inquéritos aos professores de todas as áreas, com questões pedagógicas e organizativas, sobre que temas deveriam ser abordados, o que seria prioritário e como deveriam ser cumpridos os programas. Outro objectivo era o fim da disciplina de Religião e Moral. Passado menos de um mês do início dos trabalhos da Comissão, Mário Dionísio já se quer demitir.

Na carta que envia aos professores, explica:

[...] esta demissão se deveu *exclusivamente* ao facto de [...] se considerarem agora esgotadas as possibilidades de realizar as tarefas em curso dentro do programa do Movimento das Forças Armadas, nomeadamente por ausência até à data de qualquer saneamento nos quadros directivos do Ministério da Educação e da Cultura [e] pela prolongada hesitação superior sobre os pontos fundamentais relativos à orientação da futura Reforma do ensino [...].²²

Numa entrevista de 1986, para a RDP, quando questionado sobre o seu papel na reforma do ensino após o 25 de Abril, diria:

De facto, não tenho qualquer responsabilidade no que se passa hoje no ensino, excepto no ter contribuído para a criação de uma cadeira, como por exemplo Educação Visual, e doutra, Música, que infelizmente me parece que continua a não existir no ponto com que sonhavam os meus colaboradores.²³

Em Agosto de 1974, foi criada a Comissão Coordenadora dos Textos de Apoio, também presidida por Mário Dionísio, para propor um conjunto de textos para serem usados nas aulas. Paralelamente, existia também outro objectivo importante, que se encontra referido

²⁰ MD, “Enfado ou prazer: problema central do ensino”, in *O quê? Professor?!*, Maria João Brilhante, Rui Canário, Sofia Ortolá (Orgs.), Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2015, p. 78.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

²² MD, carta para: Reitor, Director (ou Comissão Directiva), 9 de Julho de 1974. Localizado em: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, A-APU-CO-CERA-doc8. (Ênfase do autor.)

²³ MD, “De mãos dadas”, in *Entrevistas (1945-1991)*, op. cit., p. 158.

no relatório da Comissão de Maio de 1975: «Na sua ambição última, haveria o desígnio latente de preparar uma futura substituição do *manual* por instrumentos e métodos de trabalho que ajudassem a abolir toda a técnica de ensino passiva e rotineira».²⁴ Em Novembro de 1974, seria Vogal da Comissão de Saneamento e Reclassificação do Ministério da Educação e Cultura, entidade que tinha como objectivo expurgar as pessoas que teriam, de diversas maneiras, contribuído para o regime fascista nas várias organizações e instituições do ensino e da cultura, o que Mário Dionísio considerava fundamental para as transformações necessárias serem possíveis. No entanto, ocorrem novas desilusões que culminariam com a sua demissão dois meses depois. Na sua *Autobiografia*, afirma que:

E a verdade é que alguém teria de dispor-se a aceitar certas tarefas, por mais ingratas e difíceis. Ou a Revolução se defendia, ou nunca chegaria a sê-lo. Como não chegou. Mas pouco ali mais fiz do que arrumar a casa, que encontrei em perigoso desalinho. Pelo menos, nunca mais ninguém levou processos para casa nem lhe deu tratamento ao sabor de preferências pessoais ou partidárias. Mal verifiquei, porém, ser indispensável alterar uma lei que castigava os pequenos (reles informadores, outros que tais) e protegia os grandes responsáveis e que o Conselho de Ministros nem queria ouvir falar em tal, tanto eu como o companheiro exemplar que era o prof. Torre de Assunção, apresentámos o nosso pedido de demissão ao Ministro, que entretanto mudara.²⁵

Este problema continuou a inquietar Mário Dionísio. No seu último livro, *A morte é para os outros* (1988), publica o conto “Que a luta continua, dizem eles!”, onde narra, na 1.^a pessoa, o sucesso da vida dum Pide após o 25 de Abril.

Outra forma de pedagogia: a televisão. Em Dezembro de 1975, seria nomeado Director de Programas da RTP – embora tivesse sido convidado antes do 25 de Novembro –, acompanhado pelo seu amigo e escritor Augusto Abelaira, como adjunto de direcção. Mário Dionísio aceitou a nomeação para o cargo «numa atitude inequivocamente antifascista com o objectivo expresso de transformá-la num verdadeiro órgão de cultura e, como tal, directamente participante na alteração de mentalidade indispensável à democratização da sociedade portuguesa»²⁶, como viria a lembrar na sua carta de demissão ao Major Pedroso Marques.

Numa entrevista ao *Diário Popular*, no mês da sua nomeação, esclarece:

A linha geral desta direcção é uma linha que não está presa a uma política imediata, mas a uma política mediata, de fundo cultural, e, portanto, não se encontra, de forma nenhuma, vinculada a qualquer Governo que esteja de momento. E, nessa linha, está incluída a luta do homem pela sua emancipação.²⁷

²⁴ MD, “Relatório sobre as actividades da Comissão Coordenadora dos Textos de Apoio”, 7 de Maio de 1975, p. 1. Localizado em: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, A-APU-CO-CTA-doc1. (Ênfase do autor).

²⁵ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 65.

²⁶ MD, carta para: Major Pedroso Marques, 25 de Março de 1976, p. 1. Localizado em: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, A-APU-CO-D-RTP-doc059.

²⁷ Pacheco de Andrade, “Mário Dionísio ao ‘Diário Popular’: A necessidade de reestruturação vai de cima a baixo – Toda a televisão tem de ser alterada”, *Diário Popular*, Lisboa, 5/01/1976. Localizado em: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, A-APU-CO-D-RTP-Doc114.

No entanto, rapidamente se apercebe que isso será muito difícil de alcançar. Aliado ao clima de boato existente na RTP, Mário Dionísio vê-se preso em reuniões burocráticas e sem possibilidade de discutir e criar os programas que considerava necessários. Queixa-se, anos mais tarde, a Fernando Assis Pacheco, numa entrevista no *Diário Ilustrado*:

estava convencido de que era possível transformar esta caixa diabólica naquilo que quanto a mim ela devia ser. Num país sem cultura, com uma percentagem de analfabetos ainda enorme, aquilo podia ter um papel cultural muito importante. E afinal quiseram transformar-me num gestor.²⁸

Mas houve muito Mário Dionísio para além dos cargos. Recebe o 25 de Abril de 1974 com grande felicidade. No seu diário, *Passageiro clandestino*, a 30 de Abril, escreve:

Dias impossíveis de contar. Não há tempo para isso. A multidão misturada com os soldados e marinheiros. Cravos (onde nasceram tantos cravos?) nas espingardas e nas mãos de toda a gente. Telefonemas, abraços, o «viva Portugal» por toda a parte. Um país diferente. Toda a gente fala com toda a gente, esfusiante, *sem medo*. A caça aos Pides. A libertação dos presos de Caxias, o regresso dos emigrados (Mário Soares, primeiro, Álvaro Cunhal depois, Piteira Santos, tantos mais). Começam as reuniões por todo o lado. No Liceu Camões realizamos a primeira reunião de apoio ao Movimento. Vamos entregar à Junta de Salvação Nacional o nosso documento. Começamos a organizar-nos. Não paro mais.²⁹

São várias as tomadas de posição públicas ou petições que assina: pela revista *Critério*, pelo Teatro da Cornucópia, pelas vítimas do Tarrafal, pela Marcha da Paz, pelo apoio aos presos do PRP, contra o Governo PS-CDS, pelo Tribunal Humberto Delgado, entre outras.

O distanciamento do PCP continua, mas, ainda assim, participará em algumas das suas actividades. Exemplo disso é a sua intervenção numa sessão comemorativa de Soeiro Pereira Gomes, organizada pelas edições Avante!, bem como a participação num jantar de escritores anti-fascistas, organizada pela Célula dos Escritores da Direcção de Lisboa do PCP, onde discursou, e uma visita à União Soviética a convite da Associação Amizade Portugal-URSS.

Sobre o PCP, diria em 1982: «Não estou interessado em enfileirar com as pessoas que combatem o Partido Comunista. A minha posição não é a de o atacar, mas de lamentar que ele seja como é. De qualquer modo, não é ele o meu “inimigo principal”».³⁰

A vida e obra de Mário Dionísio deixaram-nos pistas sobre como a actividade política pode ser feita dentro e fora de um partido ou das instituições do Estado. Sobretudo, Mário Dionísio mostrou como a actividade política está no que se faz, escreve, pinta ou ensina, na curiosidade que temos sobre quem e o que nos rodeia. De 1974 até ao início dos anos 1990, muito escreveu sobre caminhos possíveis, sobre a necessidade da luta pela transformação profunda da cultura e da vida, como viria a fazer num texto de 1975,

²⁸ MD, “Mário Dionísio: o amor louco de pintar”, in *Entrevistas (1945-1991)*, op. cit., p. 230.

²⁹ MD, *Passageiro clandestino*, 25 de Abril de 1974. Localizado em: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, Cx9-doc3-048. (Ênfase do autor.)

³⁰ MD, “Mário Dionísio: Memória da “Terceira idade””, in *Entrevistas (1945-1991)*, op. cit., p. 121.

publicado n' *O Jornal*, com o título de «Ir ao povo»:

[...] nem a arte muda se o homem que a produz não mudou já ou está mudando, nem tal mudança rapidamente se opera, nem a sua expressão estética se produz mecanicamente e de chofre. Ou, como Gramsci dizia, «aquilo de que temos e devemos falar, por ser verdade, é de luta por uma nova cultura como o mais imediato e não de uma nova arte». Porque, como o mesmo Gramsci explicava e aqui transcrevo de uma tradução portuguesa relativamente recente, «deve-se falar da luta por uma nova cultura, isto é, por uma vida moral nova que não pode deixar de estar intimamente ligada a uma nova e clara percepção da verdade da vida até que esta intuição se converta num modo original de sentir e encarar a realidade, intimamente conatural com as qualidades artísticas e a possibilidade da arte para actuar».³¹

Mário Dionísio tornou-se pessimista após o 25 de Abril. Dizia que se sentia como «[...] um católico que morresse e depois, descobrisse que afinal não há nada [...]»³². A sua história é a de um utópico de pés assentes na terra, que, como disse numa entrevista ao jornal *Combate*:

Não é, contudo, um pessimismo que diga: tudo acabou. É a tal história da utopia. Na minha militância política, com alguns bons camaradas – também havia maus camaradas – nunca tivemos a ideia de trabalhar para uma revolução no mês seguinte. Não púnhamos sequer o problema, como hoje se põe. Podia ser depois de nós, um dia impossível de precisar, e agora o que interessa é se cai o governo, se muda o secretário de Estado, se sobem ou descem as taxas. Queríamos outra humanidade.³³

³¹ MD, “Ir ao povo”, in *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, op. cit., p. 268.

³² MD, “Mário Dionísio: Memória da ‘Terceira idade’”, in *Entrevistas (1945-1991)*, op. cit., p. 116.

³³ MD, em entrevista a Francisco Louçã, “Não se pode viver sem utopia”, in *Combate* (Lisboa, Jul.-Ago. 1988). Localizado em: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, PP25. A-Arm1-Cx.47-COMB.

MÁRIO DIONÍSIO PROFESSOR

*Luís Miguel Cintra**

Já muitas vezes me pediram para falar de Mário Dionísio como professor. Provavelmente porque na vida de todos os dias falo nisso muitas vezes e se sabe que gostei de ser seu aluno. Sou do teatro e do cinema, áreas em que ao que parece não se meteu. Não é bem assim, mas lá iremos, o que sei é que sim, nunca me terei negado a falar sobre ele e das várias vezes que o fiz, lá vou eu contando, um bocado atrapalhado, por me repetir tanto, 2 ou 3 ocasiões que são mais fáceis de contar porque, além de momentos fundadores da minha maneira de ser, são episódios com o pitoresco da vida de um liceu nos anos 60, com Mário Dionísio como protagonista, claro. Hei-de aqui voltar a referi-los.

Mas agora, já um pouco mais velho e com aquele acréscimo de lucidez que a idade tem por costume trazer-nos, a nossa “Terceira Idade”, gostava de conseguir explicar melhor a razão porque julgo que lhe devo tanto (devo? explicar melhor, já chega, que “dever” não é palavra boa porque cheira a dinheiro e a obrigação, e falamos, evidentemente, de aprender a ser-se livre), gostava de conseguir explicar porque, com tanta gente de primeira água que colaborou na minha formação, sempre que se fala de professores é o seu nome que primeiro me vem à boca. E quantos mais anos passam, cada vez me é mais claro que o que depois de grande esforço me decido a pensar, seja em que assunto for, descubro que já em tempos que lá vão tão longe ele o pensava, e o disse ou escreveu, e isso dá-me alegria, acho que me dá razão. Ele tinha sempre razão. Não era um oráculo, era simplesmente atento e muito lúcido, como se essa visão tivesse de condicionar tudo o resto. «Sou muito visual», disse ele um dia. Tudo começava nos olhos e acabava nas palavras que queriam abrir também os olhos dos outros. Os seus quadros são indissociáveis do que sobre eles escreveu. Às vezes pareciam estranhas e sempre únicas as coisas que dizia. Pueris, até.

Uma vez disse de passagem que gostava muito de andar nos transportes públicos para olhar para as caras das outras pessoas que não conhecia e que a gente reparasse que havia adultos com cara de criança e crianças com caras de adultos. Dizer uma coisa destas ele sabia, vim a perceber depois, dirigia-se talvez a um, a dois ou 3 dos alunos que tinha em frente, mas achou certamente que até por isso, por ser uma observação pessoal e destinada a construir uma reacção pessoal era importante dizê-la. Eu continuo a lembrar-me desse momento quase todos os dias e foi precioso para mim. Logo nesse dia foi o assunto que eu trouxe para a mesa ao jantar, e mesmo que para o resto da família fosse menos importante, nesse dia pus todos a falar das caras diferentes que as pessoas têm. (Um aparte: nunca em casa dos meus pais se acendeu a tv à hora da comida. E durante muito tempo Mário Dionísio não teve televisão e era citado como exemplo. Até nos termos todos rendido à evidência de que, apesar de tudo, convém saber que cara tem o nosso

* Formado em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É actor, encenador e fundador do Teatro da Cornucópia em Lisboa.

omnipotente inimigo. Para aceitar ou recusar sem ponta de ambiguidade. E entrou a caixa venenosa em nossas casas. (Mário Dionísio, consciente da sua, chegou a ser director de programas na tv, na sequência do 25 de Abril, mas como era de calcular saiu pouco tempo depois.) Mas nada dessas andanças seria tempo perdido. Muito do que ele fazia, e deixava que se visse, acabava por ser intervir de outra maneira. Esta questão da tv, por exemplo, voltou à minha cabeça no momento dos grandes dilemas: que é mais importante? Aceitar ou recusar? E muitas vezes duvidei se as minhas recusas seriam mais certas ou só mais vaidosas que sujar as mãos para simular uma mudança que só nos iria depois deixar de mãos cortadas. O dilema passou a conviver comigo. Mais tarde, outro grande amigo que me dava que pensar, Manoel De Oliveira, quando me repetia as palavras do Vieira e o título de um dos filmes que fiz com ele, Non («Terrível palavra é um non»), pesava para o outro lado mas tocava outra vez no mesmo assunto: Vaidade?...e ainda hoje me pergunto como era possível que a sua personalidade se tornasse tão forte que fosse, simplesmente, sem que se desse por isso, apenas pela curiosidade que nos suscitava que nos ia assim formando, tinha o prazer de ir formando as nossas consciências.

Mas continuando a falar das caras de adultos e das caras de criança (na televisão as caras são sempre máscaras, nem vale a pena olhar), toda a vida hesitei sem saber a qual dos 2 grupos o próprio Mário Dionísio pertenceria. Porque não tinha cara de criança nem de adulto. Mas dizia coisas que não eram pueris e que eu nunca tinha ouvido nem viria a ouvir a adulto nenhum.

Era professor, era um professor diferente. Era um escritor. Era artista. E essa era a condição querida, a maneira de viver mais livre e a mais responsável, e a que mais vida nos traria. Viver a vida construindo-se a si próprio, tornando-se a si próprio espectáculo exemplar do prazer de pensar, de descobrir, de inventar e de amar, pois com certeza. Construía-se tanto como ia construindo as consciências dos outros. E quis ser um professor inventando-se artista por fé na arte, na capacidade de regeneração ou de invenção de toda a gente. Engraçado que nas entrevistas que deu a alunos, a curiosidade sobre a sua natureza dupla escritor/professor é recorrente.

E em casa seria assim? Há uma fotografia dele que me enchia as medidas. Uma fotografia linda dele com Maria Letícia, sua mulher (nós dizíamos a Dona Letícia) e a Eduarda, eles os dois a rir e a Eduarda pequenina sempre e já tão consciente da sua responsabilidade de herdeira de tanta coisa importante. Era a Letícia quem parecia transportar no nome a natureza daquela composição: sim, a alegria. Nós pelo menos assim o queríamos e assim o críamos.

Basta, que já é quase ridículo, tanta afectividade minha, mas eram pensamentos destes, era esta a didáctica curiosidade que sempre nos suscitou. E eu admirava os pormenores que fui logo aprendendo que eram essenciais, neste inventar-se como pessoa pública, não uma máscara, nada disso, mas um respeito e a valorização do seu bom aspecto, que acabei por perceber que era uma enorme valorização da ideia de que viver era viver com e para os outros. Eu ficava encantado com tudo: os óculos, os casacos impecáveis, os sapatos que escolhia, o cachimbo, a pasta, as fichas, tudo tão nítido, tão bom de olhar. Outro escritor professor que conheci lá no liceu Camões e era o oposto disto nem sequer de bata andava, sempre de fato completo escuro, de gato pingado, dizia a rapazes adolescentes a quem talvez fosse minimamente sensato transmitir algum gosto de viver: «Que somos nós? olhem para o nosso corpo. Merda!» (Claro... o resultado dividia-se entre o desgosto de alguns e a alarvidade da gargalhada geral da parte de quem já naquela idade achava fantástico gostar de chafurdar. Já se percebia que a demagogia, e a arte nobre da stand.up. comedy, haviam de fazer furor e dinheirinho).

O que comecei e vou continuar a dizer é completamente pessoal, sentimental e talvez coubesse melhor num jantar de confraternização que num congresso académico. Tenham

paciência, que me desculpem, mas para mim trata-se nisto tudo de um assunto que diz respeito de facto àquilo que tomo pela única razão de ser e motor das nossas vidas, aquilo a que eufemisticamente se chama a afectividade, e é simplesmente o amor, o amor aos outros. Bonito que um materialista o diga. E quando uma vez no dia da festa do Prémio Pessoa a Eduardo Lourenço me lembrei de protestar porque essa palavra não entrava no vocabulário dos políticos, sendo a que devia encabeçar qualquer programa, não me lembrava de que também isso podia ter dito e ensinado o meu professor Mário Dionísio. Devia realmente ser mais fácil ouvi-lo a um católico que o encontra no Evangelho de João, como palavras de Cristo, como o seu único mandamento.

E como conseguia Mário Dionísio que tanto nele confiássemos? Para mim, mais até que a matéria do que nos ensinava, foi importantíssima a pessoa. E julgo que era em plena consciência que ele, nesse jogo de sedução, se ia divertindo e gostando de nós como nós dele. Deixando-se gostar de nós, e recorrendo a uma antiga receita, ver no infinitamente pequeno o infinito, vendo toda a humanidade em cada aluno. Mas cada um diferente do outro.

Com esta brincadeira passou a ser referência para muitos de nós, grilo do Pinóquio, enfim, uma pessoa com quem tenho mantido um diálogo imaginário ao longo de toda a vida, e (mais engraçado ou humano ainda), como a ele lhe tinha acontecido com dois de seus professores, Câmara Reis e Arnaldo Mendes, pai do Zé Manel Mendes, meu amigo e actor na minha companhia, levado pela Eduarda, de quem ele, Mário Dionísio, viria a ser orientador de estágio, e que por sua vez foi um professor adorado por todos os alunos.

Mário Dionísio, a nós, seus alunos, parecia solitário. Eu no fundo andava sempre a espiá-lo. Lembro-me de seguirmos nós mais longe pela Avenida da República e ficava a vê-lo virar para a Elias Garcia. Pararia num café? Como seria a sua casa? Parecia solitário mas sem sombra de solidão. Fiquei a achar para sempre que solidão era feio e doentio. Solitário mais como quem assobia. Era o prazer de recordar ou prever, era o espaço até ao outro encontro ou o espaço da vida inteira a desejar o encontro da alegria de todos. Tem aliás um livro que se chama monólogo a duas vozes. Até sozinho dialoga com o outro? Sim, sim.

Tanto exagerei nessa maneira de pensar no outro que julgo que o passei a inventar. Disso talvez ele já não gostasse. Eu sempre tive fé em que, se inventássemos com muita força, passava a ser verdade. Mas eram os olhos que sempre mandavam no que pensava. E as metáforas que como escritor usava prendia-as com cuidado ao real, não confiaria no que por certo também lhe acontecia, mas seria demasiado confuso para dizer aos outros. Uma coisa é o que vai lá dentro, outra é o que o cuidado com os outros nos decide a tornar público, a oferecer. Não, nem sempre fui bom aluno. Mas deixem-me explicar-me aos outros, aos outros seus alunos: inventar cada outro talvez seja um erro, mas só se faz isso se se gosta muito, demais de alguém.

A utopia, o querer fazer o impossível, até à decepção, ou sem nunca permitir decepção, não é o mesmo, sôtor? Eram coisas destas aquilo que foi formando em mim como seu aluno uma noção do que é a responsabilidade. Sem campos de pensamento estanques. (É verdade, o que é que ele ensinava? Francês. Às vezes já nem me lembro disso.) E não fosse ele tão discreto e elegante e ainda me apanhavam a dizer que era com ele que tinha aprendido a querer ser santo.

Fui aluno desta faculdade, que o chumbou com o primeiro estudo dedicado a F. Pessoa: uma tese sobre a *ode marítima*, ou melhor, fui aluno nesta faculdade, não dele, que saí muito antes de ele entrar, aliás convidado finalmente por pais de seus antigos alunos, o Prof. Prado Coelho e o meu pai. Eu fui aqui aluno de Lindley Cintra, meu pai, do Padre Manuel Antunes, de Maria de Lourdes Belchior, de Orlando Ribeiro, de Helena Paiva, de Alzira Seixo, aqui comecei a representar, aqui fiz a minha primeira encenação (ia dizer

comunhão mas isso não foi aqui), aqui conheci os meus amigos e aquela com quem não cheguei a casar. Aqui, no bar desta casa, conheci e fui colega de vários poetas: Manuel Gusmão, Joaquim Manuel Magalhães, o João Miguel Fernandes Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão, Nuno Júdice, Rui Diniz, e até em grupo frequentávamos os cafés do Saldanha onde ia a Luiza Neto Jorge, e a mesa dos mestres, o Carlos de Oliveira, o Abelaira, o José Gomes Ferreira, aqui conheci o Jorge Silva Melo com quem viria a partilhar projectos que davam para sete foles e fundei a Cornucópia, conheci o Luís Lima Barreto, na Cornucópia como eu durante toda a vida, a Helena Domingos que foi a primeira secretária da companhia, aqui comecei a dizer versos com outro poeta, Gastão Cruz, por aqui ainda andava Ruy Belo quando eu era aluno. E foi aqui também que conheci Eduarda Dionísio, depois de ter espreitado a sua fotografia na caderneta dos alunos do seu pai e mais ou menos sempre à mesma hora, o Eduardo Prado Coelho que passava triunfante com um séquito de meninas (o que, diga-se de passagem, não era proeza nenhuma nesta Faculdade). Hoje nesta Faculdade sei que, de vez em quando, na biblioteca, por acaso chega às mãos de algum leitor, um livro que diz que pertenceu a Luís Filipe Lindley Cintra porque aqui ficou a sua biblioteca científica. Foi no Auditório Um que assisti à última lição de Maria de Lourdes Belchior, do meu pai, em que, entre outros falou José Mattoso, e de Mário Dionísio. E na fotografia que alguém teve a boa ideia de tirar ao público da estreia da minha primeira encenação, vê-se bem no centro daquela multidão Mário Dionísio e a sua mulher Maria Letícia, também ela professora, em casa de quem passaria depois a ser recebido como amigo de cada um e de todos 3. E até foi nesta Faculdade que exercitei alguma capacidade de intervenção política, quando como resposta à minha presença num piquete de greve recebi um estaladão da senhora Directora, professora Virgínia Rau. E até muito antes de para cá entrar e graças ao meu Pai, foi aqui que conheci o pintor, poeta, etc., o artista Almada Negreiros que vinha verificar a gravação dos seus desenhos no mármore da entrada. E se de cada vez que cá entro me apetece cantar como o Pete Seeger em 61

Where have all the flowers gone?

Long time passing.

Where have all the flowers gone?

Long time ago.

Where have all the flowers gone?

The girls have picked them every one.

Oh, When will you ever learn?

Oh, When will you ever learn?, creio que ainda reconheço a mesma Faculdade no Centro de Estudos de Teatro criado pela passagem por esta casa de Osório Mateus, mas que tem tido vida bem difícil.

Já viram o luxo da formação académica que recebi? Afinal o mérito do que tenho feito é muito mais devido ao que outros fizeram por mim que ao que consegui por esforço próprio. Sim, que nem com tanto investimento consegui enriquecer. Mas sem que se saiba, tanto devo ou mais ainda ao que aprendi no Liceu. E onde tive como professores um grupo extraordinário. Foram eles que me puseram a ler o que, mais tarde, na Faculdade, pouco li, porque comecei logo a fazer teatro, ou seja, aprendi com os outros a ler e a falar com o corpo todo e pouco livro. Desses professores de liceu destaque, porque congressos destes há que aproveitá-los para dar o seu a seu dono, se me dão licença: Maria Adélia Silva Melo, Maria Ema Tarracha Ferreira, Hélia Pereira de Almeida, uma professora de ciências naturais, Maria Salomé Sousa Dias, Marina Pestana, Carneiro da Silva, de matemática, Bénard da Costa, Filósofo e quase cineasta, Fernando Belo, ainda padre, saltando por cima de Vergílio Ferreira, quase Bispo, ou pelo menos tão provinciano como a maioria dos bispos costumava ser e com quem, está visto, nunca tive força de fé suficiente para me

conseguir dar bem. E...Mário Dionísio, *summo inter pares*.

Se me perguntarem, depois da longa lista de esplêndidos que acabei de nomear, também por amor deles, de quem foste aluno? O primeiro nome que me vem à boca é o de Mário Dionísio. E porquê? Porque será? se até foi professor de uma matéria para mim secundária como o Francês do primeiro ciclo, que desde muito novo vinha aprendendo em privado? Porque será, Nuno Júdice, porque será Dr. António Rendas, porque será senhor Secretário Geral das Nações Unidas, António Guterres? Tanto como nos lembramos nós dele tem ele o cuidado de nos nomear:

Sabe que durante muitos anos em que fui professor do liceu tinha geralmente turmas do 6.º e 7.º mas pedia também uma do primeiro? É assim que várias pessoas que são alguém na sociedade portuguesa foram alunos meus do primeiro ao último ano. Por exemplo o Luís Miguel Cintra, o Eduardo Prado Coelho – que não foi do primeiro ao sétimo mas foi durante muito tempo, o Jorge Silva Melo, sei lá. E no campo político o António Guterres e outros.

Até me apetece dizer que não tivesse sido ele aluno de Mário Dionísio e talvez fosse mais difícil presidir ao Mundo inteiro, embora fosse lugar que o nosso Mestre por certo não cobiçaria.

Agora que passou tanto tempo e tudo dentro em mim começa a serenar, sei quanto o que nos liga ainda, queridos colegas de turma, dessa turma de excepção cuja iniciativa discutível ideologicamente ao querer juntar os melhores professores com os melhores alunos ou filhos de mais notáveis famílias, se deve ao reitor Sérvulo Correia, acabo por lhe estar também agradecido. A contradição entre este anti-democrático gesto e os seus óptimos resultados ainda hoje não está para mim resolvida.

Foi Pintor, poeta, ensaísta e crítico de arte, romancista. Foi em tudo e em cada coisa professor sem matéria, quis ser exemplar. Foi um poeta da responsabilidade política. Defendeu a sua relação com os alunos como uma relação de companheiros. Os alunos são os outros, são outros possíveis eus, serão possivelmente companheiros, palavra que com Mário Dionísio aprendemos a tornar sagrada, que para Mário Dionísio tinha toda a carga afectiva do mundo. A carga afectiva que punha na palavra era tal que nos dava vontade mesmo de sermos companheiros.

Passo aos momentos pitorescos que já contei tantas vezes. Este professor que era a luz dos meus olhos, magoou-me 3 vezes e com feridas, agora percebo, didacticamente preparadas em função da idade e da natureza do aluno. Não me consta que tenha magoado assim muitos mais: três vezes desconfiou de mim: no 1.º ano desconfiou que não era verdade que eu queria ir à cantina porque precisava de comer qualquer coisa com açúcar; da segunda vez, talvez no 5.º ano, desconfiou que não era verdade que eu não tinha feito o trabalho porque me tinha esquecido. Chegou a dizer-me o «Et tu Brute!»* de Júlio César. Também tu?? (e era verdade porque nessa noite ia ao cinema para adultos não tendo ainda idade, e lembro-me de que era *A Ilha Nua*, um filme japonês). E a terceira vez, creio que já no último ano, quando resolveu chamar-me para ir à sua casa (ó que felicidade ver aquele escritório, a máquina de escrever, os livros, os retratos...) para me prevenir sobre os cuidados a ter com um nosso jornal manuscrito clandestino que lhe tínhamos feito chegar às mãos dentro de um caderno, e ao mesmo tempo desconfiou que não tinha feito o comentário de texto sozinho. Para ser tão bom tinha sido ajudado pelo

* (sic) tu quoque mi fili. Nota da Comissão Editorial.

meu pai. Durante anos vivi estes episódios como uma terrível ofensa à minha lealdade total. Hoje percebo que foram episódios fundamentais para ser o que ainda sou. Fui posto à prova, 3 vezes como Pedro. E a pergunta era a mesma: Pedro, tu gostas de mim? E isto só faz quem fez um pacto de tratar o outro como outro eu. Orgulho-me de à 3ª vez ter-me negado a pedir desculpa. Eu aí tinha crescido e já podia deixar de ser seu aluno. Mas mesmo assim não me deixou partir sem me puxar para o lado dele, o lado do risco, o lado dos artistas. «Disseram-me que querias ir para arquitectura. Não é a melhor profissão para quem gosta de ser artista. Vai para Letras onde podes ser artista». «Como eu», vejo eu agora. E eu fui.

Em 1964, na linda entrevista que deu ao Suplemento Juvenil do Diário de Lisboa, tinha eu 15 anos, a pedido de um dos entrevistadores, deixava sair não uma mensagem aos jovens como lhe pediam, mas deixava os mandamentos a que havia chegado sobre a conduta de qualquer um, provavelmente os fundamentos de uma Ética sua. Porque finalmente é disso que se trata. O que mais me impressiona é que não são conselhos que se dão aos mais jovens, não são ordens nem instruções. A utilização do infinitivo torna-os em palavras de ordem que se decidem entre camaradas.

Não ser nunca indiferente,
nada aceitar sem autêntica adesão interior;
desconfiar dos êxitos fáceis;
amar os outros;
ser exigente e começar a exigência por si próprio;
preparar o futuro, compreendendo que o futuro começa hoje
e que é preciso ser jovem para sempre.

Não me lembro de alguma vez lhe ter ouvido isto tão claramente formulado. Mas reconheço nisto o meu, um nosso catecismo...

«E como vê a carreira literária de Eduarda Dionísio sua filha? O que sente por ela é ternura? Uma pontinha de orgulho?»

MD «Acho que são as duas coisas. Ela é muito parecida comigo, sabe? Por isso há coisas em que a gente não se entende. Mas aquela terrível dispersão dela – porque ela quer fazer tudo! é um pouco o que eu sinto comigo. Escreve, ao mesmo tempo faz teatro, fez jornalismo... Aí é que ela é parecida comigo: logo que se mete numa coisa tem de ser de cabeça.»

...

... “eu sei, sôtor, também tenho aprendido com ela...
Sossega, Eduarda, é quase manhã, é quase manhã.

MÁRIO DIONÍSIO: COMO SE FORMA UM PROFESSOR

*Rui Canário**

Mário Dionísio, autor de uma muito vasta e diversificada obra nos campos da poesia, do conto, do romance, do ensaio, da crítica literária e das artes plásticas, é justamente considerado como uma das grandes figuras intelectuais do século XX em Portugal. Contudo, durante toda a vida dedicou-se também e apaixonadamente ao ensino e à pedagogia, a sua faceta porventura menos conhecida e valorizada por parte de todos aqueles que o admiram. Este texto tem como objetivo principal contribuir para dar visibilidade ao modo singular como Mário Dionísio assumiu o ofício docente, construindo em simultâneo um pensamento pedagógico original, pouco conhecido e praticamente nada estudado¹. Pretende-se contrariar uma perspetiva que tende a ocultar ou a subvalorizar a ação educativa e pedagógica de Mário Dionísio, entendida como um mal menor que teria limitado a sua afirmação plena no campo das letras e das artes plásticas. Pretende-se, também, evidenciar a unidade profunda que dá coerência à aparente dispersão de uma atividade multifacetada, liberta de compartimentações e especializações, toda ela atravessada por um fio poético que lhe confere unidade. O segredo, como esclareceu Mário Dionísio, «consiste em estar sempre a fazer muitas coisas, muitas coisas, o melhor que se for capaz. Levar a perfeição até ao limite do possível, não só num ramo de atividade mas em muitos, é que enche a vida, lhe dá sentido e dignidade»².

I. Ser professor: uma profissão

*O Dicionário de Educadores Portugueses*³ apresenta Mário Dionísio como fazendo parte de uma «das mais notáveis gerações de professores liceais, à qual pertenceram escritores, artistas e cientistas de prestígio». A construção de um percurso profissional como professor fez dele, de facto, uma referência em termos de pensamento e ação pedagógicos. Desde cedo, ainda como estudante, começou a dar lições particulares. Licenciado em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1940, iniciou uma carreira como professor do ensino secundário, nos ensinos particular e público. Começou o estágio pedagógico em 1940, mas, por circunstâncias adversas, só o concluiu em 1958,

* Professor Catedrático aposentado do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. O autor escreve segundo a ortografia alterada pelo acordo ortográfico de 1990.

¹ Esta tarefa está hoje facilitada pela edição de um livro que reúne os principais textos sobre educação e pedagogia, escritos por Mário Dionísio num período temporal que vai dos anos trinta até meados dos anos 80. «O quê? Professor?!», Lisboa, Casa da Achada, 2016.

² MD, *Passageiro Clandestino*, 29/01/1959 (diário não publicado).

³ António Nóvoa (Dir.), *Dicionário dos educadores portugueses*, Porto, Asa, 2003.

no Liceu Pedro Nunes. A partir deste ano, passou a professor efetivo no Liceu Camões, onde ensinou até 1978. Em 1963 foi nomeado diretor do primeiro ciclo e exerceu as funções de Metodólogo de Francês entre 1969 e 1974. Entre 1974 e 1976, presidiu à Comissão de Estudo da Reforma Educativa e à Comissão Coordenadora dos Textos de Apoio que substituíram os programas então em vigor. Neste mesmo período, recusou dois convites para Ministro da Educação e um convite para presidir à instalação da Universidade Aberta. O seu percurso profissional como professor viria a finalizar-se como Professor Associado Convidado, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde regeu a cadeira de “Técnicas de Expressão do Português” até à sua última lição em 1986.

A fase mais marcante da sua atividade docente foi exercida no Liceu Camões, estabelecimento de ensino emblemático e referência pedagógica antes e depois do 25 de Abril.⁴ Como aluno e mais tarde como professor, Mário Dionísio viveu um tempo marcado pelo projeto pedagógico do liceu moderno, nascido na transição do século XIX para o século XX, na sequência da Reforma de Jaime Moniz. Construído de raiz e inaugurado na fase final da Monarquia, o Liceu Camões é a expressão desse projeto pedagógico, presente na configuração espacial diferenciada do edifício, com espaços específicos para aulas, experimentação científica, artes, desporto, leitura, a configurar um desígnio de formação integral dos alunos.

Na sua busca permanente de perfeição em todos os domínios da atividade, Mário Dionísio concebe a atividade de professor como particularmente exigente, complexa e eivada de insatisfação permanente conforme afirma numa entrevista: «Nenhum verdadeiro professor, segundo penso, estará alguma vez satisfeito com aquilo que faz».⁵ Este grau de exigência transparece na conceção da profissão que expressa desta forma: «Um professor é para mim alguém de personalidade vincada, de sensibilidade aguda, de cultura geral apreciável e cultura especializada indiscutível, [...] um espírito verdadeiramente superior».⁶ Assim, como afirmou enfaticamente na sua autobiografia, considera que ser professor corresponde a uma profissão, e não a um simples emprego: «Ensinar como simples ganha-pão é repugnante».⁷

A condição de *profissional* faz apelo a modalidades de controlo do professor sobre o processo e o produto do seu trabalho, o que implica um saber fazer que permite articular afetividade e técnica, criatividade e plano de aula. O necessário rigor didático inscreve-se na aptidão para enfrentar a incerteza da situação pedagógica através de uma capacidade de improviso que caracteriza a prática do artesão. Por isso, no ensino da escrita o professor «trabalha, molda, domina e utiliza o material que para ele a língua é. O seu material. Como o barro ou a pedra ou o ferro o são para o escultor. Como os pigmentos mais óleo [...] o são para o pintor»⁸. Na medida em que explicita o que faz, como faz, por que faz, Mário Dionísio define-se como um pedagogo, ou seja, alguém que à explicitação acrescenta a teorização das suas práticas. Como teorizador de práticas corresponde ao que hoje, no jargão da teoria da educação, designamos por «prático-reflexivo».

⁴ António Nóvoa e Teresa Santa Clara (Dir.), *Liceus de Portugal. Histórias, Arquivos e Memórias*, Porto, Edições Asa, 2003.

⁵ MD, *Entrevistas 1941-1991*, Cristina Almeida Ribeiro (coord.), Lisboa, Casa da Achada, 2010, p. 34.

⁶ MD, *Passageiro Clandestino*, 9/7/1961, op. cit..

⁷ MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 15.

⁸ MD, “Última lição. Língua, linguística e técnicas de expressão”, in *Revista da Faculdade de Letras* n.º 7, 5ª série (Lisboa, Abril de 1987), p. 54.

A vontade e a decisão de ser professor foram precoce e profundamente amadurecidas. Estamos perante uma verdadeira opção de vida profissional, referenciada à figura de professores que admirava, recebida pela família com estranheza e decepção:

O quê? Professor?! Julgavam-me destinado a voos em seu entender mais altos ou, pelo menos, diferentes. A imagem de professor estava intimamente ligada à de uma carreira humilde e pobretana, que não se escolhe. Que se é forçado a aceitar por nível intelectual modesto ou por absoluta falta de meios. Professor?!⁹

A esta escolha estão associadas duas outras opções. A primeira, a opção pelo ensino público, já que a experiência no ensino privado não o seduzira nem a ligação entre ensino e negócio lhe parecia virtuosa. A atividade de ensinar implicava uma dimensão de construção da cidadania autónoma que, mesmo nas condições difíceis da ditadura, nunca abandonou. A profissão de professor alicerçava-se, na sua maneira de ver, nas dimensões ética e política que conduziam a rejeitar a submissão a lógicas mercantis de obtenção de lucros. A segunda, a opção pelo Liceu – que, como já vimos, encarnava em meados do século XX um projeto pedagógico que se pretendia moderno – conduziu a rejeitar a hipótese de enveredar pelo ensino universitário, o que, como é sabido, apenas se verificou depois do 25 de Abril. À sugestão de alguns, preocupados com a hipótese de ele estar a «perder-se» no secundário, contrapõe:

Mas nunca estive interessado nisso, razão por que sempre me custou a entender as humilhações e cedências a que alguns se sujeitaram para se instalarem na bicha para a cátedra ou nesta se conservarem. Foi o liceu, o liceu mesmo que sempre me interessou e, nele, muito particularmente, com surpresa frequente até de pessoas do ofício, a fase de iniciação.¹⁰

À decepção dos familiares e próximos viria a somar-se a incompreensão de colegas e amigos. Como explica na *Autobiografia*, Mário Dionísio nunca conseguiu convencer os escritores seus amigos do prazer e da utilidade de ensinar:

Eles viam na maneira absorvente como ao ensino me entregava a mais indesculpável das infidelidades. Que assim não podia ser. Que eu não nascera ‘para aquilo’. Nascera ‘para mais’, pensavam eles. E enchia-me de tristeza que não pudessem perceber.¹¹

II. Uma formação baseada na experiência

Mário Dionísio reconstitui o seu percurso profissional num texto de cariz autobiográfico, provavelmente escrito entre 1974 e 1978 e só publicado postumamente (*O quê? Professor?!*). Ele é bem revelador da importância da experiência no processo de amadurecimento profissional. A formação profissional, nomeadamente dos professores, corresponde a um percurso longo de socialização profissional que remonta à sua experiência de alunos. Para o bem e para o mal, as experiências escolares, as memórias dos que foram percecionados como bons ou maus professores, permanecem como referências

⁹ MD, “O quê? Professor?!”, in *O quê? Professor?!*, op. cit., p. 33.

¹⁰ Ibid., p. 37.

¹¹ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 17.

marcantes ao longo de toda a vida profissional. Mário Dionísio é particularmente crítico em relação à sua escolaridade. Nos três liceus que frequentou durante «sete longos anos» destaca como exemplo de bons professores duas exceções: Luís da Câmara Reys e Arnaldo Mendes:

Nas aulas de ambos, o quadro, o estrado, as carteiras, as paredes desapareciam. Ninguém falava e todos falavam. O toque para a saída surpreendia sempre. Como se passava o tempo? Estávamos algures, num lugar desconhecido de verdadeiro convívio e descoberta permanente, de onde nunca se saía exactamente como para lá se entrara.¹²

Dos dois, o segundo foi aquele que mais o marcou, «para toda a vida»:

Foi este homem que me fez pensar pela primeira vez: gostaria de ser escritor. E talvez ele também que me fez admitir, mas vagamente (por desejo de imitá-lo? não sei, foi coisa que lembrei ou julguei lembrar muito mais tarde): gostaria de ser um professor.¹³

Quando, já como estudante na Faculdade, começou a dar lições *particulares*, a experiência dos maus professores seria também decisiva. Na ausência de ideias claras sobre os procedimentos pedagógicos, ensaiou «um método bem simples que era o de proceder com eles exatamente ao contrário do que tinham procedido comigo». Como reconhece: «ter tido maus professores e ter sido (por isso?) um aluno mais ou menos medíocre em quase todo o curso do liceu ajuda muito, pela negativa, a descobrir como se deve proceder»¹⁴.

Quando acedeu ao segundo ano do estágio, em 1958, no Liceu Pedro Nunes, Mário Dionísio era já um professor maduro, muito bem informado pedagogicamente e com um elevado nível de reflexão sobre a sua profissão. Dois anos antes proferiu no Colégio Moderno uma conferência que ficaria célebre, na qual identificou como problema central do ensino a alternativa entre o enfado e o prazer. «E enfim o Estágio!», esse estágio que, nas suas palavras, lhe abriu as portas para compreender a Pedagogia em ação e a Didática, coisa que as cadeiras de Ciências Pedagógicas da Faculdade não tinham propiciado. Foi nesse estágio que lhe foi desvendado o mecanismo interno de uma aula e o modo como ela deveria fluir como se não tivesse sido minuciosamente planificada.

A frequência do estágio permitiu-lhe aceder a um outro patamar de compreensão sobre a importância decisiva de uma relação fecunda entre a experiência e a reflexão sobre a experiência. Tornou-se claro o caráter indispensável de abordagens teóricas que para se revelarem fecundas deveriam ser pensadas a partir do filtro da experiência, pessoal e compartilhada, num ambiente em que a interação com os pares se revelava de fundamental importância. O estágio permitiu-lhe-ia:

Compreender que um professor não se forma, ou não enceta o longo e sempre inacabado caminho da sua formação, sem ouvir aulas de outros e dar aulas em frente

¹² MD, “O quê? Professor?!”, op. cit., p. 29.

¹³ Ibid., p. 30.

¹⁴ Ibid., pp. 20-21.

de outros, sem ser criticado e criticar, sem estar em contacto permanente com a bibliografia da especialidade (a nova e a antiga), sem participar em debates parcelares e gerais e sem repensar tudo isso em função da própria aula, durante a própria aula – eis o que fiquei devendo a esse ano de Estágio.¹⁵

Nas suas reflexões sobre a formação de professores, Mário Dionísio revela um pensamento moderno e atual que antecipa as futuras críticas sistemáticas aos modelos de formação baseados num paradigma de racionalidade técnica em que a prática profissional alimentaria com a teoria uma relação de mera aplicação. A visão proposta é a de um pensamento sistémico em que a experiência vê reconhecida a sua importância epistemológica, em que o processo formativo, sempre longo e inacabado, se alimenta da relação dialética entre teoria e prática.

Na sua singularidade, o exemplo do caso de Mário Dionísio ilustra a universalidade daquilo que a teoria das histórias de vida veio colocar em evidência a partir dos anos 80. Os adultos *formam-se* a partir das suas experiências e de uma abordagem reflexiva. A experiência de vida, nomeadamente profissional, constitui um material pedagógico indispensável a um processo formativo que, gerindo e integrando todas as influências alheias, releva do autodidatismo. Como professor, Mário Dionísio foi um exemplo de autodidata idêntico ao que aconteceu com Mário Dionísio pintor. Durante o período de doença grave que o afligiu no início da década de 40, Mário Dionísio viria a ser desperto para a pintura por três amigos que lhe falavam de arte e de pintura, que com ele viam e comentavam os álbuns que lhe traziam, que lhe ofereceram tintas e materiais. A esses amigos juntou-se aquele que viria a ser um “mestre” e assunto predileto, durante anos – Vicente Van Gogh: «Claro que pintar me havia de levar ao estudo dos materiais – eu próprio fabricava as minhas tintas e telas quando não tinha dinheiro para comprá-las – e aos tantos problemas da pintura»¹⁶. A abordagem da pintura seguiu caminhos idênticos aos da exploração de outros domínios criativos e interventivos: «E logo os problemas da pintura se entrosaram com os da poesia, os da ficção, os da própria teoria estética. Os da política, enfim».¹⁷ A mesma atividade política que lhe providenciou o acesso «dessa outra educação que foi a actividade política clandestina (os minutos contam, cada palavra conta, cada olhar, cada silêncio, tudo conta)»¹⁸.

As experiências que Mário Dionísio mobilizou para se construir como professor estão longe, portanto, de se circunscrever às experiências estritamente escolares (como aluno e como professor). Na pessoa não há compartimentos estanques e o professor só pode ser um espírito verdadeiramente superior se conseguir, no decurso da sua ação, mobilizar e sintetizar um conjunto de experiências o mais diversas e ricas possível. O professor não ensina o que sabe mas aquilo que é. O Mário Dionísio professor integrava o poeta, o

¹⁵ Ibid., p. 49.

¹⁶ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 48.

¹⁷ Ibid., p. 49.

¹⁸ MD, “Última lição. Língua, Linguística e Técnicas de Expressão”, op. cit., p. 251.

contista, o romancista, o pintor, o crítico, o ensaísta. É esta pluralidade *una* que devemos ter presente para compreender o alcance da afirmação: «Dou-me inteiro numa aula».¹⁹

III. O trabalho na escola: entre o enfado e o prazer

Para Mário Dionísio a escola é um lugar onde se trabalha. Como é característico do trabalho humano, as atividades de ensinar e aprender desenvolvidas na escola por professores e alunos podem ser vividas como algo penoso ou, pelo contrário, com prazer, se o trabalho tiver um sentido positivo e se for valorizada a dimensão criativa do aprender. Retomando a herança pedagógica do Movimento da Escola Nova, Mário Dionísio sublinha a importância decisiva de uma pedagogia ativa (ou seja, que valorize a atividade criativa do aluno), criticando uma pedagogia baseada na transmissão de “conteúdos” informativos.

Estas ideias são centrais no pensamento de Mário Dionísio e foram muito bem explicitadas na conferência que proferiu em 1956, na abertura do ano letivo do Colégio Moderno, intitulada “Enfado ou prazer: problema central do Ensino”. Mais do que «cabeças cheias» importa que o trabalho do professor contribua para cabeças «bem feitas». Por isso, a educação não pode consistir em fazer a criança repetir e memorizar informação, frequentemente inútil, nem obrigá-la ao silêncio e à imobilidade prolongados, nem em contrariar as suas mais importantes capacidades («movimento, espontaneidade, entusiasmo, desejo de ver com os seus olhos e conhecer com as suas próprias mãos»), mas sim:

[...] em reunir todas as condições para que a sua individualidade se revele, harmoniosamente se desenvolva, para que conquiste o rendimento máximo das suas possibilidades individuais, e, alcançando aquela felicidade maior que todas, que é a do prazer do trabalho quando este consiste na verdadeira e total realização da personalidade, a torne o mais útil possível na sociedade de que faz parte.²⁰

Valorizando a curiosidade dos alunos e o seu espírito de descoberta, está em causa «[...] substituir o critério da obrigação pelo de necessidade, o constrangimento pela espontaneidade, a incompatibilidade pelo entendimento, o enfado pelo prazer»²¹. Contudo, a participação ativa do aluno não se poderá concretizar enquanto o aluno não sentir o trabalho que lhe é proposto como “o *seu* trabalho” e não for possível «integrar todo o programa informativo numa autêntica educação da sensibilidade». Esta ideia é afirmada num texto²² em que Mário Dionísio, assumindo que «todos nascemos artistas», apresenta como indissociáveis a pedagogia ativa e a dimensão criadora de aprender e ensinar. A relação pedagógica assenta numa responsabilidade dividida em que alunos e professores não devem jogar ao gato e o rato. Ensinar de verdade deve ser entendido pelos professores «como uma dádiva feliz e inteira, exactamente igual à que exige o acto de criar seja o que for»²³. Encarar o aluno como uma pessoa é condição necessária para que ele deixe de ser «um número, um quadrado na planta da aula, uma folha de caderneta,

¹⁹ MD, *Passageiro Clandestino*, 29/1/1959.

²⁰ MD, “Enfado ou prazer: problema fundamental do ensino”, in *O quê? Professor?!*, op. cit., p. 74.

²¹ *Ibid.*, p. 80.

²² MD, “Apontamento sobre a ausência da arte no ensino”, in *O quê? Professor?!*, op. cit.

²³ MD, *Autobiografia*, op. cit., pp. 15-16.

uma linha da pauta» tornando imperioso que se atenda à «totalidade da personalidade do aluno» trazendo para primeiro plano «a força criadora da sua afectividade, normalmente contrariada e inutilizada»²⁴.

IV. A escola e a democracia

Como era corrente na época, Mário Dionísio, nas suas reflexões sobre a educação e o ensino, foca a sua atenção analítica na especificidade da relação professor-aluno, nas questões do rigor didático, nos procedimentos suscetíveis de envolver ativamente o aluno nos processos de ensino e aprendizagem. Contudo o seu olhar crítico não descurou, antes e depois do 25 de Abril, a observação do funcionamento do estabelecimento de ensino e as suas consequências para o exercício do ofício docente.

Criticou a sobrecarga horária dos professores, a vastidão dos programas, as turmas numerosas (mais de 40 alunos por turma). No período da ditadura foi sobretudo nas páginas do seu diário que explicitou comentários mais negativos sobre a burocracia que começava a perturbar a ação docente, o modo de governo autoritário da organização escolar, a sua utilização como instrumento de inculcação ideológica da propaganda do regime.

Os longos processos de exames, com a consequente sobrecarga de trabalho administrativo e classificativo, são um dos alvos preferenciais da crítica de Mário Dionísio:

Começo dos exames. Entro agora no longo túnel de que só será possível sair em Agosto. Durante este tempo, trabalho físico extenuante, sem horário, para manter uma formalidade que perdeu todo o significado. Tudo o que temos de fazer é interrogar, interrogar, dar classificações [...] que, a seu tempo, serão por ordem superior alteradas.²⁵

Uma reunião docente, preparatória do processo de exames, é objeto de uma anotação no diário que dá conta, do ponto de vista do professor, daquilo que pode ser o enfado no trabalho da escola:

Seis horas da tarde. O calor, o terrível calor pesado, bestializante, invadiu as ruas e as casas. Metade de mim mesmo escoá-se pegajoso e estúpido. Uma longa reunião – duas horas e meia – no liceu, numa sala toda exposta ao sol, sem persianas, com oitenta e tantas pessoas que só pensam em praia, em corpos estendidos, em cervejas e sorvetes. Reunião preparatória dos exames, que começam na segunda. Gente ausente, indiferente, mercenária. O reitor, visivelmente fatigado, fala, fala. Quem o ouve só pensa nos minutos ou nas horas que faltam para sair.²⁶

Nos seus escritos autobiográficos, Mário Dionísio foi impiedosamente crítico relativamente às circunstâncias da sua escolaridade, quer no ensino liceal, quer no ensino universitário. Não obstante, manteve sempre expectativas elevadas quanto ao papel que caberia à escola e à educação na promoção de mudanças de natureza social favoráveis a maior justiça, igualdade e participação cívica. Neste sentido manifestou uma ideia elevada

²⁴ MD, “Apontamento sobre a ausência de arte no ensino”, op. cit., p. 103.

²⁵ MD, *Passageiro Clandestino*, 20/06/1961.

²⁶ *Ibid.*, 18/06/1960.

do papel do Liceu como «centro vivo de cultura» que implicaria um Professor «activo, permanentemente interessado, colaborador autêntico». Mas pergunta: «À nossa volta onde está, porém, este Professor e este Liceu?»:

Casernas (no sentido mental) é o que são os nossos liceus, os professores, pobres sargentos que gritam as ordens que recebem: Direita, volver! Esquerda, volver! E os reitores capitães mais ou menos tarimbeiros, promovidos a general por necessidades burocráticas de serviço, com a chibata numa mão e o regulamento na outra.²⁷

A revolução do 25 de Abril traduziu-se numa alteração radical dos modos de governo da escola. A vaga autogestionária que alastrou pelas fábricas e pelos campos de Portugal materializou-se nas escolas através de modalidades espontâneas e criativas de gestão democrática (eleição dos dirigentes, decisões em plenário), estreitamente associadas a um papel renovado da atividade sindical, em que as comissões sindicais se afirmaram como as comissões de trabalhadores dentro das escolas. Como democrata íntegro e coerente, Mário Dionísio aderiu de corpo e alma às transformações inerentes ao processo de desmantelamento da ditadura.

Nos jornais da época, Mário Dionísio deixou bem claro o seu apreço e o seu apoio às mudanças na vida interna das escolas: «Não me lembro de ter encontrado até hoje nas minhas aulas, e no mesmo liceu de que falo, um tão acentuado clima de participação dos alunos, tanto interesse, tão franco e até afectuoso convívio e, daí, o verdadeiro prazer de trabalhar com eles e para eles».²⁸ Na raiz deste hipotético milagre estaria «o esforço notável, a abnegação, a fidelidade a um programa de acção de uma comissão directiva eleita pelos professores».²⁹

O retrato, ainda que a traço grosso, daquilo que são para mim as características mais relevantes de Mário Dionísio como professor e pedagogo, não ficaria completo sem uma referência, ainda que breve, às posições que assumiu no pós 25 de Abril (talvez assunto para futuros desenvolvimentos).

Em termos da problemática da educação e do exercício da profissão docente, Mário Dionísio antecipou muitas das questões que hoje se nos colocam. Na sua visão, a escola do futuro deveria ser uma oficina de humanidade, o que implicaria transformá-la, nos termos do historiador e crítico de arte Herbert Read (a citação é do próprio Mário Dionísio), no local onde a criança «se inicie em tudo o que é humano; mas onde sobretudo se habitue a viver humanamente, onde possa adquirir todas as atitudes e todos os poderes cuja soma constitui a humanidade».³⁰

²⁷ Ibid., 9/07/1961.

²⁸ MD, “Recuar, recuar para o socialismo”, *Diário Popular*, Lisboa, 25/01/1978.

²⁹ Ibid.

³⁰ MD, “Apontamento sobre a ausência de arte no ensino”, op. cit., p. 103.

**MÁRIO DIONÍSIO:
SER PROFESSOR OU A EDUCAÇÃO DO SENTIMENTO POÉTICO**

*António Carlos Cortez**

I.

Ser professor nos anos 2000 não é o mesmo que ter sido professor, seja no Liceu, seja na Universidade, entre as décadas de 40 e os anos 70/80. O professor-intelectual, eis o paradigma que vingava no pensamento e acção pedagógica e não, como hoje, o professor-técnico, o mero assalariado que, sem tempo algum para se devotar à leitura e à preparação de aulas, vê a profissão sob uma óptica meramente instrumental.

Ora bem, Mário Dionísio foi professor num outro tempo. E hoje, quando falamos de outro tempo, referimo-nos particularmente a uma época em que, nas Letras, como é vulgar dizer-se, a figura do professor-intelectual não era desprezada por essa outra figura a que daremos o nome de professor-funcionário. Retenhamos, neste contexto, o poema de António Ramos Rosa, “Poema dum Funcionário Cansado”, pois é ilustrativo do que na escola – hoje como ontem? – se sente e vive:

A noite trocou-me os sonhos e as mãos
dispersou-me os amigos
tenho o coração confundido e a rua é estreita

Pensando apenas, por ora, nos primeiros versos da terceira estrofe, poderíamos decerto dizer que se trata de palavras que a muitos professores actuais poderiam ocorrer, em face da realidade escolar portuguesa. Funcionários cansados, cada vez mais funcionários que não pensam, não questionam, e cujas almas não acompanham já as suas acções... E não que Mário Dionísio elogiasse o tempo em que foi professor! Basta ler o texto introdutório e que dá título ao volume *O Quê? Professor?!* para logo ficarmos a saber quanto de artificial, de exploratório, de banal e desprezível encerrava muita da suposta pedagogia desses tempos de antanho... Em todo o caso, sem romantismos serôdios, o certo é que, como reconhece Juan Carlos Tedesco¹, sociólogo da educação, o paradigma das últimas três décadas assenta na formatação das aprendizagens, com vista à entrada no mercado de trabalho, cerceando a liberdade necessária a todo o acto de ensinar e de aprender. Outro tempo, pois...

Discípulo de Câmara Reis e de Arnaldo Mendes, Mário Dionísio fez parte de uma geração ímpar do pensamento e acção educativos em Portugal. Partilhou o Liceu Camões com

* Membro do CLEPUL/ FLUL. Professor de Português e de Literatura Portuguesa no Colégio Moderno. Poeta, crítico literário e ensaísta.

¹ Juan Carlos Tedesco, *Paradigmas Educativos em Mudança*, Fundação Manuel Leão, Porto, 1996.

professores-intelectuais de enorme envergadura – escola onde leccionaram também, entre muitos, Delfim Santos e Rómulo de Carvalho, Vergílio Ferreira e Urbano Tavares Rodrigues, ou João Benard da Costa –, e pôs, ao longo da sua carreira de 44 anos, todo o rigor e empenho na preparação de aulas que servissem o nobre propósito da ilustração dos mais novos. Atendendo às circunstâncias históricas da época, ao salazarismo e aos métodos retrógrados de um sistema escolar refém de figuras sinistras, a verdade é que Dionísio soube manter-se fiel a um ideal de *gravitas* que nem por isso desprezava, no acto de leccionar, a criatividade dos alunos. No modo como, transmitindo cultura e educação, olhava para a profissão como sendo esta um acto revolucionário, o autor de *Não há Morte Nem Princípio* não ignorou nunca que as dificuldades inerentes a tal trabalho são muitas e que, por razões várias, algumas dessas dificuldades são até difíceis de ultrapassar sem as profundas e urgentes alterações (de cultura, gosto, bom-senso e ciência) que, no seu tempo, como aliás também no nosso, urge levar a cabo.

Educar como acto revolucionário, isso defendeu sempre Mário Dionísio, entendendo que «ser bom professor exige uma força interior rara», como escreve em 1959 em resposta a um inquérito da revista *Labor*.² Muito mais tarde, em resposta a outro inquérito, desta vez na revista *Vértice*, reitera esse mesmo ponto de vista, já que no Verão de 1974 declara o seguinte:

Não há democratização possível sem que se dêem a todos os portugueses (sublinho bem todos) condições iguais de acesso à cultura [...]. E nada disto é possível sem que as medidas de carácter pedagógico e didáctico, que urge tomar, se articulem com profundas alterações de carácter económico, social e político. Falar em reforma da educação é falar em reforma de todas as estruturas, ou, mais honestamente, em revolução!³

Em 2016, tais palavras de Mário Dionísio continuam, mais do que nunca, actuais. Mas como fazer essa dita e desejada revolução se, hoje, já o professor – seja liceal ou universitário – não goza do elevado estatuto social que foi seu um dia? Como levar a cabo uma acção pedagógica empenhada se, com o abaixamento do nível cultural dos alunos (e mesmo da classe docente) se instalou, dos bancos da Escola à Universidade, a concepção de um saber formatado que prevalece sobre o saber humanístico? Como ensinar para uma democratização se, na vida escolar, é a aridez das fichas de gramática, a pseudo-cultura do “power-point” e a ideia de entretenimento que imperam? Ser professor implica, por outro lado, ter uma identidade e uma memória ou, como queria Mário Dionísio, ser alguém

com uma personalidade vincada, de sensibilidade aguda, de cultura apreciável, e cultura especializada indiscutível [...] um espírito verdadeiramente superior.

Ora essa realidade vai sendo cada vez mais rara; cada vez mais raros os que têm uma *personalidade vincada* – que defendam, no caso de uma disciplina como o Português, a presença do texto poético como texto axial de toda a lógica da aprendizagem da língua

² Esse texto encontra-se reproduzido na compilação de textos sobre pedagogia e ensino, *O Quê? Professor?!*, Cotovia, Lisboa, 2015, pp. 83-91.

³ MD, “Sinais e Circunstâncias. Depoimento de Mário Dionísio”, in *Vértice* vol. XXXIV, n.º365/366 (Coimbra, Junho-Julho 1974). Actualmente compilado no volume *Entrevistas*, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio/Cotovia, 2010, p. 72.

materna; cada vez mais raros os que cultivam e defendem uma *sensibilidade aguda*, isto é, um modo de olhar para os alunos e para a vida como faces de uma mesma moeda a que chamamos existência. Lendo os textos de Mário Dionísio, isso mesmo depreendemos do seu pensamento: que deviam fazer parte da escola, no seu modo de ser, de agir e de pensar, palavras e valores tão simples como sensibilidade, personalidade, bom gosto, bom-senso. Ser professor, diz o poeta de *Memória de um Pintor Desconhecido*, exige uma cultura apreciável, um espírito superior... Haverá, decerto, quem possua uma cultura apreciável e seja um espírito superior, mas – digamo-lo frontalmente – esses que não são «funcionários cansados» são ilhas no imenso oceano de incultura, de boçalidade e ódio à criatividade inteligente em que está transformado o ensino em geral e, em particular, o ensino do Português... Por isso nós ensinamos não só aquilo que sabemos, mas também aquilo que somos. «Dou-me inteiro numa aula.», dizia Mário Dionísio... Hoje, salvo raríssimas e honrosas excepções, quem pode, conscientemente, afirmar isso?

Tal entrega não pode ser dissociada daquele “fio poético” que foi como que trave-mestra de toda acção pedagógica de Mário Dionísio. Essa *poética do acto de ensinar* relacionava-se, sem dúvida, com a natureza artesanal do ofício de professor, muito próxima da natureza artesanal que exige um outro trabalho – o da poesia e, no caso de Dionísio, o da pintura. Duas faculdades, se quisermos, dois saberes, se conciliam no acto de ensinar: *rigor e capacidade de improviso*. O “como fazer” para os alunos aprenderem – e não apenas o que fazer – lembra-nos o que preconizava um outro grande professor, Jacinto do Prado Coelho, em *A Educação do Sentimento Poético*, 1944, que foi o seu primeiro livro: importa, ao ensinar, esclarecer não só o «para que serve» mas o *como serve*. Se os alunos não reflectem sobre o “como se é”, o “como se faz”, dificilmente entenderão as razões do “porquê” de algumas aprendizagens, de alguns conteúdos.

II.

Mário Dionísio, pedagogo activo, procurou *explicar, explicitar, esclarecer* as razões profundas do “como” e “porquê” leccionar português, e até de métodos de escrita, num tempo de profundas alterações técnicas e ideológicas no campo da educação. Condenou a memorização inútil, ou, como lhe chamava Paulo Freire, “a educação bancária”, mas não desprezava o que, mais tarde, veio a ser moda educativa: o menoscabo da História e da memória de personalidades, ideias, valores e factos sem os quais dificilmente os alunos sabem orientar-se no espaço e no tempo.

Dionísio não foi cúmplice, por outro lado, da concepção não directiva do ensino, por meio de cuja prática tantos professores, especialmente nos anos 80 e 90, se desresponsabilizaram da sua função e missão, da sua autoridade de professores sem a qual as aulas se transformam em digressões sobre nada ou, quando não, em terrenos movediços onde preguiça se casa com a mais fatal das indisciplinas. Dirigir uma aula, diz-nos Mário Dionísio, é «seduzir, atrair, guiar; guiar até à reflexão comum e à prática em comum». Aulas surdas, entre gato e ratos, isso jamais! É na aliança entre professor e alunos que se pode dar ao processo ensino-aprendizagem a desejável não alienação a que a escola, em teoria, aspira.

Se, como defendia, «todos nascemos artistas», cabe ao professor defender os alunos da própria sociedade externa que, por via do discurso político-económico, secundariza o que é da ordem da cultura letrada. Contra a alienação e a letargia, a aula é o espaço do saber, dos saberes – o artístico e o científico –, tendo Mário Dionísio razão ao concluir que não há verdadeiro ensino se não se alimenta a curiosidade intelectual dos alunos.

Ora todos sabemos que, nos últimos 20 anos pelo menos, vingou a ideia de que ensinar é, sobretudo, avaliar. Nada mais contrário à acção e palavra de Mário Dionísio do que as

aulas de hoje, ou o que delas fizeram as sucessivas reformas do ensino, nomeadamente a reforma do ensino do Português de 2001. Tratou-se, resumindo, de retirar da prática docente nesta disciplina o peso, considerado excessivo, do texto literário. E isso com o argumento de que a literatura não conduzia a uma escrita pragmática, de teor, digamos assim, comunicacional. O currículo do Ensino Secundário fez deste modo desaparecer clássicos e modernos, numa sanha injustificada, espelho das lutas absurdas entre uma visão mais cultural-literária do Português, e uma outra mais linguística. Pagaram os alunos (e também os professores) um preço demasiado alto: a reboque dessa reforma, as práticas de ensino encaminharam-se para uma crescente burocratização, em que há grelhas para avaliar tudo, relatórios de proficiência para as competências oral e escrita; avaliação, até à última décima, de trabalhos orais sobre livros que na verdade não são lidos por quem dá e recebe as aulas de Português... Uma obsessão por rigorismo, que de rigor pouco ou nada tem, e mascara, com tantas grelhas de correcção, a superficialidade de uma escola que se diz lugar do saber, ou do cruzamento dos saberes...

Assim, esvaziada da dimensão cultural que, por direito, lhe assiste, vítima de um economicismo feroz e fascizante, as aulas são, no caso do Português, *laboratórios de escrita*, isso no melhor dos casos e, no pior (que é o que é geral!) são apenas blocos de 90 minutos, duas vezes por semana, ao longo dos quais se prepara os alunos para escapar às armadilhas dos Exames Nacionais. E isso faz-se padronizando respostas, modos de (não) pensar o texto literário, e a prática docente vive um terrível equívoco: não se ensina a ler e a comentar o texto poético, o narrativo e o dramático, em aliança com disciplinas como a Filosofia, a História, a História das Religiões, as Artes, a Economia, a Ciência Política... E, no entanto, é justamente o texto de reflexão crítica (a redacção de uma dissertação, como se deve dizer!) o que os alunos são chamados a elaborar num dos itens de avaliação de competências do dito exame. Com os olhos postos exclusivamente nos Exames Nacionais, as aulas de Português redundam em inócuas práticas de leitura e de escrita – se as há – com o professor desempenhando o papel de técnico ou de formador armado com mil fichas sobre as mais esotéricas matérias gramaticais: que significa o Complemento Oblíquo? Que é um Modificador Restritivo do Nome? O que se entende por Deíxis? Sem a cultura literária e histórica que poderia alargar o âmbito de reflexão dos alunos sobre temas e problemas de cultura geral, que grau de consciência sobre o mundo é dado assim pela instituição escolar? O que intrinsecamente faz de um poema um grande poema, ou de um romance uma obra-prima de pensamento, de retórica, de questionamento do universo humano, ou de uma peça teatral um modelo de densidade verbal e de comportamentos, tudo isso é – com a desculpa de ter de se cumprir os programas e respeitar calendarizações – simplesmente posto de parte, ou confortavelmente secundarizado. É bem mais fácil retirar dos sites da internet exercícios de gramática que se copiam para uma ficha e se dão a fazer aos alunos em repetitivas e estéreis aulas de língua materna...

Mário Dionísio, citando Luís António de Verney, já nos anos cinquenta, dava conta do seguinte: que os professores se queixavam (como hoje) de os alunos saberem pouco, sem se empenharem, salvo casos excepcionais, em dar aos alunos o saber de que necessitam para serem cidadãos comprometidos, lúcidos, críticos, cultos.

Talvez neste tempo técnico a que chegámos, a este tempo sem teleologia alguma a não ser a da vertigem e voragem das leis de mercado, só isso seja possível: amestrar o aluno para que, reduzindo tudo à situação de teste e exame, ele se transforme num eficaz assalariado de um futuro em que não há já que pensar em nada, pois tudo é número, estatística, débito e crédito. Mário Dionísio, nas mais diversas circunstâncias, demonstra os equívocos de uma pedagogia baseada na destruição da dimensão artística de quem lecciona e de quem recebe as aulas. Ao professor que hoje recordamos nada seria mais anti-pedagógico que a actual moda de um ensino centrado nas competências (sem

conteúdos) e refém da tecnocracia dos examinadores. Escreve Dionísio:

O preconceito utilitarista tem levado já a alguns equívocos, como o de supor que a questão está em aumentar ou encurtar a matéria de um programa, aumentar ou reduzir o número de tempos semanais duma disciplina ou em anulá-los totalmente como se fez entre nós – não sei se depois de demorado e indispensável estudo do problema – com o latim. A escola está longe da vida, fundamentalmente porque está longe do ser vivo que é o aluno, porque praticamente o desconhece, porque ele é nela um ser abstracto, que entra e sai das aulas, ali enfadadamente permanece, anos e anos, tão realmente estranho ao que nelas se passa como um viajante na sala de espera duma estação de caminhos-de-ferro no intervalo entre dois comboios.⁴

III.

Em 1956, na revista *Labor*, (n.º 162, a pp. 258-272), publicava-se um ensaio de Mário Dionísio intitulado “Enfado ou Prazer: Problema Central do Ensino”.⁵ Tinha sido esse ensaio uma palestra no Colégio Moderno, por ocasião da abertura das aulas e vigésimo aniversário da escola fundada por João Soares em 1936.

Resumidamente, de que trata este ensaio? Da questão central – ainda hoje – no ensino: se há prazer ou enfado na relação pedagógica e no estudo desta ou daquela matéria. Parte Mário Dionísio de observações muito simples e verdadeiras: 1.º) Que a escola está divorciada da vida, que o aluno não encontra nas aulas senão um momento de sonolência ou, noutros casos, de estéril agitação, tão oposta à curiosidade; 2.º) Que o desinteresse em relação à escola se deve a um desinteresse generalizado pelo objecto livro e pela cultura tão-só (ainda neste início de ano um aluno meu, de uma turma de Ciências me respondeu «cultura não paga as contas»); 3.º) Que a escola – isto já em 1956 – tem inimigos poderosos: o futebol, o cinema (hoje futebol sim, cinema desconfio que não... a não ser os filmes pejados de violência gratuita, essa que os nossos alunos consomem via internet); 4.º) Que, enfim, os pais, esmagados por um quotidiano de trabalho árduo e mal pago, não têm paciência para conhecerem o seu filho na sua faceta de aluno, atirando para a escola a responsabilidade quanto à preparação insuficiente de crianças e jovens; 5.º) Por último, Mário Dionísio considerava que essa mesma falta de tempo de que carecem os pais igualmente se verifica na profissão docente:

Esquecemos as condições extremamente difíceis em que esses professores trabalham [professores, diz M Dionísio, sem cultura literária, científica] (oito ou nove horas de aulas diárias não é caso raro no ensino particular), esquecemos a vastidão dos programas, nalguns casos, se possíveis de expor, [...] praticamente impossíveis de ensinar dentro dos tempos lectivos admitidos. Esquecemos, acima de tudo, essa imensa barreira de cursos inteiros profundamente desinteressados, relutantes a tomar parte no trabalho, conformados, na melhor das hipóteses, com a atitude passiva, sempre estéril, de ouvir, fixar o mínimo possível. Uma barreira que só nos casos de uma simpatia excepcional por parte do professor ligada a uma habilidade extrema conseguem vencer. E, ainda assim, relativamente. Quando acusamos [os alunos] de

⁴ MD, “Enfado ou Prazer: problema central do ensino”, in *O Quê? Professor?!*, op. cit., pp. 79-80.

⁵ In *Labor* n.º 162 (Aveiro, Dez. 1956), pp. 258-272.

permanente atitude de recusa em que se obstinam, de não se disporem aos esforços que exigem deles ou de serem incapazes de os realizar, esquecemos qualquer coisa mais importante que tudo isto: Esquecemos que esses esforços estão frequentemente acima das suas forças, fora da sua idade, são alheios às várias fases da sua evolução, aos grandes dramas íntimos do seu desenvolvimento e que vão encontrando neles aquela possibilidade de prazer que o seu ser precisa para ser capaz de actuar, de participar, de verdadeiramente *viver*, depressa cedem ao mar de solicitações que os cercam de facto [...].⁶

Pois bem, lembrando Montaigne, que se espantava com o desaparecimento da delicadeza da criança, quando esta se transforma em adolescente e depois, em adulto, informa-nos o pintor-poeta que o pensador francês não atribuía as culpas de tão triste transformação nem às crianças, nem aos pais, nem aos professores, por muito incompetentes que fossem.

Por tudo isto [dizia Montaigne] não quero que prendam esta criança na escola, num colégio, não quero que a abandonem à cólera e ao mau humor melancólico de um furioso mestre-escola; não quero corromper o seu espírito submetendo-o à tortura e ao trabalho, à moda dos outros, catorze, quinze horas por dia [...].⁷

A reprovação de um modelo educativo baseado na semelhança entre escola e prisão, isso era o que condenava o grande autor dos *Ensaíos*. Mas, repare-se, a sua crítica, pese embora todas as mudanças ocorridas desde há 400 anos para cá, não tem qualquer semelhança com a nossa realidade? Creio que não está de todo ultrapassada a analogia entre a escola e a prisão. O Parque Escolar, ou seja, a arquitectura de muitas escolas portuguesas que mereceram obras recentes assemelha-se à dos estabelecimentos prisionais... Ou dos bunkers, descaracterizando o traçado original de muitos estabelecimentos de ensino. A crítica/condenação veemente à “moda dos outros”; a ideia de prisão, mas prisão das faculdades anímicas que a criança traz consigo, tudo isso não é também o que se pratica na escola actual, apesar dos oficiais discursos sobre a importância do «aprender a aprender», do «aprender brincando» (ó famigeradas pedagogias!), da «autonomia do aluno»?

Acresce, ao que temos vindo a explicar, o modelo empresarial de gestão escolar. Não são prisões as aulas em que os alunos são triturados pelo mais nefasto mecanicismo, seja em áreas como a Matemática, seja em Línguas, estrangeira ou materna? O modelo de gestão – a ideia da escola-empresa – não é uma deturpação profunda do ensino? Transformar as avaliações em modos de discriminação quantitativa, no desejo de ficar em primeiro lugar no *Ranking* das escolas, isso não desvirtua a relação pedagógica, legitimando a competitividade entre alunos, professores e escolas? A lógica das Escolas-Agrupamento não é um óbvio sinal do futuro “empresarial” que no horizonte se adivinha, com o correspondente aniquilar dos valores da fraternidade, da admiração pelo outro, pelo saber em si mesmo? Por outro lado, vai sendo comum o ódio ou a incompreensão, entre quem ensina a poesia, a tudo quanto se pretenda mais erudito ou exigente. O texto lírico não raro é o parente pobre das matérias leccionadas na disciplina de Português. Impressionismo e retorno de biografismos mitificantes, é essa a porta de entrada que muitos abrem para que os alunos gostem e entendam um poema. A linguagem não se analisa, ignora-se o quadro ideológico em que um texto foi produzido e tudo finda, nos

⁶ Ibid., p. 71. (Ênfase no original)

⁷ Ibid.

exames de acesso à Faculdade, em opinião, banalidade, frases-feitas sobre Camões, Garrett, Eça, Cesário, Pessoa ou Saramago...

Quando a literatura é odiada ou desprezada pelo professor de Português (a separação entre as disciplinas de Português e Literatura Portuguesa é a prova desse ódio surdo...) ou ridicularizada pelos colegas de Ciências que detêm hoje o poder simbólico de um saber técnico mais mensurável que o saber que provém de disciplinas de discurso, não é de aprisionamento das faculdades transcognitivas dos alunos que devemos também falar? Por isso, como demonstram recentes estatísticas (e porque já não basta constatar a olho nu, frequentando os pátios das escolas...), desde a infância que o ensino do Português é sinónimo de aborrecimento e não de aventura do conhecimento.

Nessa palestra no Colégio Moderno, quando cita Roger Gal, dizendo que “ser culto não é saber muito, é afeiçoar o espírito, adquirir hábitos intelectuais, e morais, que se irão desenvolvendo sem cessar com a vida, em vez de se encontrarem inúteis e sem emprego ao sair da escola”, o que Dionísio prefigura é a defesa da linguagem, ponte para a compreensão do real. Como tantas vezes se diz nos discursos políticos a respeito da necessidade de se aprender ao longo da vida, já o autor de *A Paleta e o Mundo* defendia nos idos de 40 e 50 uma educação cultural ao longo da vida, pois só assim pode a cultura ser uma palavra viva. Educar o sentimento poético, fazer vicejar no coração e na inteligência as lições da alta cultura, tal é o trabalho do professor para que “cultura” não seja uma palavra que, nas escolas de agora, se contorce e se distorce ao sabor das modas computacionais e das estratégias para motivar os alunos.

Cultura, “educação do sentimento poético”, estas não podem ser palavra e expressão sem significado. A própria palavra “escola” é palavra morta quando os professores pretendem que a boa aula é a da classe sossegada, apática ou, sob a capa de novíssimas e moderníssimas pedagogias, a aula entregue aos afamados “trabalhos de grupos” ou “de pares”, quantas vezes desculpa para o professor negligente e irresponsável, se dar ares de habilitado pedagogo. No limite, não há cultura que cresça no seio da confusão e não há cultura que vença a apatia como forma instalada do ser e estar na escola.

Por último, estando em 2016, não posso dissociar as teses que nesse ensaio Mário Dionísio expõe sobre os mais recentes estudos que visam a educação em Portugal. Interessa-me, como se leu, o ensino do Português. Entre o enfado e o prazer vivemos. Os pratos da balança pendem para o enfado. No afã de ganhar tempo atropelam-se textos e métodos, desconhecem-se textos e métodos; nada é profundamente pensado e escrito na prática docente. A velocidade tudo trucidada: mil estratégias didáticas em aulas de Português colidem com o insucesso indesmentível, porquanto nada se ensina com a profundidade que só o tempo confere. Paradoxo evidente: tudo se quer “despachar” (matérias de gramática, géneros literários, exercícios de escrita) com o argumento de se ter de preparar os alunos para exame e não menos consabida desculpa do “não há tempo! Depressa! Depressa!...” Parafraseio Mário Dionísio: ninguém, na escola, se lembra de Rousseau, segundo o qual *a mais útil regra da educação não é ganhar tempo, mas sim perdê-lo*.

Se é verdade que, como escreveu MD em 1956, as escolas e os colégios já não são as mansões de paredes severas e escuras, potenciando, teoricamente, aulas mais fecundas, em ambiente mais leve e livre, não menos verdade é que nenhuma reforma do parque escolar serve de barreira à incipiência das aprendizagens quando estas são fruto do luxo em que muitas escolas se transformaram. Na biblioteca, poucos livros, imensos computadores; nos corredores frases poéticas de autores desconhecidos e pelos quais os alunos passam como cão por vinha vindimada, falando ao telemóvel, fazendo piadas num português indigente e sórdido; e o convite permanente, do telemóvel, do i-pad, do i-phone, da alienante tecnocracia... A isto somam-se e seguem-se aulas onde a desordem

prepondera, ou, quando não, prepondera um militarismo soez que legitima a expulsão do aluno ao mínimo ruído segundo o humor do docente. Mas o mais das vezes reina a indiferença na relação pedagógica. O professor fala para si, ou para poucos alunos. A maioria dos nossos jovens estão na sala de aula como quem está num café, num bar. Falam uns com os outros sobre nada... A prática rotineira das aulas tudo isto potencia. Solução? As que Mário Dionísio ou Jacinto do Prado Coelho, a seu tempo, preconizaram.

IV.

As aulas de Português, pela própria natureza dos textos, podem chamar a si outras disciplinas numa desejável interdisciplinaridade. Com o rigor aliado a uma capacidade poética de suscitar a inquietação feliz, um poema de Camões pode ser lido, em regime comparatista, à luz de uma canção – com qualidade melódica e sem ceder à banalidade das músicas de hoje –, por exemplo, de Renato Russo, vocalista dos *Legião Urbana*. No Brasil dos anos 80, os Legião viram como um dos seus maiores sucessos musicais a música “Amar é fogo que arde sem se ver”, do álbum de 1985, *As Quatro Estações*. E nada obsta a que à música pop-rock se alie, ouvindo atentamente, a música trovadoresca e se analise a comunhão entre notação musical e letras ao ouvir um álbum como *Bella Dona - The Medieval Poetry*, onde Martin Codax revive.

Mas estas e outras possíveis formas de seduzir os alunos não devem nunca, a meu ver, substituir a prática regular da expressão escrita, a insistência numa prática de redacção de texto científico, o perseverar na prática do comentário de poemas e trechos de contos ou de cenas e actos de peças de teatro constantes dos programas (Gil Vicente no 9º e 10ºs anos, Garrett no 11º e Sttau Monteiro no 12º). O comentário escrito deve ser a consequência lógica de análise metódica feita primeiramente pelo professor, o qual deve levar os alunos a despertar em si as faculdades da imaginação (*pensar por imagens*, isso é ler segundo Fernando Pessoa). Descobrir na linguagem de um texto, na sintaxe, na semântica e no tratamento fonomelódico de um poema o sortilégio de uma visão do mundo que se transfigurou pela alquimia da palavra, porque não há-de essa descoberta animar a leccionação do Português?

É, enfim, essa atenção à gramática dos textos – uma gramática da criação, para me servir de uma expressão de Bruno Bettelheim – que pode suscitar a curiosidade do aluno e, pela curiosidade, levá-lo, na biunívoca relação pedagógica, a defender-se de um mundo onde a morte é o espectáculo mais visto, e a bater-se pela defesa intransigente do sentimento poético. Quero crer que é ainda poeticamente que o homem habita o mundo, como escreveu Hölderlin. Mário Dionísio apelou, num outro texto – “Um Problema de Importância Nacional: A Exigência dos Exames” (em 1963, nas páginas do *Diário de Notícias*) – a que não contemporizássemos «com o pouco trabalho e a generalização da ignorância»; pediu-nos que não fôssemos compreensivos perante esse “mal crescente” e não consentíssemos na falta de exigência quanto ao acto de ensinar. É que um professor:

um professor – quero eu dizer: *um professor* – não pode esquecer que atender aos interesses particulares de cada jovem (incluindo os económicos), deve tudo fazer para o desenvolvimento harmonioso da sua personalidade e formação do seu carácter (que é o primeiro dos seus deveres), tem de coincidir, por mais dura que a tarefa

em certos momentos seja, com os interesses gerais da colectividade em que ele vai integrar-se e vai servir.⁸

A não ser que os interesses gerais da nossa vida social sejam outros, há todas as razões para, na escola, resgatarmos do olvido a pedagogia proposta por Mário Dionísio.

⁸ MD, *O Quê? Professor?!*, op. cit., p. 178. (Ênfase no original).

MÁRIO DIONÍSIO E A ARTE DE INVENTAR A MUDANÇA

Manuel Gusmão*

A parte introdutória de *A paleta e o mundo*, intitulada “Expressão e compreensão”, procura determinar o fazer que constitui a obra de arte. Os objectos principais de tal investigação são o trabalho humano e a sua especificidade, a estrutura dos sentidos impressos no mundo pelos homens, e a imanência do sentido.

Como é que o capítulo procura definir o que é a arte? O grande pressuposto organizador das respostas é que ela é o *produto social específico de um determinado trabalho*. Trata-se pois de procurar a especificidade do fazer artístico, em relação a outras acções ou actividades humanas.

Uma obra de arte está pois, desde sempre, mergulhada na complexidade concreta da vida social; não é, contudo, redutível às suas condições sociais e históricas de produção.

Uma obra de arte e o fazer que a faz são evidentemente históricos. Mas esta consideração pode ser equívoca e dar margem a reduzir a obra a um documento de algo que está por trás dela e se projecta nela. A busca da especificidade da obra de arte é a procura de um plano da sua compreensão, enquanto *arte*.

Uma das principais tarefas desta parte introdutória do ensaio de Mário Dionísio consiste na crítica de alguns dos principais equívocos ou “reduções” da obra de arte às suas condições de produção, sociais e individuais, históricas, técnicas e ideológicas. Uma obra de arte não é o assunto; não é a intenção; não se encontra na vida pessoal do artista; não é a expressão de uma época; não vive fora do mundo, nem é o mundo.

Feito o trabalho crítico de negação, funda-se o trabalho da afirmação, no capítulo “Um mundo dentro do mundo”. A obra de arte, escreverá Mário Dionísio, é um mundo [1] dentro do mundo [2]. Qual a diferença e que relações se tecem entre este mundo [1] e o mundo [2]?

O “Mundo [1]” é um objecto especificado por uma técnica, um sistema de símbolos, que constitui um espaço-tempo, habitado por uma população, com determinadas “formas de vida”, dadas e criadas. O “Mundo [2]” é um conjunto aberto de “mundos”, a que chamamos *o real* e é constituído pelos vários mundos [1] e pelo conjunto 0.32212111111111111111 aberto das actividades naturais, sociais e históricas.

A pergunta sobre qual a relação entre estes dois tipos de “mundo” é acompanhada por uma rápida recapitulação de várias respostas que ao longo da História das artes e das culturas artísticas, foram sendo dadas.

No final deste capítulo Mário Dionísio introduz a ideia de uma nova transformação que se encontra no cerne do gesto de criação ou produção artística:

* Professor Catedrático da FLUL, Membro do CEC, poeta e ensaísta.

Aceitar esta transformação radical, como forçoso ponto de partida; compreender como os elementos naturais são utilizáveis, combináveis num sentido diferente do que tinham na natureza, transfiguráveis a ponto de criarem um mundo próprio que permanece no mundo, sentir que a madeira da estátua já não é a madeira da árvore; eis um passo essencial no caminho da aproximação da arte. Passo, no entanto, curto e certamente pouco útil senão pudéssemos compreender simultaneamente que tudo isto implica o nascimento de uma nova realidade, uma verdadeira recriação da realidade e que esta recriação se realiza em função da involuntária apreciação a que forçamos os outros homens, as paisagens, os sons, os mais simples objectos, logo que os olhamos, os tacteamos, os ouvimos. Nós, os homens de uma época, de um grupo, de certo meio, de certo tipo psicológico, que nada podemos fazer ou sonhar que não documente. E que somos, no entanto, ricos bastante de imaginação e audácia e força criadora para produzirmos com a própria realidade que criámos uma nova realidade que a alarga e enriquece, uma ilusão que se transforma em vida, um mundo dentro do mundo.

Nesta frase – «Um acontecimento entre tantos, no amplo quadro do trabalho humano» – a que chama Mário Dionísio «trabalho humano»?

A afirmação implica uma determinada concepção do que seja «trabalho humano». Para respondermos a esta pergunta, temos que procurar os elos, expressos no texto do seu pensamento, com um pensamento que concebe o trabalho humano como factor específico da humanidade do humano.

Desde logo, o que no texto está claramente pressuposto é um entendimento antropológico de *trabalho*.

António Pedro Pita apresentou recentemente o vínculo de Mário Dionísio ao texto de Marx *Manuscritos Económico-Filosóficos* de 1844.¹ Neste ensaio esse vínculo marca-se desde o seu próprio título onde todos os substantivos são citações do texto de *A paleta e o mundo*, onde Mário Dionísio lê de uma maneira altamente produtiva o ensaio de Marx.

Entre as expressões e fragmentos do texto de Mário Dionísio que lêem o ensaio de Marx contam-se, para além dos substantivos que já referi, um intenso jogo entre o duplo sentido da palavra “*sentidos*” nas expressões “5 *sentidos*” e “a pluralidade de *sentidos* num texto”.

É este duplo sentido que motiva no texto de Marx, a riqueza da noção de arte e, designadamente, a riqueza de conteúdo antropológico. E a frase-título do ensaio de António Pedro Pita parafraseia a frase com que Mário Dionísio sintetiza a via que a sua leitura abre no texto de Marx.

António Pedro Pita elabora aliás nesse mesmo ensaio uma hipótese iluminante da especificidade do neo-realismo português: «o neo-realismo português, mais do que qualquer outra coisa, foi a suposição de que só o realismo era a posição estética adequada a uma posição filosófica marxista» (p. 30).

António Pedro Pita considera como fundamentais nas tentativas de uma estética marxista as categorias de historicidade e de reflexo, para, no caso de Mário Dionísio, determinar uma prevalência da noção de historicidade.

Entre as diferentes noções de trabalho que encontramos na obra de Marx, estamos aqui perto de uma noção equivalente à de *poiesis* no grego antigo e, designadamente, de Aristóteles. Aí a *poiesis* corresponde também a uma faculdade antropológica e determina

¹ Cf. António Pedro Pita, “A Arte ou «o mundo dentro do mundo». Mário Dionísio, o Neo-Realismo e a arte”, in *Nova Síntese* n.º 1 (Porto, 2006).

as formas da *mimesis*.

Mais tarde, em 1857, no texto que ficou conhecido como *Introdução à crítica da economia política*, Marx dá um argumento fundamental para a possibilidade de compreendermos essa capacidade da obra de arte influenciar aquilo que conhecemos do mundo:

A produção não se limita a fornecer um objecto material à necessidade, fornece ainda uma necessidade ao objecto material. [...] O objecto de arte – tal como qualquer outro produto – cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza, portanto a produção não cria somente um objecto para o sujeito mas também um sujeito para o objecto.²

Esse projecto antropológico é portador de uma finalidade que Marx descreve como «a completa emancipação de todo o sentido e qualidades humanas», tornada possível precisamente pelo facto:

[...] Destes sentidos e qualidades se terem tornado humanos, tanto subjectiva como objectivamente. O olho tornou-se olho humano tal como o seu *objecto* se tornou um objecto social, humano, proveniente do homem para o homem. Por isso os *sentidos* tornaram-se *teóricos*, imediatamente na sua prática. Comportam-se para com a coisa por causa da coisa, mas a própria coisa é um comportamento *humano objectivo* para consigo própria e para com o homem inversamente. [...] Do mesmo modo os sentidos e o espírito do outro homem tornaram-se minha apropriação *própria*. Por isso além destes órgãos imediatos, formam-se órgãos *sociais*, na forma da sociedade; portanto, por exemplo, a actividade em imediata sociedade com outros, etc., tornou-se um órgão da minha *exteriorização* de vida e um modo de apropriação da vida *humana*. Compreende-se que o olho *humano* frua de modo diferente do olho rude, inumano, o *ouvido* humano diferentemente do ouvido rude, etc. Vimo-lo, o homem só não se perde no seu objecto se este se tornar para ele objecto humano ou homem objectivo. [...] Não só no pensar, mas com *todos* os sentidos se afirma portanto o homem no mundo objectivo.

Esta dimensão da arte como projecto antropológico radica na possibilidade de dizer:

Por outro lado, apreendido subjectivamente: tal como só a música desperta o sentido musical do homem, tal como para o ouvido não musical a mais bela música não tem *nenhum* sentido, não é *nenhum* objecto, porque o meu objecto só pode ser a confirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim assim como minha força essencial é para si como capacidade subjectiva, porque o sentido de um objecto para mim (só tem sentido para um sentido correspondente a ele) vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido, pelo que os *sentidos* do homem social são *outros* sentidos que não os do não-social; somente pela riqueza objectivamente desdobrada da essência humana é em parte produzida, em parte desenvolvida, a riqueza da sensibilidade *humana* subjectiva – um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, somente em suma sentidos capazes de fruição humana, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*. Pois não só os 5 sentidos, mas também os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor,

² Karl Marx, “Introdução à Crítica da Economia Política”, in *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, pp. 220-221.

etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, apenas advém pela existência do *seu* objecto, pela natureza *humanizada*.

A formação dos 5 sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até hoje.³

No capítulo intitulado “A ciência contra a arte” de *A Paleta e o Mundo* (primeiro volume), Mário Dionísio procura uma distinção difícil entre arte e conhecimento, que podemos relacionar com a prevalência da historicidade sobre o reflexo. Essa distinção, contudo, pode colocar-nos na situação incómoda de apenas considerar conhecimento uma determinada relação cognitiva com o mundo e rigidificar a diferença entre as três razões kantianas: a razão pura, a razão prática e a faculdade de julgar.

Na página 61 deste capítulo, Mário Dionísio escreve:

A arte, embora condicionada por conhecimentos, não é conhecimento – mas conduz-nos a um conhecimento. Embora condicionada por ideias, não exprime ideias – mas conduz-nos a ideias. Embora condicionada por acções, não indica esquemas de acção – mas conduz-nos à acção.

O caminho alternativo a seguir parece-me antes ser o da admissão de que há vários modos e tipos de conhecimento humano. Não sendo assim, o processo que acima referi de rigidificação será imparável, e a ciência, ou o saber científico, exercerão inevitavelmente um papel homogeneizador da cognição, sob a tutela de uma razão monológica. Pelo contrário, a razão dialógica está inevitavelmente convocada sempre que é a questão da arte que se levanta no horizonte do meu trabalho. Então, o que o meu trabalho capta desse horizonte, – no espaço entre o grito e o silêncio, a ausência de cor ou a mistura de todas elas, o movimento em voo ou a queda, a cintilação da luz ou a névoa pesada, – é uma espécie de imitação daquele proto-diálogo que Marx atinge nas “Notas sobre James Mill”:

Admitamos que produzimos enquanto humanos: na sua produção cada um de nós ter-se-ia duplamente afirmado a si mesmo e ao outro. Eu teria

1.º objectivado na minha produção a minha *individualidade*, a sua *particularidade* e teria assim, durante a minha actividade, tanto gozado de uma *manifestação vital* individual, como conhecido, ao contemplar o objecto, a alegria individual de saber que a minha personalidade é uma potência *objectiva*, *perceptível* pelos sentidos e em consequência *acima de toda a dúvida*.

2.º no teu gozo ou no teu uso do meu produto, eu gozaria directamente da consciência ao mesmo tempo de ter satisfeito no meu trabalho uma necessidade *humana* e de ter objectivado a essência do *homem*, e logo, de ter proporcionado o objecto que convinha às necessidades de um outro ser *humano*;

3.º de ter sido para ti *o terno intermédio* entre ti e o género, de ser pois conhecido e sentido por ti como um complemento do teu próprio ser e uma parte necessária de ti mesmo; logo de me saber confirmado tanto no teu pensamento quanto no teu amor;

³ Karl Marx, *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, Edições «Avante!», 1993, p. 98.

4.º de ter criado na manifestação individual da minha vida aquela manifestação da tua vida, de ter pois *confirmado e realizado* directamente, na minha actividade individual, a minha essência *verdadeira*, a minha essência *humana*.⁴

No último parágrafo do volume I de *A paleta e o mundo*, que edita o texto “Expressão e compreensão”, Mário Dionísio escreveu:

Saibamos perceber que os caprichos têm data. Vejamos, em seguida, que caprichos são estes e que datas são estas. E tenhamos então, mas só então, o necessário orgulho de modestamente imaginar como, de capricho em capricho, e de data em data, poderão forjar-se novas datas.

Tenho para mim que há laços indestrutíveis entre esta citação de Mário Dionísio e a de Marx, ou entre a mesma citação de Marx e o último parágrafo, do último volume de *A Paleta e o Mundo*, «Durante as grandes tempestades (II)».

O próprio exame leva a formulações de hipóteses e a tomar partido por alguma delas. Em toda a história da pintura se tomou partido. Tomar partido é próprio do homem. Que outra coisa fazemos, enquanto escrevemos ou pintamos, enquanto pensamos, ouvimos, lemos, olhamos? Também na arte não há acção fecunda sem teoria que a inspire, nem teoria digna deste nome que se não alicerce na própria acção. Uma teoria, porém, é sempre uma hipótese de caminho ou de caminhos. E é coisa estéril se não cremos nela com todo o nosso ardor. Mas, além de estéril, logo será nociva e inimiga, se, nesse mesmo ardor indispensável, perdemos a noção ainda aí, onde tudo jogamos, que é apenas de uma hipótese que se trata.

⁴ Mega I, t. III, pp. 546-547; *apud* Présentation, Traduction et notes de Emile Bottigelli, in Karl Marx *Manuscrits de 1844 – Économie Politique & Philosophie* –, Paris, Editions Sociales. 1972: XLV e XLVI.

ATENÇÃO

Contra o que alguma vez poderia ter imaginado, penso agora publicar o Passageiro Clandestino. Mas não como se encontra.

Tem ~~todo~~ ^{de} ~~de~~ ^{ser} revisto (reescrito), cortado e acrescentado. E ainda não sei bem quando poderei começar a fazê-lo sistematicamente.

Se, entretanto, morrer (e ~~XXXXXXXX~~ por isso escrevo estas palavras), o livro deve ficar inédito.

Ressalvo, porém, uma hipótese. Alguns das "dias" de ambos os volumes já foram revistos e têm a forma aproximada da que viriam a revestir-se no estado final. Se acaso se vir algum interesse nisso (para o conhecimento da época ou qualquer outro), poder^á então admitir~~se~~ a publicação duma pequena antologia, com a expressa indicação de que o é.

Este "se" refere-se, evidentemente, à Maria e a um ou dois ^{ajudar} amigos, suficientemente exigentes¹, que a queiram ~~XXXXXXXXXXXX~~ nesse trabalho de escolha e decisão.

5.4.1977

Vicente Dionísio

1. Dado que fe' nenhum destes possíveis amigos (o Sr. Antão viu (o Caetano, o Z'gnus, o Tód), a Tereza Ceberé e Maria, e Eduarda.
(março, 1986)

CX9-dact-001

PARTE II - A PALAVRA QUE FALTA

COMPROMISSO E EXPERIMENTAÇÃO EM NÃO HÁ MORTE NEM PRINCÍPIO DE MÁRIO DIONÍSIO

*José Manuel de Vasconcelos**

«Faltam dez para o meio dia. Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, em pé, à espera. E eu entre elas, com elas e sem estar com elas à procura, à espera, mil vezes remoendo esta censura: de que serve estar à espera, estar apenas à espera?». ¹ Este excerto de *Não há morte nem princípio*, de Mário Dionísio, não sendo o *incipit* do romance, podia perfeitamente sê-lo, como muitas outras frases podiam ser a sua frase inicial. Uma voz vai percorrendo ao longo das cerca de trezentas páginas que o compõem, lembrando acontecimentos mais ou menos banais, situações que são comuns na vida de toda a gente, figuras um pouco fugidias, dadas por traços largos e breves, que ajudam no entanto a ir desenhando caracteres, modos de ser, comportamentos, baixeiras, ressentimentos, dúvidas, ostentação. Frases soltas fazem-se ouvir (ou serão apenas imaginadas) por um narrador algo sonambúlico, como se uma máquina de projectar produzisse incessantemente imagens e sons que a pouco e pouco nos dão a conhecer a circunstância que é pretexto para o longo monólogo interior que compõe o romance: um funeral, no qual o narrador, entre «dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto» desenrola a corrente da sua consciência dando-nos um admirável texto de consistência rítmica que, embora sem pausas, não cansa, antes aproxima o leitor, a pouco e pouco, das camadas várias que constituem a realidade próxima, feita de vidas desmembradas que o narrador convoca no seu interminável discurso. No romance pouco se passa, mas muito aconteceu, ou se julga acontecer, tudo visto do ponto de observação hirto do narrador, espécie de “panóptico” de onde se vê e medita esse universo circundante, fechado, que é a matéria do romance, com seus saltos no tempo, com misturas de vozes e situações que o narrador associa, nesse seu lugar onde tudo é permitido ver (e adivinhar) sem se estar propriamente com nada e em lugar nenhum («eu entre elas, com elas e sem estar com elas»). O narrador entrega-se assim a um exercício de solidão ou, como se diz a certa altura, faz «da solidão o grande archote capaz de queimar tudo e tudo construir uma outra vez, mais outra vez, todas as vezes necessárias» ² Somos lançados na torrente vocabular do romance através das impressões desencadeadas no narrador por um aperto de mão e o romance termina, ou antes suspende-o uma vírgula, deixando-o em aberto, no momento em que o aperto de mão do início do romance reaparece e se completa o reconhecimento pelo narrador da identidade de quem lhe causara a estranheza.

Faz-se aqui, de certo modo, o balanço da vida, de algumas vidas, e o lugar e o momento

* Escritor.

¹ MD, *Não há morte nem princípio*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1969, p. 64.

² *Ibid.*, p. 51.

são propícios: um cemitério e a cerca de meia hora em que um funeral se consuma. Mas é sobretudo dos vivos que se tiram as contas, pondo a nu saldos pouco estimáveis: vidas ocas, erros repetidos, ilusões vãs, um teatro de marionetes animadas por ilusórios movimentos, sonhos pelintras, jactâncias, dissimulações, toda «uma complexa rede de relações humanas»³, tudo aqui perpassa, num desfilar de casos, na espectralidade e no claro-escuro do discurso do narrador que se tingem de um certo dorido lamentatório, aproximando esta viagem mental pelo mundo fechado de hábitos, convenções, interesses e desvarios da existência humana, da metáfora da *stultifera navis*, aqui atracada num porto de despedida, por uns escassos trinta minutos que constituem o tempo objectivo do romance. De facto, todo o caudal de acontecimentos que nos aparecem, o palpar das vozes que intermitentemente se acendem e apagam, ocorrem na intimidade psíquica do narrador. Este é um romance sem movimento, sem deslocação, em que a única viagem é através do pensamento e da memória. Está assim nos antípodas daquelas obras em que a narrativa é impulsionada pelo caminhar, pela deambulação. À semelhança de Pessoa, toda a viagem é aqui mental e vive de associações e de movimentos de ida e volta em torno de um ponto fixo. Todo o discurso do narrador, constituído por um *continuum* de vibração monótona, parece ser construído contra, ou pelo menos à margem, da ideia de enredo, afastando a caracterização excessiva das personagens, dando delas informações avulsas, frases por vezes sem contextos definidos, que o leitor terá de reunir se quiser chegar a uma espécie de *retratos-robot* para sua orientação de leitura e compreensão. Mas se não há um enredo estruturante à vista, há de facto pequenos esboços narrativos que servem de margens ao caudal ininterrupto que é a voz que narra, narrando-se em reflexos múltiplos dos outros, espécie de ínsulas onde a torrente diegética se detém em espumas brevíssimas, antes de prosseguir rumo a um destino sem fim. O romance, que é, em certa medida, um anti-romance, exige uma atenção permanente do leitor. Mais do que atenção, uma acção perscrutadora, quase detectivesca. Muitas frases têm de ser investigadas, lidas várias vezes à procura de ligações possíveis (quem está exactamente a falar?, de quem se está a falar?, quando ocorre o que se diz?). É nesse sentido um desafio, um convite a um vaivém entre o dentro e o fora (a mente especular do narrador e a realidade que ela capta). Mas o centro do romance (se é que se pode falar de tal coisa num texto caudaloso e ininterrupto) é sempre o ponto de vista do narrador, que por sua vez impede qualquer percurso seguro por uma estrada em que a sinalética nos confunde, mas sempre nos prende.

Romance inteligente que exige leitores inteligentes, *Não há morte nem princípio* é um romance contra. Contra certos hábitos instalados de leitura, contra uma certa ideia cristalizada de romance, subsidiária de um realismo precipitado e estafado, com raízes no século XIX, mas que continuava a ser um modelo para muitas personalidades neo-realistas próximas do autor; contra a evasão que muitas vezes se procurava na leitura, exigindo uma atitude determinada e de aderência permanente, aquilo a que hoje se poderia chamar uma instância interactiva. Mas esse abanão no leitor entorpecido e a exigência deste livro no que respeita ao acto de leitura, talvez expliquem o seu pouco êxito comercial e, sobretudo, a diminuta atenção crítica, que quase o ignorou quando saiu e que até hoje não continua a produzir bibliografia relevante ou abundante. Explicarão também as reticências de alguns sectores próximos ideologicamente do escritor, que chegou a ser acusado de «formalismo», a que não terá sido alheio o tom pessimista do romance,

³ MD, *Entrevistas (1945-1991)*, Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2010, p. 170.

característica que, como sabemos, era, sobretudo ao tempo, propícia à qualificação comodecadente. Claro que o apelo ao leitor activo não era nenhuma descoberta, aparecendo sob diversas formas na prosa narrativa da década de sessenta (pensemos em *Rayuela* de Cortázar, de 1963, um dos casos mais notáveis e paradigmáticos), mas na literatura portuguesa, ainda se estava, há pouco tempo atrás, nas leituras passivas e aderentes, que este romance e alguns outros publicados no final dessa década, e na década seguinte, contrariaram. Estas dificuldades criadas ao leitor também não terão agradado. Eram certamente incómodas, tanto mais que o escritor não era dado a concessões facilitistas, reconhecendo que nas condições culturais do tempo em que o romance foi escrito, ele só poderia interessar um número restrito de pessoas, e que o artista não podia ambicionar uma comunicação transparente com o público, mas tão-somente procurar «condições de aproximação»⁴.

A irreverência é incómoda mas indispensável. É certamente mais fecunda do que o inconformismo, incluindo o dos inconformistas esclerosados... Quando se vive pensando o que se vive e vivendo o que se pensa, surgem verdades antipáticas que escaldam, e a leitura eriça-se de farpas que poderão achar-se insuportáveis... Mas é preciso ir contra o público quando se está ao lado dele⁵

Afirma corajosamente o escritor numa entrevista de 1969 a Maria Teresa Horta.

O próprio título do romance, *Não há morte nem princípio*, uma frase extensa de recorte filosófico era já à época uma relativa novidade, se a compararmos com a maior parte dos títulos dos romances seus contemporâneos, tendo-se tornado depois, de uso mais comum (veja-se o caso de *Quando Nasci na Minha Morte* de João da Câmara Leme, publicado pouco depois, em 1971, e mais recentemente, alguns títulos de Mário de Carvalho e, sobretudo, os extensos títulos de alguns romances de António Lobo Antunes, a partir de 2000). *Não há morte nem princípio* é sem dúvida um dos livros que renovaram a narrativa, particularmente na referida década de sessenta e no começo da década de setenta a par de romances como *Maina Mendes*, *O Delfim*, *Rumor Branco* e *A Paixão, Bolor, A Noite e o Riso*, *Os Pregos na Erva*, cada um à sua maneira e com as características próprias, contribuindo decisivamente para a renovação da novelística portuguesa.

Poderá perguntar-se que relação tem este romance com a obra literária anterior de Mário Dionísio, e em que medida pode ele ser visto como expressão das teorizações do escritor em torno da estética neo-realista. Se o compararmos com a única obra de prosa narrativa publicada, cuja versão revista e ampliada é de 1977, encontramos já alguns elementos de composição do texto, que viriam aparecer no romance, praticamente com idênticas funções expressivas: repetições de frases a acentuar e passagens importantes da sequência narrativa ou afirmando traços estruturantes do carácter e personalidade das personagens, um discreto mas eficaz uso da elipse, o papel rítmico e fortemente indicativo da pontuação, os «saltos» ou quebras nas frases, que continuam depois de uma vírgula em parágrafos seguintes (expediente muito usado em alguns escritores, como Maria Gabriela Llansol ou António Lobo Antunes, embora com intenções e objectivos expressivos próprios), uma hábil utilização da relação discurso directo/discurso indirecto, como modo sintético de caracterização das personagens, mas sobretudo os enlaces e cruzamentos dos dois discursos, a deslocação e intrusão de diálogos e frases soltas de origens diversas em

⁴ Ibid., p. 54.

⁵ Ibid., p. 59.

momentos diferentes, os saltos no tempo, bem como o uso de citações (Alain, Pascal) para reforçar ideias ou realçar atitudes de personagens, dando ao texto, aqui e ali, fulgurações ensaísticas. Também alguns assuntos dos contos reaparecem no romance, embora não tratados com a autonomia que naqueles encontramos, e sim pulsando na torrente enunciadora do narrador: antes do mais, as temáticas urbanas (maioritárias no livro de contos) têm no romance uma dimensão exclusiva, distanciando-se das paisagens mais frequentes do neo-realismo anterior, o sentimento de controlo, de asfixia e clausura das personagens, a dependência social, a falsidade das relações humanas, a duplicidade e hipocrisia, a submissão da mulher burguesa, a pressão e o veneno das relações familiares, as várias manifestações da mediocridade, o desprezo, a frieza e a indiferença pelo sofrimento alheio. Classificado por alguns como o romance de uma época, Mário Dionísio, não o negando, parece ter querido vislumbrar algo que estava por vir, afirmando, em 1987, a impressão de que nele estava já a explicação de coisas que se viriam a passar depois do 25 de Abril. Ou seja, a grande novidade de estrutura e composição de *Não há morte nem princípio* não anula a fidelidade do escritor aos seus temas de eleição, que já conhecíamos da sua obra narrativa anterior (*O dia cinzento*), mas também dos seus poemas, ensaios e escritos polémicos e teóricos. As diferenças prendem-se sobretudo com a aprendizagem que resultou de uma longa e penetrante reflexão teórica sobre as grandes questões da prática literária que o escritor tão penetrantemente nos transmitiu no prefácio de 1977 à reedição do seu livro de contos, confessando que ao tempo da escrita desses contos, «metia o papel na máquina e escrevia, escrevia, sem querer preocupar-me com o que muito mais tarde viria a chamar-se a “escrita”»⁶. Apesar de uma cada vez maior atenção e interesse pelas inovações que o conhecimento do romance estrangeiro lhe despertavam, particularmente o *Nouveau Roman* que, confessa, o ajudou «a sair de certo cansaço e desinteresse pelas formas tradicionais do romance», jamais Mário Dionísio deixou de reflectir no que escrevia, essa «expressão estética duma visão do mundo» que para ele era o Neo-Realismo, precisamente porque considerava que o facto de se considerar um escritor neo-realista não podia «ser indiferente a todas as inovações estéticas» que se iam elaborando por toda a parte e em diversas áreas ideológicas. Não terá sido fácil suportar as acusações de «formalismo» que já referi, que, embora de forma amortecida, se fizeram ouvir, à data da publicação do romance, a par de atitudes interessadas e abertas, como a de Urbano Tavares Rodrigues ou a de Álvaro Salema que apesar de, em teoria, ser muito crítico em relação ao que chamava «experimentalismo de estilos», e «trituração formal da linguagem», lamentando o «resvalamento das tradicionais estruturas narrativas» subsidiárias do realismo oitocentista, evidenciava no romance de Mário Dionísio a «fixação afirmativa de uma densidade de expressão humana e uma solidez de expressão formal que estão muito para além de qualquer experimentalismo»⁷, sendo um «inventário de psicologias e de situações dramático-sociais de uma geração»⁸.

Mário Dionísio entendia o comprometimento como um envolvimento total e permanente, algo que não se confinava à acção política, implicando uma entrega em todas as frentes da existência. Várias vezes se referiu a isso, sobretudo em entrevistas, frisando sempre o que para ele constituía uma orientação de princípio, o facto de o verdadeiro comprometimento ser algo de profundamente intrínseco:

⁶ MD, *O dia cinzento e outros contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1977, p. 10.

⁷ Álvaro Salema, *Tempo de Leitura*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 203.

⁸ Ibid.

[...] o comprometimento não se refere à maior ou menor acessibilidade das obras, aos temas tratados, a glosar *slogans*, à obediência sempre medíocre a certos táticos normalmente superficiais e transitórios. Trata-se de qualquer coisa interior e indisfarçável. Que não se simula nem se pode abandonar, uma maneira de viver, tanto mais autêntica quanto menos imposta. Como já tenho dito, várias vezes, só há verdadeiro alistamento quando não se dá por ele.⁹

Não há Morte nem Princípio surge-nos numa primeira impressão como um romance invertebrado, não lhe encontramos uma estrutura, uma armação, por ser aquilo a que poderíamos chamar um romance sem pontas, ou antes, com muitas «pontas soltas», o que quase vai dar ao mesmo. O autor acentuou, no entanto, o lado construtivo do romance, ao qual diz ter dado a máxima atenção, reescrevendo-o várias vezes, mas não há dúvida que a fluidez do texto é o aspecto mais imediato, espécie de longo plano-sequência, para nos socorrermos de uma figura da linguagem cinematográfica, que tem na descrição um elemento propulsor fundamental na relação funcional com os demais elementos estruturais. A descrição deixa de ser o «remplissage vraisemblabilisant», como lhe chama Philippe Hamon, para se tornar uma função estruturante e a «projecção simbólica do modo narrativo de encadeamento no modo descritivo do romance», como acontece frequentemente no universo do *Nouveau Roman*, particularmente em várias obras de Claude Simon. Tendo como epígrafe um breve e muito belo poema de Manuel Altolaguirre, o romance pode ler-se também como um extensíssimo poema em prosa ou um romance lírico em que as palavras vão saindo umas das outras, com uma profunda unidade intrínseca, marcadamente rítmica, onde se trata da incomunicabilidade da linguagem e das verdades e ilusões da vida social, e, ao mesmo tempo, do esforço para reconhecer o inominado que nos rodeia, enquanto seres solidários, mas sempre solitários, como ocorre no imenso arco de sobreposições que ligam a neblina inicial, que ofusca o pensamento do narrador na identificação dos outros, ao reconhecimento final:

[...] aperto a mão que se me estende, reconheço-o, aperto-a bem na minha, dedo a dedo, duas mãos apertadas, o mundo inteiro está nelas, sai das sombras milenárias, nasce nelas, nestas mãos apertadas que se dizem “tu estás vivo”, estamos vivos, não há morte nem princípio e, no entanto, a grande marcha recomeça [...].¹⁰

Como nota o autor, «este livro está mais perto da poesia do que do livro de contos»¹¹ que publicara. Ao mesmo tempo, é um romance que ilustra de forma magnífica a ideia sempre defendida pelo autor de que a dicotomia forma/conteúdo expressa um falso problema, pois, como acentua numa entrevista, «a maneira como o romance está escrito é o próprio romance»¹². Acresce a isto a ausência das figuras que muitas vezes se confundem na amálgama quase indiferenciada de vozes cujo centro é o narrador e que não chegam nunca a erguer-se como personagens firmes, actuates, conduzindo a acção, antes se configurando como sombras na consciência imparável de quem as pensa. A já mencionada inexistência de uma trama, que confira unidade ao romance, levava certa crítica a referir-se ao romance como não possuindo uma estrutura. E, de facto, se *Não há morte nem princípio*

⁹ MD, *Entrevistas*, op. cit., pp. 54-55.

¹⁰ MD, *Não há morte nem princípio*, op. cit. pp. 295-296.

¹¹ MD, *Entrevistas*, op. cit., p. 61.

¹² *Ibid.*, pp. 59 e 91.

tem um princípio construtivo, ele está precisamente no movimento do pensamento, na sua força imparável, na avalanche do seu acontecer em confronto com a realidade sem princípio nem fim e as suas permanentes metamorfoses. O romance resulta, no fundo, do imparável percurso mental na sua deriva tacteante, aberta à aventura da existência, num permanente exercício com características fenomenológicas. O que o narrador, no seu efervescente monólogo nos dá a conhecer é precisamente a aventura da consciência, na linha do monólogo interior utilizado em várias obras modelares da literatura contemporânea (Virginia Woolf, Hermann Broch e os autores do já referido *Nouveau Roman*).

«Considero *Não Há Morte Nem Princípio* o livro mais neo-realista que escrevi», afirma o escritor, numa entrevista de 1969, com uma assertividade que me parece ter querido ser polémica. Estamos ou não perante um romance neo-realista? Envolvido com o movimento que tivera início no final da década de trinta, sendo um dos seus escritores mais representativos, para mais, seu indiscutido e principal teórico, Mário Dionísio, perante a enorme diferença do seu único romance quando comparado com títulos emblemáticos do movimento, representativos de uma estética romanesca que não se divorciara de um realismo entendido de maneira estreita, tratou não de destacar no romance aspectos canonicamente neo-realistas, mas de alargar o conceito de Neo-Realismo, por forma a subsumir as características substantivas e formais do romance a tal conceito na sua versão reformulada, que parece responder ao apelo, tão em voga nesses anos, de um «realismo sem fronteiras». Numa entrevista dada pouco depois da publicação do romance, afirma:

[...] o realismo [...] é o contrário da cópia. Na verdade, por mais estranho que isso pareça, qualquer romancista que pretenda mergulhar profundamente na realidade está longe de mais das pessoas que conhece ou conheceu para se lembrar delas enquanto escreve. É preciso mesmo esquecê-las para chegar a tocar a verdade de cada uma [...].¹³

Com estas declarações, o escritor afastava claramente qualquer entendimento redutor de realismo, qualquer estreita (e falsa) ideia de objectividade, conferindo ao criador o direito de voltar as costas ao imediato, de recusar a representação como prisioneira do indubitável, por forma a poder captar, na intensidade da sua consciência criadora, os traços constitutivos de um real complexo, fugidio, indefinido, por vezes inapreensível, isto é, dialéctico, bem longe dos estereótipos mais comuns de um realismo apressado e ingénuo. Com efeito, Mário Dionísio dá-se bem conta de que o real não se apresenta senão por mediações, por movimentos de ida e volta entre a consciência e o que a condiciona. Lukács, autor tão lido em Portugal naqueles anos que antecederam o 25 de Abril, interrogava-se a este propósito:

Não será, em literatura, o ultrapassar do simples facto, na sua pura imediaticidade, a primeira condição para que o escritor alcance uma nova forma de imediação, de carácter artístico, em que os princípios e as características da realidade móvel apareçam fundidos com os factos únicos e singulares numa unidade indiscutível e evidente?¹⁴

Não há Morte nem princípio, embora constitua em vários aspectos uma projecção ao

¹³ Ibid., p. 51.

¹⁴ Georg Lukács, *Significado Presente do Realismo Crítico*, tradução de Carlos Saboga, Lisboa, Cadernos de Hoje, 1964, p. 171.

nível do romance, de ideias estéticas que animaram o escritor desde cedo e que serviram de base e exemplo às reflexões que constam dos seus escritos teóricos, constitui também uma reviravolta na sua obra pela assunção corajosa de influências mais ou menos directas, mas quase sempre conscientes, do movimento de renovação do romance, que teve lugar, particularmente em França a partir da década de cinquenta, e que Mário Dionísio conhecia, até pelo interesse que sempre a literatura e a cultura francesas lhe mereceram. Como confessa nesta passagem de uma das suas entrevistas, que tanta importância têm para ajudar a compreender melhor as razões e motivações que orientaram o escritor ao longo dos anos de criação da sua obra multifacetada:

Toda a conquista estética é um fenómeno irreversível. É para mim ponto assente que, depois de Robbe-Grillet, de Claude Simon, de Nathalie Sarraute, já não se pode voltar a escrever como antes deles.¹⁵

Afirmar que *Não há morte nem princípio* é o livro mais neo-realista que escreveu, é bem revelador do empenhamento do escritor em salvaguardar a importância de um movimento a que desde cedo se ligou e sobre o qual tanto reflectiu e teorizou. Para Mário Dionísio, o realismo mais do que manifestar pressupostos formais ou construtivos e temáticas pré-fixadas, tinha sobretudo que ver com uma concepção ampla do mundo, com valores filosóficos e éticos. É certo que este romance se afasta bastante de um Neo-Realismo canónico, segundo os ditames do qual tantas obras se escreveram (com mais ou menos qualidade e importância, quer a nível literário, quer simplesmente documental), mas não está sozinho nesse afastamento. Pelo contrário, revela afinal uma preocupação comum a alguns outros escritores que, com começos num Neo-Realismo mais ortodoxo, sentiram a necessidade de desbravar caminhos que lhes permitissem novas experiências e maior abertura no tratamento dos assuntos das suas obras. É o caso de Carlos de Oliveira, através da sucessiva reescrita dos seus romances, à excepção de *Alcateia* (que rejeitou), culminando nesse romance ímpar que é *Finisterra*, ou José Cardoso Pires, sempre actualizando técnicas cedo aprendidas, especialmente com os escritores norte-americanos que abundantemente leu em jovem. Não se trata evidentemente de voltar a velhos temas sob roupagens formais novas, como se poderia pensar de forma apressada, trata-se de experimentar novas linguagens, outros ritmos, outras cadências, uma outra atitude para dizer coisas diferentes. Quando perguntado sobre o facto de o romance não ter sido escrito por meio de uma «técnica tradicional», Mário Dionísio respondeu desassombradamente desta forma:

Há, como sabe, um profundo equívoco na velha história do “conteúdo” e “forma”. Meter certo “conteúdo” noutra “forma”, que ilusão! É impossível. Experimente contar ou pelo menos pensar este romance linearmente, despojando-o de todos os retrocessos, saltos no tempo, elipses, desdobramentos, simultaneidades de pontos de vista, períodos e diálogos, que constituem a aparente dificuldade do livro, e verá que tudo se perdeu.¹⁶

O escritor não vê no Neo-Realismo uma escola literária, considerando que o que o caracteriza é essencialmente uma atitude, «a expressão estética duma visão do mundo, de um modo de estar no mundo, de nele agir», e acrescenta, numa notável demonstração de

¹⁵ MD, *Entrevistas*, op. cit. pp. 48-49.

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

abertura, pouco comum naqueles tempos em que tanto se «cerravam fileiras» em torno de ideias que se assimilavam e propagavam, muitas vezes acriticamente, que não se pode «ser indiferente a todas as inovações técnicas que os que pensam como nós e os que pensam o contrário vão elaborando.» E é curioso que se, na literatura pós-25 de Abril, uma certa experimentação se tornou mais nítida, em virtude do desaparecimento da censura fascista, mas também da ânsia de novidade a que Abril abriu portas (veja-se, como mero exemplo, o originalíssimo *Portuguex*, de Armando Silva Carvalho ou *Directa*, de Nuno Bragança), não deixa de se instalar um certo emudecimento, bem revelador do impasse a que se chegara no contexto da literatura mais comprometida, ausência a que Eduardo Lourenço chamou «silêncio neo-realista»¹⁷, resultante do esgotamento dos padrões romanescos que mais caracterizaram o romance português nos anos 40 e 50, conjugado com a abrupta mudança das condições sócio-económicas e políticas do país.

O escritor, como homem de extensa cultura que era, está bem consciente do legado que lhe permitiu escrever esta obra. Ele enuncia as técnicas, os recursos construtivos que são o sopro profundo e intenso do romance. Sabe bem o que deve a autores como Virgínia Woolf, Faulkner (particularmente o romancista de *As I lay Dying*), Hermann Broch, ao *Nouveau Roman*, especialmente a Butor e a Claude Simon, mas também ao Camus de *La Chute*, e ao Sartre de *La nausée*, tão patente no *incipit* do romance, na estranheza com que o narrador encara a mão que se lhe estende, a lembrar tanto as angústias e estremecimentos de Antoine Roquentin. E não posso esquecer a presença tutelar de Raul Brandão, tão importante para o Neo-Realismo, como já foi bem demonstrado por vários ensaístas, estudiosos do movimento, presença que neste romance está sobretudo na toada aparentemente desgovernada com que o narrador vai enunciando as figuras que o rodeiam e que povoam a sua consciência e a sua vida, figuras que são dadas por vezes num contorcido psicológico que roça o patético e que lembra o claro-escuro de *Húmus*. No salto para a frente que representa este romance em relação não só à obra do autor, como às cordenadas comuns do Neo-Realismo, assume quanto a mim especial importância a subjectivização do ponto de vista, consistente no facto de o romance ser um interminável monólogo interior, sem «fim nem princípio», mas se olharmos num relance a obra literária de Mário Dionísio, vemos que isso já acontecera anteriormente, isto é, notam-se em vários momentos da sua produção literária um retorno a si, ao subjectivo que, de qualquer modo, nunca esquece o mundo, os outros, a realidade que é razão de ser e fundamento da consciência e do pensamento. Assim, por exemplo, no campo da poesia, os primeiros poemas, publicados em 1941, dão lugar, nas subsequentes colectâneas, *As Solicitações e Emboscadas* e *Terceira Idade*, a uma voz mais interiorizada na qual o mundo se avalia, um pouco à distância dos outros, discretamente e sem o clamor colectivo e o esfuziante amplexo que por vezes quer tornar igual o que é diferente. Há assim, na obra de Mário Dionísio, já nos tempos mais árduos e afirmativos do Neo-Realismo, uma discreta retirada das marés sinfónicas e das cantatas em que o coro assume o papel principal, para vozes mais íntimas, porém, nunca alheias ao social e, conseqüentemente, ao político. Alexandre Pinheiro Torres atribui esse recolhimento atento ao facto de na sociedade portuguesa não se vislumbrarem rasgos amplos de sonho, mas tão-somente, um acumular de queixas remoídas em surdina. Diz-nos o autor de *A Nau de Quixibá*:

O poeta vai-nos entremostrando, porém, que a reforma social, segundo os princípios do materialismo dialéctico, esbarrava na própria sociedade néscia que havia sido o

¹⁷ Eduardo Lourenço, «Literatura e Revolução», in *Colóquio-Letras* n.º 78 (Lisboa, Mar. 1984), pp. 7-16.

caldo de cultura dos neo-realistas e também o dele próprio. Em tal terreno (o dos outros e o dele) não podia nascer nada do sonhado, a não ser o Sonho cada vez mais aflito e recolhido, em música de câmara.¹⁸

Ou seja, cedo o escritor se afastou da visão limitada, mitificante de um realismo ingénuo, para, com a ponderação resultante da distância reflexiva que o afastamento lhe proporcionava, olhar a realidade numa perspectiva em que o solidário não afastava o exercício da crítica.

António Pedro Pita, que tão aprofundadamente tratou da explicitação das bases ideológicas das várias expressões do movimento, afirma com razão: «O neo-realismo é menos um facto que um problema – um campo de tensões, um conjunto de possibilidades, uma pluralidade que a ideia de *um* neo-realismo inevitavelmente limita.»¹⁹ Efectivamente, a distância permite-nos hoje perceber a verdade de uma tal afirmação, já que sabemos que as bases teóricas e a adesão ideológica de muitos dos intervenientes na aventura neo-realista eram pouco aprofundadas, resultantes muitas vezes de leituras apressadas e insuficientes. Ora, o caso de Mário Dionísio é precisamente a negação evidente destas limitações. A sua prática como escritor alimenta-se permanentemente de uma atenta e exaustiva reflexão teórica, como resulta hoje claramente dos escritos que têm vindo a ser publicados, reunindo artigos dispersos, prefácios e entrevistas. Ele é o teórico esclarecido para o qual teoria e prática criativas não progridem separadas, embora sejam movidas por impulsos próprios. Resulta disto uma obra isenta de esquematismo, de *clichés*, de constrangimentos apriorísticos, uma obra nem sempre compreendida pelos que estavam perto do escritor, cada vez mais atenta às suas intrínsecas motivações, ao seu ritmo próprio, à criação de personagens e situações em que a complexidade e as contradições da realidade, em sentido muito lato, são os verdadeiros factores dos movimentos da criação artística. Mário Dionísio tinha perfeita consciência disso e, como bem demonstra o romance que nos tem vindo a ocupar, bem sabia que a literatura só se aproximará da vida se a encarar como «um todo interiormente dividido e subdividido por prodigiosos movimentos desencontrados»²⁰.

¹⁸ Alexandre Pinheiro Torres, “No 70.º aniversário de Mário Dionísio”, *Colóquio-Letras* n.º 92 (Lisboa, Jul. 1989), p. 7.

¹⁹ António Pedro Pita, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português (arqueologia de uma problemática)*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 26.

²⁰ MD, *Entrevistas*, op. cit., p. 63.

NÃO HÁ MORTE NEM PRINCÍPIO – VARIAÇÕES PARA UM TEMPO DE TRANSIÇÃO

Maria Eduarda Keating*

«um dos mais importantes, dos mais inquietantes romances da moderna literatura portuguesa (talvez por isso pouco citado): “Não Há Morte Nem Princípio”»¹

Para mim ainda, o neo-realismo deveria ser a expressão estética duma visão marxista do mundo e, sendo esta tão complexa como se sabe (quem o sabe), aquele movimento – nunca “escola” – teria de desdobrar-se em diversas maneiras, gostos, soluções imprevisíveis – o que efectivamente aconteceu. O seu domínio seria o do «extremamente complexo conhecimento dialéctico do homem» (Lenine). Complexo e dialéctico, façam favor de tomar nota. Seria a voz duma classe em ascensão, de um mundo (um homem) necessariamente novo, que, como tal, teria de integrar toda a herança do passado, incluindo a da classe a que se opunha. Aí estava a utopia.

...

No *Não há morte nem princípio*, que é o invés da *short story*, segui sempre a mesma via: escrever só sobre o que directamente se conhece, se viveu ou viu viver. Muito de perto. Não é também, portanto, um romance de camponeses ou operários, mas sobre a pequena-burguesia, sobre certos estratos dela, com problemas, contradições, misérias prateadas [...]

O livro é de 69. E mostra bem como o “nouveau roman” me impressionou. Estas coisas não se ocultam. [...] ²

De facto, a experiência de leitura do único romance de Mário Dionísio vacila constantemente entre diferentes abordagens do romance do século 20 – do modernismo do início do século ao Neo-Realismo e à escrita pós-moderna do *Nouveau Roman* – que parecem coexistir de modo fluido e coerente nesta obra.

Retrato complexo, ao mesmo tempo impiedoso e empático da pequena burguesia urbana nos anos sessenta, esta história (estas histórias) de um grupo de amigos reunidos num funeral – restitui de modo fragmentado o ambiente opressivo e repressivo da vida urbana no Portugal salazarista, através das estratégias de resistência e de sobrevivência das personagens, das suas interrogações e dos seus falhanços, traições, contradições e esperanças. Narrado por uma das personagens – um dos elementos deste grupo de amigos – o romance desenvolve-se aparentemente segundo o modelo modernista da corrente de

* Professora de Estudos Franceses na Universidade do Minho; investigadora do CEHUM. A autora escreve segundo a grafia alterada pelo acordo ortográfico de 1990.

¹ Augusto Abelaira, “Sobre Mário Dionísio”, in «*Não há Morte nem Princípio*» - a propósito da vida e obra de Mário Dionísio, Biblioteca-Museu República e Resistência, 1996.

² MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987.

consciência – misturando níveis temporais, reproduzindo os pensamentos, memórias, comentários e reflexões do narrador-personagem, que integram por sua vez vozes e memórias das restantes personagens. A construção do romance, no entanto, faz pensar mais em Michel Butor que em Proust, constituindo um caso exemplar de “aventura da escrita” inspirada no *Nouveau Roman* ³.

I. Tempos e Enigmas

O romance é enquadrado do ponto de vista pragmático por um enigma – o aperto de mão de alguém que o narrador não reconhece, mas que já conheceu e cuja identidade só será revelada nas últimas linhas do livro. Este enigma logo no *incipit* produz portanto, desde o início, um pacto de leitura específico – ativo, interrogativo e crítico. Simultaneamente, a ficção é enquadrada pelo tempo de um funeral, que constitui o presente a partir do qual a narrativa se organiza. Fala-se no romance «desses tempos misturados, dispersos, integrados nesta massa de gente que a notícia juntou»⁴.

Ao longo das quase trezentas páginas do livro, esta temporalidade dispersa e “misturada” vai sendo parcialmente construída através de informações discretamente distribuídas no texto, o que permite definir um tempo primário de pouco mais de meia hora – mas não o tempo das memórias do narrador e das outras personagens, que correspondem a diversos momentos do passado. A enunciação no texto dos minutos que vão passando, lentamente para dar espaço à memória e à subjetividade, provocará, na ocorrência horária final – a oitava – um comentário do narrador que parece resumir tanto a questão do tempo romanesco (identificando o tempo primário da narrativa) como a do próprio estatuto do texto: «... o que se pensa de algum modo acontece, em meia-hora».

Página	<i>Tempo Primário</i>
18	Falta <i>um quarto para o meio dia</i> – onde grupos se vão formando e misturando
43	Faltam <i>doze minutos para o meio-dia</i> . Dois ou três centos de pessoas, nem tanto [...]
64	Faltam <i>dez para o meio-dia</i> . Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, em pé à espera. E eu entre elas [...]
73	É já meio-dia. Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, em pé à espera [...]
176	será <i>meio-dia e meia-hora, talvez meio-dia e cinco</i> , não quero olhar para [...]
220	Só agora, afinal, <i>meio-dia e quinze</i> .
234	Se olhasse para o relógio, veria <i>meio-dia e meia hora ou só meio-dia e vinte?</i>
273	Meia hora, que ridícula coisa, não chegou talvez a meia hora. O que se pode pensar, acontecer, o que se pensa de algum modo acontece, em meia-hora!

O romance desenvolve-se então pela alternância entre a situação presente e uma espécie de amálgama de episódios do passado. Estas analepses correspondem a diferentes

³ Segundo a expressão de Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1990.

⁴ MD, *Não há morte nem princípio*, Lisboa, Edições Europa-América, 1969, p. 157. Por uma questão de comodidade, nas referências seguintes, remetemos para esta edição no corpo do artigo, pondo entre parênteses o número da página referida.

momentos e períodos do passado, que, no entanto, não são quase nunca identificados temporalmente; e que são narrados a maior parte das vezes no presente. Este processo cria uma sensação de “presente dilatado”, de indistinção temporal em que os diferentes tempos do passado se sobrepõem e misturam e personagens de gerações diferentes parecem pertencer a um mesmo tempo – um tempo parado. A amálgama temporal assim construída, para além de criar uma imagem forte da vivência subjetiva do tempo na ditadura, faz pensar na pintura ou na fotografia, o que é aliás assumido nalgumas passagens do texto – metalepses em que as personagens se transformam em motivos picturais ou fotográficos:

Interrompe a projecção: um braço no ar, desajeitado, lamentável, desprezível, um pé que ia levantar-se e ficou torto, risos fixos, de máscara, inquietantes, esgares de suspeita, de desprezo, espantos, caras estúpidas, silêncio, tudo morto. Recomeça a projecção (59)

[...] a Susana é um fundo de tela que vem à superfície docemente, atravessando as camadas de tinta sobrepostas, alterando-as sem chegar a alterá-las, as camadas recentes vão secando e estalando, caindo aos pedacinhos ou em chapas inteiras, o seu tom reaparece, não poderia raspá-lo sem rasgar a própria tela [...] (196)

II. Textualização das Personagens

Quando se lê *Não há morte nem princípio* tem-se a imagem de um universo ficcional cheio de gente. Para isso contribui uma afirmação recorrente no livro acerca do número de pessoas que participam no funeral que enquadra a diegese: «Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, em pé, à espera.»

Na verdade, o romance focar-se-á, de maneira desigual, em cerca de cinquenta personagens, dotadas de nome próprio; muitas das quais não fazem sequer parte deste grupo de duzentas ou trezentas pessoas, ou porque estão ausentes do funeral, ou porque são personagens doutros tempos. Estas personagens, estes nomes, vão aparecendo e reaparecendo no romance sem grandes explicações quanto ao seu contexto temporal, e só uma leitura não linear permite identificá-los e “situá-los” nalguns casos, embora precariamente. De facto, nem sempre é possível situar inequivocamente as personagens no tempo. A fragmentação e incompletude da informação sobre elas torna-as precárias, facilmente confundíveis – confusão que o texto aliás alimenta. É o caso por exemplo da personagem Leonor/ Nô, mulher do morto que reúne o grupo – “o marido da Nô” – de que se fala repetidas vezes no livro. No entanto, na parte final do livro, esta personagem parece desdobrar-se em duas:

mas quem atende [o telefone] não é a Leonor, que morreu há muitos anos, nem ele a conheceu, quem levanta o auscultador [...] é a Nô, uma filha do Heitor que o Heitor nunca viu, nunca verá [...] Poderia a Leonor ter conhecido o Alberto, a Gabriela, a Antónia, o Tavares, ter-se tornado amiga deles, não estar aqui connosco, dizer-me ainda há poucas horas: “em resumo... tanto faz?” (247).

O que produzirá o seguinte comentário do narrador: «Haverá um fio na nossa vida? Um nexos? Serão tudo apenas saltos, florescências do acaso, sem relação alguma, desvios imperceptíveis duma linha ou linhas que algum tempo seguimos e a que não voltamos mais?».

As personagens são assim “esvaziadas” da sua *individualidade* ou mesmo da sua

realidade, quer por estes processos de “subversão narrativa” – como diria Jean Ricardou⁵ – quer pelo relativo apagamento das suas características individuais, resultante do excesso de referências fragmentadas – que acabam por produzir um efeito de *coletividade* e de *nivelamento* em detrimento do indivíduo. Apesar da proliferação de nomes próprios, *Não há morte nem princípio* trata de facto mais de uma geração – uma personagem coletiva – do que particularmente de alguns indivíduos.

Vários outros processos textuais contribuem para este efeito de indistinção: é o caso, por exemplo, da proliferação de pronomes pessoais – tu, ele, ela – sem referente explícito ou evidente; assim como as frases sem sujeito expresso; e também os deícticos que não se sabe bem a que se referem, obrigando o leitor a pôr hipóteses que em muitos casos não poderá comprovar inequivocamente:

esquece-se que os conhece há dois anos apenas (69)
 não te sentavas assim, na beira das mesas, com a perna a dar a dar (70)
 ela ri, estende-me as mãos, retira-as logo (77)
 isso está entre nós, receio que o esteja sempre (78)
 eu próprio que o detesto, sinto um pouco isso mesmo, evito falar dele, dizer o que penso dele, tudo se complicou de tal maneira que dizer mal dele é lutar contra nós (170).

O carácter ficcional das personagens é assim afirmado por diversas formas – discretamente, de modo fragmentado – levando para segundo plano as suas “aventuras e desventuras” individuais e salientando antes o seu mal-estar e necessidade de mudança.

III. Repetições e variações

O romance desenvolve-se pela repetição de passagens textuais que vão sendo retomadas e modificadas em diferentes partes do texto, reenviando para diferentes situações - e formando pontos de referência para o leitor. Elas constituem assim temas e variações, criando um ritmo que lembra uma composição musical e pondo em evidência alguns dos aspectos fundamentais do livro.

É o caso do funeral, por exemplo – ponto central a partir do qual tudo se desenvolve. As referências fragmentadas ao funeral constroem o presente da narrativa, tanto pela repetição ao longo do livro do número de pessoas que nele participam, como pela referência a personagens anónimas presentes no cemitério:

18	Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, em pé, à espera. Gomo, mole, a metro e meio do chão, o sussurro rola sobre si mesmo, um corpo gordo e mole apertado num saco
25	Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, à espera. O Arriaga veio sozinho. Ninguém lhe fala. Não fala com ninguém
43	Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, em pé, à espera. Por aqui fora, os corpos movem-se agora um pouco, despegam-se da sombra um tudo nada, de peçoço voltado para as bandas do portão
64	Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, em pé, à espera. E eu entre elas, com elas e sem estar com elas, à procura, à espera [...]
73	Dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto, em pé, à espera, tu olhas para o relógio a ver quanto tempo faltará para eu voltar [...]

⁵ Ibid.

Esta espécie de refrão que aparece na primeira parte do livro, introduzindo diferentes situações, e que marca o presente da narrativa, é retomada na parte final, agora com variações, progressivamente mais desenvolvidas e críticas:

<i>Dois ou três centos de pessoas, talvez mais, muita gente afinal.</i>	
208	e só aqui não está, <i>nestes dois ou três centos de pessoas, em pé, à espera como qualquer de nós</i> , porque teve de partir para um banquete de homenagem no Norte do país, coitado do Alfredo [...]
225	<i>Mais de dois ou três centos de pessoas, dum e doutro lado da rua</i> , na sombra muito estreita que o velho muro projecta [...]
246	[...] <i>a furar dificilmente por entre as pessoas, estes dois ou três centos de pessoas, talvez nem tanto ou talvez mais, em pé, à espera</i> , vai furando para os lados do portão [...]
252	<i>Dois ou três centos de pessoas, talvez mais, em pé, à espera, mas de quê?, que é que esperamos?, a mesma coisa?, alguma coisa?</i> , estamos aqui apenas para podermos dizer depois «estivemos lá»?
266	estou cercado por <i>dois ou três centos de pessoas, mais apertadas do que antes, em silêncio, nervosas</i> , apenas desejando que não se lembrem delas do outro lado do muro [...]
267	estamos todos em silêncio, <i>dois ou três centos de pessoas em silêncio, atoladas em silêncio</i> , [...] <i>desejando mais que nunca que isto acabe depressa</i> [...] Nada mais posso fazer do que ir indo, passo a passo, atrás das pessoas, no meio destes <i>dois ou três centos de pessoas</i> que se deslocam devagar, prudentemente, para os lados do portão [...]
276	Um novo trovão rebenta mesmo em cima de nós, dez ou doze pessoas , talvez nem tanto, em pé, à chuva, o nosso heroísmo é este [...]

O mesmo se passa com as referências a uma senhora obesa que varre lentamente um metro de passeio à frente da sua porta. Cada ocorrência implica na verdade uma minúscula variação, contribuindo para reforçar o ambiente de desconforto e desconfiança.

11	<i>Obesa e lenta uma senhora varre um metro de passeio à frente da sua porta</i> [...] são só os olhos que se movem, redondos, vidrados, sobem, descem, regressam, recomeçam.
15	<i>Outras senhoras baixas e obesas</i> [...] varrem escrupulosamente um metro de passeio à frente de suas portas [...]
21	<i>as senhoras idosas</i> [...] mudam a água às flores [...] discretamente, escrupulosamente, já se conhecem.
217-218	<i>A senhora obesa, sentada no banco desmontável</i> [...] olha tudo sem interesse, são só os olhos que se mexem, redondos, vidrados, sobem, descem [...] recomeçam.
226	<i>os olhos da senhora obesa, muito redondos</i> , claros, vidrados, sobem, descem, não descansam, viscosamente rolam sobre as caras [...]

Outros episódios retomam este processo de repetição/ variação:

– A referência a uma “mulher do peixe”, que introduz várias partes do texto que se

referem a uma ida à praia, (seis ocorrências)⁶ ou alguém segurando uma chave de parafusos (sete ocorrências)⁷, nestas mesmas passagens ou em passagens associadas; estas referências recorrentes e dispersas, para além de situarem episódios concretos, criam no texto um efeito musical, contribuindo também para a indefinição temporal de que falávamos acima.

– Uma mesa rectangular forrada de pergamóide preto numas águas-furtadas (quatro ocorrências), indício diegético fundamental.

Esta mesa começa por ser sinteticamente descrita quase por anotações, descontextualizada:

Numa dessas águas-furtadas. Sem roupa estendida. Sem flores. Sem nada que particularmente a distinga de outras águas-furtadas. [...] Na zona onde o sol não bate há uma mesa. Pequena. Rectangular. De pés torneados. Envernizada de castanho e o tampo forrado de pergamóide negro, cheio de manchas de tinta de escrever que o tempo arroxou, muito enfolado e esbeçado nos cantos. (24-25)

A aparente neutralidade da descrição desta mesa será contextualizada e desenvolvida na segunda metade do livro – transformando-se em elemento de pesadelo e alucinação, na descrição de uma sessão de interrogatório e tortura da PIDE que ocupa várias páginas.

Uma dezena de linhas abaixo desta primeira menção à mesa, a descrição é retomada, agora numa única frase, introduzindo uma personagem fundamental do romance – Jerónimo:

uma mesa pequena rectangular, de pés torneados, envernizada de castanho, com o tampo forrado de pergamóide negro, cheio de manchas de tinta de escrever que o tempo arroxou, muito enfolado e esbeçado nos cantos. Em frente da mesa, um homem. De costas para a janela. Em pé. “Eu chamo-me Jerónimo.” (25)

Referências à mesa rectangular só voltarão a aparecer a partir da segunda metade do livro (p. 176), integradas agora numa longa passagem de várias páginas em que Jerónimo é interrogado e torturado pela polícia política; e várias páginas adiante (pp. 218-219) naquilo que parece ser a sua morte às mãos da PIDE:

E então pararam. Olharam uns para os outros, assustados, sem saberem o que fazer [...] Ele está no chão sem dar sinal de vida, um dos braços estendido, o outro debaixo do corpo, a cabeça torcida, a poucos centímetros dos pés da mesa envernizada de castanho. [...] Não dá sinal de vida.

A descoberta progressiva do desconhecido do funeral pelo narrador – que acaba por nele reconhecer Jerónimo – faz-se também por micro-variações a cada repetição, mantendo o narrador – e o leitor – na expectativa. É um dos mais fortes factores do *interesse romanesco*⁸, inclusivamente porque parece dar sentido – e abrir numa perspectiva de

⁶ Cf. pp. 29, 30, 38, 68, 189, 277.

⁷ Cf. pp. 28, 30, 36, 37, 68, 268, 277.

⁸ Cf. Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque: un état du texte (1870-1880) – un essai de constitution de sa théorie*, La Hague et Paris, Mouton, 1973.

esperança – o tempo cinzento e parado que parece dominar a narrativa. Na verdade, a personagem de Jerónimo percorre mais ou menos discretamente todo o romance – ao contrário de outras personagens, concentradas no início ou no fim do livro. É apresentado como uma personagem complexa, um militante político – personagem polémica para algumas das personagens (156) – e como o texto relembra regularmente, alguém que já morreu.

[...] falar do Jerónimo é pior ainda. Pões os olhos no chão [...] estás a pensar: “nunca mais o veremos” (64)

O Jerónimo ainda não morrerá. (153)

Tu estás aí? Como estás aí se não existes já? A própria imagem do Jerónimo começa a diluir-se, já tão poucos falam dele, vai sendo um nome só [...] a sua vida começava e acabava no nome que escolhera. (187)

Quem terá posto a Manuela ao corrente da morte do Jerónimo? De que houve um Jerónimo? (226)

De repente estás aqui no meio de nós, estás morrendo portanto (228)

Se ainda tinha saudades do Jerónimo. Se ele foi mesmo como dizem (234)

Esta personagem misteriosa é assim a fonte de vários mal-entendidos – a nível intratextual e também a nível da leitura. Funciona como uma personagem aglutinadora – parece ser conhecida de praticamente todas as outras personagens; há referências a Jerónimo muito regularmente ao longo do romance – quer através da memória de diversas personagens, quer nas passagens sobre a repressão política, por exemplo – preparando o efeito de surpresa final. A personagem de Jerónimo constitui, assim, o fator central da coesão narrativa, em torno do qual os fragmentos de histórias acabam por se organizar e fazer sentido.

A afirmação repetida “Chamo-me Jerónimo”, transformada no fim do romance em “*chamava-me Jerónimo*” parece remeter esta, como as outras personagens, para um regime de ficcionalidade. As personagens, no conjunto, tornam-se símbolos – como que desaparecem enquanto tais – transformando-se no plural “chamamo-nos Jerónimo” com que termina o romance – por uma vírgula inconclusiva, que é também uma afirmação de esperança:

duas mãos apertadas, o mundo inteiro está nelas, sai das sombras milenárias, nasce nelas, nestas mãos apertadas que se dizem “tu estás vivo”, estamos vivos, não há morte nem princípio, e, no entanto, a grande marcha recomeça, principia, chamamo-nos Jerónimo, chamamo-nos Jerónimo (296)

O tempo parado construído no romance, é assim coerentemente subvertido *por dentro* a todos os níveis – desde as repetições textuais que afinal não o são exatamente, ao nível ficcional, onde, afinal, nada é o que parece. E é esta progressiva “abstratização” das personagens que acaba por pôr em evidência uma mensagem de transformação que ultrapassa largamente o universo romanescos, construindo simultaneamente uma imagem de tipo pictórico a lembrar quadros do pintor Mário Dionísio.

Não há morte nem princípio integra assim muito consistentemente, no espaço de um livro, tanto as interrogações culturais e políticas como as reflexões estéticas e interartísticas do seu autor, através de uma narrativa arriscada e inovadora, constituindo muito visivelmente, como bem resume Maria Alzira Seixo, “um texto fundamental para

o pensamento da nossa estética dos anos sessenta, nos planos ideológico, artístico e narrativo”⁹.

Outras Referências Bibliográficas

Dionísio, Mário, *Conflito e unidade na arte contemporânea*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958.

Casa da Achada - Centro Mário Dionísio.

http://www.centromariodionisio.org/casa_da_achada.php

⁹ Maria Alzira Seixo, “Mário Dionísio, cultor de imagens”, 1996.
http://www.centromariodionisio.org/maria_seixo.php

DIALOGAR COM O LEITOR O DIA CINZENTO DE MÁRIO DIONÍSIO

*Serge Abramovici**

I. O CORPUS

Existem duas versões destes contos: a primeira foi publicada em 1944 e a segunda vinte anos mais tarde. Além disso, encontra-se na Casa da Achada - Centro Mário Dionísio um exemplar da primeira edição no qual o autor anotou as correcções manuscritas que pretendia introduzir com vista à reedição do texto. Há mesmo dois conjuntos de correcções, umas a preto, outras a vermelho, acrescidas de alguns raros retoques a azul. Pelo que é possível comparar *grosso modo* quatro versões de cada conto da primeira edição – a segunda intitula-se: *O dia cinzento e outros contos*, anunciando já no título o adicionamento de alguns contos inéditos.

Na sua “Evocação em forma de prefácio”, Mário Dionísio não esconde os retoques introduzidos, todavia não lhes atribui outro motivo que não a preocupação de “perfeccionismo” e só se estende sobre o primeiro conto, “Nevoeiro na cidade”, para explicar que razões evidentes de censura o tinham levado, na primeira edição, a escolher Paris sob a ocupação alemã como cenário para justificar a actividade clandestina que constitui o esqueleto do enredo, e que, tendo essa precaução deixado de se justificar, a narrativa passou a situar-se no seu verdadeiro contexto, lisboeta, e as personagens retomaram os seus nomes portugueses originais. Ora, parece-nos que o autor pretendeu assim camuflar o profundo trabalho de reescrita a que se dispôs em prol dessa reedição. Por um lado, a deslocação geográfica em relação ao primeiro conto tem tão-somente uma incidência onomástica – os cenários, interiores como exteriores, são descritos da mesma maneira, com os mesmos adjectivos, situando o conto num meio urbano mais indefinido do que na maioria dos contos –, por outro, as correcções de natureza lexical e sintáctica são em número tão elevado que não é possível aceitar como satisfatória a explicação que decorre da preocupação de “perfeccionismo”. Na verdade, embora a construção global das narrativas permaneça inalterada, em certos contos mais de metade das frases foram retocadas, ou até totalmente reescritas, bastando pois um simples levantamento do tipo de correcções introduzidas para traçar os vectores que orientam, para lá dessas emendas, a “nova” concepção da escrita narrativa de Mário Dionísio nos anos sessenta do século XX. Logo à partida, constata-se que o número de supressões é sensivelmente equivalente ao número de acrescentos ou de transformações. Cada um desses tipos de correcções esclarece-nos acerca da preocupação do autor e permite-nos compreender o valor ideológico do seu “perfeccionismo”. Mário Dionísio alude também à influência dos

* Doutorado em “Lettres Modernes” pela “Université de Provence”, escritor e cineasta.

autores americanos de *short stories*. Curiosamente, omite referir-se a certas polémicas nas quais participou, a propósito do Neo-Realismo português e do *Nouveau Roman*, quando na realidade elas nos elucidam sobre o sentido das modificações estilísticas introduzidas no seu texto.

II. A ANÁLISE

O acesso a quatro estados do texto permitiria porventura elaborar, com base nas modificações introduzidas de uma versão para outra, uma análise da evolução estilística do seu autor e detectar os critérios de “perfeição” ou pelo menos de melhoramento passível de justificar as suas escolhas de reescrita. Esse não é contudo o nosso propósito. As correcções manuscritas serão aqui consideradas tão-somente como indícios de um trabalho inconsciente que conduz a uma mudança profunda de atitude tanto no que diz respeito ao funcionamento da narrativa, ou até do papel da literatura, como no que concerne a tarefa atribuída ao leitor, numa relação com o texto e com a cultura que exclui o simples “divertimento”. O método adoptado é, num primeiro tempo, estritamente comparativo, e destinado a medir a diferença entre a primeira versão e a outra, definitiva – ficou inalterada quando uma terceira edição em formato de livro de bolso foi lançada em 1978 –, de 1967, bem como a apurar quais as linhas principais que orientaram os retoques, sem nos determos nas propostas e hesitações que as correcções manuscritas revelam. Trata-se de, muito escolarmente, agrupar e quantificar os tipos de modificações introduzidas.

Debruçar-nos-emos, antes de mais, sobre o primeiro conto, “Nevoeiro na cidade”, pois é sem dúvida aquele que recebeu mais retoques e sofreu modificações mais profundas – em especial no respectivo final no qual, depois de simplificada a descrição do café, com os seus bufos sentados no lugar habitual, o autor acaba por suprimi-la pura e simplesmente, deixando um desfecho aberto e trágico (chegada ao café e personificação do destino pelo relógio) que o leitor haverá de completar – e os outros só serão examinados na medida em que corroborarem ou completarem os traços descritos. Num segundo tempo, a partir das conclusões retiradas, esforçar-nos-emos por mostrar de que modo, através da utilização particular de duas figuras das teorias linguísticas contemporâneas – a *modalização* e o *discurso indirecto livre* –, Mário Dionísio define uma nova posição para o autor e uma nova tarefa para o leitor, que correspondem a uma nova função da narrativa e uma nova responsabilidade da escrita. Por fim, enquadrando o trabalho de Mário Dionísio no seio de uma evolução biográfica e de uma dinâmica histórica e política, tanto da sociedade portuguesa como dos movimentos literários e estéticos pelos quais o autor se interessou, procuraremos situar essa escrita no contexto do campo literário ocidental do século XX.

III. CORTES

Da primeira versão à versão final, Mário Dionísio fez inúmeros cortes. As supressões vão todas no sentido da concisão mas são de duas ordens distintas. Em primeiro lugar, trata-se de mudar de registo. A versão de 1944 está escrita num estilo esmerado, algo escolar, porventura mesmo académico, assumindo o autor o papel tradicional do taumaturgo onisciente, tal como foi desenvolvido pela escrita romanesca desde os romances de cavalaria até aos frescos do realismo literário do século XIX. Mário Dionísio começa por suprimir os elementos julgados supérfluos: detalhes descritivos, proposições adjectivais e

quase todos os advérbios de modo complementos de frase. Em particular, os que possuem quatro ou mais sílabas. Paralelamente, substitui as palavras precisas de raiz erudita por termos mais genéricos e familiares, e sobretudo mais curtos ao nível do número de sílabas. Citarei como único exemplo o primeiro parágrafo do conto:

Os dedos grossos passaram automaticamente no trinco da fechadura, no orifício da chave, na lingueta. Depois a mão empurrou a porta devagar e verificou se ficava fechada.

Os dedos grossos passaram no trinco, no buraco da chave, na lingueta. Só depois empurraram a porta devagar. O fecho estalou.

Supressão do advérbio “automaticamente” – seis sílabas –, manutenção do mesmo sujeito “dedos” sem atribuição de carácter humano ao respectivo membro – «a mão [...] verificou» – e mudança final de sujeito, inanimado, optando-se por uma seca objectividade aparente e deixando ao leitor o juízo ou o sentimento pois que não há sujeito humano que deles seja portador. Além disso, à palavra mais erudita “orifício”, o autor preferiu o genérico “buraco”.

A concisão surge aliada à fluidez e à familiaridade. De algum modo, Mário Dionísio recusa-se a restringir a sua audiência a leitores longamente escolarizados. Por outro lado, enquanto na primeira versão o autor não hesitava em lembrar certos pormenores, nem que fosse repetindo segmentos inteiros de frases, na versão final, o escritor reclama uma atenção e um esforço de memorização por parte do leitor, dirigindo-se pois a um sujeito autónomo, capaz de compreender – suprime muitas frases explicativas, contentando-se com um relato seco dos factos – e de julgar. Essa exigência é o contrário do paternalismo infantilizante de que a primeira versão, na linhagem directa dos romances do século dezanove, não estava isenta. O seguinte parágrafo do texto basta para ilustrar esta economia:

Fazia sempre assim desde o dia em que a porta aparecera aberta sem se saber como. Entrara, estivera às voltas no quarto um grande bocado e de repente ouvira um ruído muito nítido no corredor. Voltara a cabeça rapidamente e vira a porta encostada. Do lado de fora, sem arrombamento, ninguém poderia abri-la. Era estranho. Percorrera o corredor com um fósforo, palpando a parede dum lado e doutro, metro a metro, sem encontrar ninguém. Era muito estranho. Desde então, os dedos passavam sempre automaticamente, na fechadura, antes de a empurrarem, e depois disto puxavam-na uma ou duas vezes a ver se a porta ficava realmente fechada.

Fazia assim desde o dia em que a porta aparecera aberta sem saber como. Entrara, estivera às voltas no quarto a remexer gavetas e papéis um bom bocado e dera com ela encostada. Que era aquilo? Percorrera o corredor de fósforo aceso, tacteando a parede dum lado e doutro. Nada. Ninguém. Deixara-a aberta com certeza. Mas, desde então, automaticamente, passava sempre os dedos na fechadura, empurrava a porta com cuidado, verificava.

Supressão do advérbio “sempre”. Eliminação da audição do barulho revelador – elipse a colmatar pelo leitor – mas precisão – acréscimo da acção que se desenrola no quarto.

Eliminação do movimento de cabeça e sobretudo das especulações quanto à abertura da porta. O “Era” é incompatível com o discurso indirecto livre sobre o qual adiante nos debruçaremos, sendo, pelo contrário, característico da posição do narrador onisciente, simultaneamente solidário da personagem – sentimento de estranheza – mas exterior a ele – narração impessoal no passado. Por fim, supressão da descrição da gestualidade de verificação e restituição da acção ao sujeito humano e não à sua sinédoque digital.

Por muito realistas que sejam os detalhes suprimidos, o autor doravante julga que eles constituem uma distração que atrasa o desenvolvimento do tema principal, tema central aliás obscuro e mais nefasto do que os seus motivos: o medo. Mas, desde os primeiros parágrafos, compreende-se que os retoques efectuados não decorrem apenas do estilo ou do “perfeccionismo”, antes traduzem uma mudança estética e política mais profunda.

IV. MODALIZAÇÕES E DISCURSO INDIRECTO LIVRE

Talvez seja útil recordar a definição dessas noções desenvolvidas pela linguística: um *modalizador* traduz a apreciação que um locutor faz do seu próprio enunciado: os advérbios ou locuções adverbiais, como sejam *decerto*, *talvez*, *certamente*, etc., são modalizadores. O condicional também pode ser considerado um modalizador, na medida em que marca a incerteza do enunciador relativamente ao seu enunciado. A modalização manifesta a subjectividade.

Quanto ao *discurso indirecto livre*, tecnicamente é uma transcrição sem vocábulos introdutores – verbos locutórios – das palavras pronunciadas, escritas ou pensadas, e sem que o locutor seja identificado de maneira explícita. A voz da personagem e a do narrador “entretecem-se” de tal modo que nunca se sabe ao certo se quem está a falar é o narrador ou a personagem. Flaubert, por exemplo, empregou abundantemente este modo de enunciação.

Uma célebre polémica foi desencadeada nos anos sessenta por Pier Paolo Pasolini que defendia que a narrativa cinematográfica devia oscilar constantemente entre um ponto de vista impessoal e distante e uma solidariedade para com as personagens passível de justificar a própria distorção dos acontecimentos encenados, sem nunca cair no *cliché* da “câmara subjectiva”, postura que ele assimilava ao discurso indirecto livre, cuja função, a seu ver, é levar o espectador a compreender o ponto de vista da personagem salvaguardando contudo a distância necessária ao julgamento. O cineasta opunha a sua concepção à utilização desse recurso estilístico por Alberto Moravia e acusava este último de fazer batota ao manter o mesmo registo de língua – e a ideologia correlativa – na narração impessoal e no discurso indirecto livre, pelo que as personagens de operários nos seus romances falavam como burgueses e todas as figuras moravianas não passavam de uma réplica do autor, da língua do autor e do universo do autor.¹

Ora entre a primeira e a segunda edição de *O dia cinzento*, detecta-se efectivamente o apagamento dos verbos introdutores do discurso subjectivo e o recurso quase sistemático ao discurso indirecto livre. Modalizações e discurso indirecto livre concorrem para injectar subjectividades diversas na narrativa. A importância quantitativa dessas alterações e a originalidade da sua utilização por Mário Dionísio – que não recorre a elas por solidariedade para com as suas personagens, nem por ironia na visão que delas apresenta (são esses os valores mais correntes do emprego das já citadas figuras de estilo) mas nunca cai na

¹ Cf. Pier Paolo Pasolini, “Intervenção sobre o Discurso Indirecto Livre”, in *Empirismo Herege*, trad. M. S. Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, Edição 152, pp. 63-80.

armadilha egocêntrica denunciada por Pasolini – justifica que multipliquemos os exemplos e aprofundemos a sua análise. Com efeito, graças a essa figura, Mário Dionísio vai alterar o papel atribuído ao leitor, e por conseguinte o contrato de leitura no seu fundamento. Significativamente, esse emprego particular justifica porventura acrescentos quantitativamente superiores às supressões na reescrita de certas passagens. Detenhamo-nos em alguns exemplos simples para apreciarmos a subtileza do mecanismo:

No conto «Assobiando à vontade», a dado momento, quando o protagonista se senta ao lado da passageira na parte da frente do eléctrico, Mário Dionísio acrescenta uma pequena frase: «Ao que uma pessoa está sujeita!». De quem é esta fala ou este pensamento? A quem se dirige? Na verdade apenas se dirige ao leitor, embora emane da personagem da passageira. Nem solidária nem irónica, este reparo faz com que o leitor seja forçado a tomar posição em relação à recriminação da passageira, a comprometer-se, a tomar partido, a responder-lhe mentalmente.

No final do conto “A lata de conserva”, a personagem feminina, uma mulher à janela, arrepende-se de ter sentido compaixão por um garoto ladrão. Na segunda versão, Mário Dionísio acrescenta a seguinte frase: «Que iria acontecer-lhe por causa de um garoto qualquer?» O “lhe”, pronome da terceira pessoa do singular, é aqui ambíguo, e aparentemente designa a jovem mulher – ponto de vista do narrador que se dirige ao leitor e lhe coloca uma questão retórica – mas, de facto, remete para a criança que ela traz na barriga – discurso indirecto livre que formula a deslocação dos pensamentos da personagem de uma criança para outra e traduz uma atitude de medo egoísta. A gravidez da mulher já fora rapidamente mencionada e o leitor, apanhado em flagrante delito de falta de atenção, tem de reagir.

Atentemos num derradeiro exemplo colhido no primeiro conto, “Nevoeiro na cidade”:

Não é verdade que era um embolozito, um simples parafuso duma máquina enorme? Um simples parafuso e nada mais. Parafusos e não meninas sentimentais, pensou friamente. Parafusos que não se deixam roer pela ferrugem. Parafusos apenas. Pôs-se em pé e começou a andar agitado pela casa. O quarto era muito pequeno. Em três passadas engolia-o. Por isso andava para a frente e para trás, para a frente e para trás.

Um parafuso. Aí está o que tu és, o que tens de ser, o que deves querer ser. A Luísa rira da comparação infeliz. Um parafuso não pensa, não resolve nada. Pois não. Mas que seria duma máquina a que faltassem parafusos? O seu mal era precisamente pensar de mais, não ficar no seu lugar, querer ser mais que um parafuso. Parafusos e não meninas sentimentais, pensou com profundo desgosto de si mesmo. Parafusos. Apenas.

E pôs-se a andar dum lado para o outro, entre a porta e a janela, cinco passos para a frente, cinco passos para trás. Um bicho na jaula, às voltas.

O autor acrescentou uma série de frases curtas que correspondem aos comentários trocistas proferidos por Luísa. Mas quem neste diálogo rememorado terá anuído: “Pois não”? Opera-se um curioso choque temporal e enceta-se um diálogo entre o presente e a ausente, na continuidade de uma narrativa em que o desfasamento temporal não se encontra marcado por uma mudança de tempo verbal. Assim, a segunda pessoa do singular, no início do parágrafo, só pode remeter para a personagem que lança contra si

mesmo censuras eivadas de desprezo. Quando Luísa intervém, emprega a terceira pessoa do singular. Mas é na situação presente – narrada no passado – que ele lhe responde. Antes de o narrador retomar a palavra, falando de si na terceira pessoa e propondo ao leitor a imagem do animal enjaulado. Então, contrariamente à primeira versão, a atribuição da síntese «Parafusos. Apenas.» é impossível de determinar. A fragmentação desta frase nominal em dois segmentos na segunda versão vem prolongar o jogo dialógico instaurado entre o autor e as suas personagens, entre os presentes e os ausentes. Mais uma vez, esta conclusão é proposta ao leitor, é ele que é instado a dar a sua aprovação ou a sua condenação. À medida que recorria ao discurso indirecto livre, Mário Dionísio suprimiu os comentários explicativos e sobretudo as notações psicológicas. O autor já não tem de explicar os comportamentos, deixa as personagens falar ou pensar por elas mesmas. Na maior parte dos casos está em desacordo com elas mas não exprime a sua posição, nem pela refutação, nem pela ironia. Pois é com o leitor que o diálogo foi encetado, ele é que tem de se declarar de acordo ou em desacordo. Porque aos olhos do autor escrita e leitura constituem apenas o preâmbulo de um entendimento com vista a uma acção futura. De 1944 a 1967, de uma primeira para uma segunda versão destes contos, Mário Dionísio manteve-se fiel aos seus ideais e posições, mas a sua situação mudou e as suas escolhas estéticas evoluíram.

V. ENGAJAMENTO POLÍTICO E ESTÉTICO

Em 1944, Mário Dionísio já é pintor, escritor e poeta, no entanto intervém sobretudo como polemista no quadro dos grandes debates ideológicos e estéticos. Membro do partido comunista clandestino, embora subscreva a ideia de que, no campo que lhe é próprio, toda a criação artística deve participar no combate e no movimento geral de libertação da maior parte da humanidade, explorada em proveito de alguns privilegiados, ainda assim recusa um dogmatismo estético que pretende impor um modelo único, uma única convenção, tanto na literatura como na pintura. Posição difícil pois, ao mesmo tempo que se alia ao movimento neo-realista, justificado teoricamente na medida em que oferece um “direito à imagem”, pictórica ou literária, ao “povo” excluído das esferas do poder ou do simples conforto do qual a arte e a literatura são o reflexo, Mário Dionísio defende uma abertura estética a toda a experimentação que permite alargar o campo do representável e do exprimível. Claramente comprometido ao nível político, entra em polémica tanto com os artistas e os autores que defendem um certo isolamento do campo artístico, longe das contingências sociais e conjunturais, como com os camaradas que pretendem regulamentar a representação segundo critérios estéticos estagnados (é curioso constatar que contradições da mesma ordem agitaram os membros do movimento surrealista francês durante o curto período da sua adesão ao partido comunista, com respostas individuais divergentes que rapidamente levaram à ruptura). Mário Dionísio é um grão na engrenagem, um não-alinhado, e, enquanto tal, será objecto de rejeição mas igualmente de apoio (cf. a censura e a publicação da *ficha 14*, precisamente no ano da publicação de *O dia cinzento*). Embora já na primeira edição o objectivo do livro fosse levar o leitor a uma tomada de consciência das relações sociais, conflituosas apesar de caladas, dominadas por toda a espécie de medos, do mais legítimo ao mais irracional, mas sempre mesquinhos, o autor, naquela época, apresenta os seus contos como outras tantas parábolas, outras tantas descrições exemplares, introduzindo no enredo notações psicológicas, explicações e lembretes, guiando o leitor pela mão. A intenção, generosa e sincera, não é destituída de um certo paternalismo.

Durante os vinte anos que separam as duas edições, a situação de Mário Dionísio vai

conhecer profundas convulsões na sua vida: viagem a Paris onde encontra pintores e escritores cujo engajamento político não impede a experimentação artística e a procura de uma estética inovadora; começo da redacção da sua obra maior, *A paleta e o mundo*, à qual consagrará quase dez anos da sua vida, pelo que interromperá, aos poucos, a sua actividade de pintor – que só retomará depois de ter acabado a citada publicação, enveredando então definitivamente por uma estética abstraccionista e fazendo da pintura, a partir de então, a sua actividade principal; distanciamento e depois exclusão do partido comunista – essa ruptura será sem dúvida uma das mais dolorosas da vida de Mário Dionísio, pois, da noite para o dia, não obstante a sua fidelidade às convicções que sempre defendeu (e não foram, como no caso de muitos outros camaradas, acontecimentos exteriores envolvendo a URSS, como por exemplo a invasão da Hungria, que determinaram o seu afastamento), os companheiros de estrada viram-lhe as costas, ou chegam mesmo a denegri-lo. Todavia Mário Dionísio nunca deixou de defender a compatibilidade, ou mesmo a unidade profunda, de estéticas aparentemente divergentes. Os adjectivos que emprega na sua conferência “Conflito e Unidade da Arte Contemporânea” para qualificar a cisão do campo artístico em posições opostas, «*incompletas, artificiais, insustentáveis, caricaturais, estéreis e perniciosas*» reflectem o drama interior vivido pelo autor.

Neste contexto, a reedição de *O dia cinzento* reveste vários valores conjunturais: por um lado, Mário Dionísio afirma a continuidade do seu engajamento e a actualidade das suas preocupações literárias e ideológicas para além do quadro partidário, não havendo da sua parte renegação; por outro, os contos foram corrigidos, sofreram correcções essencialmente estilísticas mas que põem em causa, profundamente, o papel da literatura e da prática da leitura. Há mudança de atitude, de concepção do trabalho do escritor, em sintonia com a evolução das suas posições nos seus outros campos de intervenção.

VI. Influências literárias

Na sua “Evocação em forma de prefácio”, Mário Dionísio refere a descoberta dos autores americanos como influência estilística e parentesco até então ignorado, em particular Hemingway e Steinbeck – ao que parece não terá lido Hammett – cuja concisão incisiva ele apreciava. No entanto, verificámos que a sobriedade que a segunda versão apresenta em relação à primeira resulta antes de tudo da eliminação de certas notações, explicativas, psicológicas, postas em causa provavelmente devido ao contacto com os autores do *Nouveau Roman*, não tanto pelos textos em si mas pelos debates e polémicas que eles suscitaram. Com efeito, Mário Dionísio em nenhum momento pratica a repetição, a descrição maníaca, a supressão das personagens humanas presentes unicamente pelos rastros deixados, etc., que constituem, de algum modo, a assinatura formal desse movimento. Mas de Sarraute talvez retenha a consciência dos “tropismos” ou pelo menos dos movimentos invisíveis da psique humana, que podem desembocar numa inversão semântica das palavras pronunciadas, com a própria banalidade das frases a dissimular o drama profundo e os sentimentos exacerbados e impossíveis de exprimir. De Robbe-Grillet talvez conserve a consciência de que a aparente objectividade descritiva camufla uma curiosidade frustrada que pode alterar, por projecção ou formulação de hipóteses delirantes, a percepção do visível, acabando o insignificante por se revelar o equivalente do patético. De Butor recorda certamente a preocupação de definir sintacticamente o lugar e o papel do leitor, mesmo que nunca se dirija directamente a ele nem procure fazê-lo vestir a consciência da personagem através do emprego exclusivo da segunda pessoa do singular como em “La modification”. Sobretudo a consciência essencialmente escritural dos autores do *Nouveau Roman* ter-lhe-á permitido avaliar melhor o que, do Neo-Realismo

no qual se enquadram indiscutivelmente os contos aquando da primeira publicação, continuava a reivindicar – a intenção emancipadora, a generosidade e o genuíno interesse (que não apenas literário) pelos «pobres diabos», a precisão e a atenção ao detalhe revelador – e aquilo que abandonava – a obediência ideológica, a psicologia simplista, os chavões populistas, etc. A frequência desses autores, com os quais se liga sem perder a lucidez, rejeitando tanto a sua arrogância como a sua recusa do engajamento político num momento em que a França está no centro de conflitos coloniais que nada têm de literário, terá seguramente favorecido a sua reflexão formal e as suas escolhas estéticas.

É também provável que a prática do ensino e a reflexão pedagógica tenham influído sobre a sua evolução: da primeira para a segunda edição, passa de uma escrita que poderíamos qualificar de “directiva”, no sentido em que se fala de pedagogias directivas, para uma escrita mais “interpeladora” sob a fachada de uma economia e de uma neutralidade formais, em que as conclusões já não têm de ser formuladas pelo autor mas pelo leitor. Desse ponto de vista, não deixaremos de arriscar uma derradeira influência decisiva, embora Mário Dionísio nunca mencione essa figura a propósito da sua escrita. Os textos teóricos de Brecht, embora traduzidos relativamente tarde para português tocaram, não obstante a censura e o isolamento do país, os intelectuais portugueses desde 1948, através da sua tradução em língua francesa. E foram discutidos na maior parte dos círculos. A “distanciação”, que não significa distância mas sim confronto com recuo, é talvez um dos conceitos que permite melhor dar conta da exigência de Mário Dionísio para como os seus leitores. Transformando-os em testemunhas das acções das personagens, pela aparente objectividade das descrições, e dos seus pensamentos, através do discurso indirecto livre, o autor instiga-os a tomar partido, a partilhar ou rejeitar a mesquinhez que engendra o medo inominável que comanda os actores envolvidos. Muito precisamente como Brecht esperava que o espectador reagisse às contradições expostas de Shen Té, Puntila ou Groucha.

A promoção do leitor, que se vê investido não apenas da faculdade mas do direito de julgar, é paralela a uma ampliação da responsabilidade do autor e implica uma redefinição da função e do funcionamento da literatura. Entre as duas edições de *O dia cinzento*, entre intervenções e expulsões, fidelidades e separações, lutas e obstinação, Mário Dionísio elaborou os meios formais necessários à realização, na prática, desse projecto.

A (EST)ÉTICA DOS PARAFUSOS E DAS ONDAS DO MAR NOS CONTOS DE MÁRIO DIONÍSIO.

Bertran Romero Sala*

Neste trabalho vamos confrontar a leitura dos contos de Mário Dionísio publicados em *A morte é para os outros* e em *O dia cinzento e outros contos* (na versão de 1967). A partir da leitura comparada dos textos tentaremos extrair uma teoria ética e estética que dê sentido à forma e ao conteúdo, se bem que estas categorias estejam postas em causa pelo autor. Não é nossa pretensão criar uma sentença definitiva sobre o assunto, mas sim propor um desenho, uma leitura, uma guia da escrita breve de Mário Dionísio.

E para começar, um trecho do conto que abre o livro *O dia cinzento e outros contos*:

Pensar. Era preciso pensar. Serenamente. Friamente. Deixar em paz os ruídos da escada. Não esquecer um minuto a Luísa, o Edmundo, os outros todos. Senti-los à sua volta, apesar do nevoeiro, atravessando o nevoeiro, pondo-lhe a mão no ombro. Que falta faz a mão dum amigo a apertar-nos o ombro! Ele próprio explicara um dia ao Edmundo (e à Luísa) que não eram mais que parafusos duma máquina enorme. Um parafuso. Aí está o que tu és, o que tens de ser, o que deves ser. A Luísa rira da comparação infeliz. Um parafuso não pensa, não resolve nada. Pois não. Mas que seria duma máquina a que faltassem parafusos? [...] Parafusos. Apenas.¹

Veremos se os parafusos não pensam, mas antes de chegar a esta reflexão, vamos começar por comentar alguns detalhes da escrita de *O dia cinzento*. Já se tem falado da razão pela qual Mário Dionísio localizou *O dia cinzento* na cidade. Se o interesse de Mário Dionísio é a sociedade, e esta é formada por todas as pessoas, também a pequena burguesia citadina tem de ter um papel na literatura, uma pequena burguesia citadina que também tinha responsabilidade na situação social. Porquê o Neo-Realismo tinha de falar só de camponeses e operários? Entretanto, vamos ver como a cidade não é só um pano de fundo dos contos, mas um dos eixos à volta dos quais vira a poética do autor.

Os contos de *O dia cinzento* estão tecidos com frases curtas, lapidárias, secas e cortantes às vezes; que parecem sentenças. Estas frases são os pontos de sutura que criam a unidade em cada um dos contos e que também os unem uns aos outros; permitem ao narrador avançar, descrever de forma mais lírica, entrar na psique das personagens, voltar para trás, sublinhar algumas ideias chave, sem perder o ritmo e a concisão. Conferem ao texto, de facto, um ritmo muito particular.

* Universitat Pompeu Fabra e Universidade de Lisboa. Membro da Casa da Achada – Centro Mário Dionísio.

¹ MD, “Nevoeiro na cidade”, in *O dia cinzento e outros contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2011, 4.ª edição, p. 23. Salvo indicação contrária, todos os contos citados ao longo do artigo integram esta edição, sendo por uma questão de comodidade indicado apenas o título do conto, seguido da página.

Muitas destas frases curtas vão repetindo-se amiúde, e é por esta razão pela qual falamos de sentença lapidária que vai marcando o ritmo, mas que também vai deixando claro qual é o peso das ideias que se desenvolvem no conto. Os parafusos em “Nevoeiro na cidade” são um bom exemplo disso. De forma similar, em “O Corte Das Raízes”: «Uns dias sentia remorsos. Outros, saltava por cima disso e entregava-se toda àquela alegria desenfreada de sair. Sair, sair, sair»².

Em “Morena-vulcão” encontramos uma outra vez esta tríade de repetições:

À medida que o comboio se aproximava da cidade, o mundo mudava. Adeus, praias, esplanadas, guarda-sóis de mil cores. Massas sombrias de grandes edifícios cresciam, tapavam o mar, trepavam pelo céu. Chaminés enferruscadas. Barracões. Montes de carvão e de lenha ao lado da linha. Barcaças negras. Casas pardas. Casas, casas, casas.³

Vê-se claramente como estas repetições criam um ritmo muito particular. Às vezes são palavras que se repetem, às vezes são ideias, motivos no sentido musical da palavra, como se lêssemos uma partitura e a repetição fosse o que confere unidade à música.

A textura dos contos, portanto, é urdida como se fosse uma fuga. Motivos apresentados, evoluídos, retomados outra vez, invertidos... num contraponto de parafusos; os parafusos de que Mário Dionísio falava em “Nevoeiro Na Cidade”, as partes duma maquinaria, aparentemente fúteis mas imprescindíveis, as partes pequenas sem as quais a máquina, maior, não funcionaria. O dever de ser aquele parafuso que é necessário, embora seja mais fácil ficar em casa, como o debate que vive o protagonista, em vez de ir ao café e confrontar o perigo que isso representa. Isto faz referência à vida dos homens, à sociedade, à cidade, à luta, mas também a cada palavra do conto. Por isso é tão interessante a reescrita d’*O dia cinzento*, na consciência de cada palavra ser necessária.

Muitas vezes o peso da repetição destes motivos ou palavras vem salientar objetos concretos, detalhes desses objetos, imagens. Como se a câmara fizesse um *zoom in* no ponteiro do relógio que se aproxima das sete horas (“Nevoeiro na Cidade”) e que marca o fim do conto – não podemos esquecer que um relógio está formado por parafusos –, ou um plano detalhe na mão que abre a porta no início do mesmo conto: «Os dedos grossos passaram no trinco, no buraco da chave, na lingueta. Só depois empurraram a porta devagar. O fecho estalou». ⁴ E muda o parágrafo.

No conto “Lata de conserva”, uma mulher de burguesia média, no dia seguinte a uma festa, cinge o *robe* e desprende-o repetidas vezes enquanto o narrador diz:

Fazer qualquer coisa. Não dar pelo tempo.

Os olhos pousavam nas coisas ao acaso. Cinzeiros cheios de cinza e de pontas de cigarro marcadas de *batôn*, jornais, almofadas e cadeiras fora do lugar, cálices sujos. O banho ia levar, como sempre, um tempo imenso a preparar. Sentou-se num *maple*, pegou num livro qualquer que ficara em cima da mesa, abriu-o, folheou-o. Voltou a

² MD, “O corte das raízes”, p. 79.

³ MD, “Morena-vulcão”, p. 75.

⁴ MD, “Nevoeiro na cidade”, p. 19.

pô-lo na mesa. Voltou a pegar nele, a folheá-lo. Fazer qualquer coisa enquanto a água corria. Não dar pelo tempo.⁵

Neste caso o detalhe está ligado à repetição do abrir e fechar do *robe*, ao abrir e fechar do livro, à frase «não dar pelo tempo», que ilustra o tédio da mulher.

Mário Dias Ramos falava no Diário de Lisboa em 1967 sobre essa técnica do olhar que acabamos de ver:

[Mário Dionísio] valoriza os objetos e a localização dos mesmos, daí resultando para toda a engrenagem da narrativa [*engrenagem*, o mesmo campo semântico do que *parafusos*] uma coesão e um clima de realidade que se completam à medida que a situação da “historia” [...] se estrutura de harmonia com o que nela existe de psicológico e, digamos, de social. Focalização dos objetos, das coisas que vivem quotidianamente com o homem, sua situação e sua relação entre si, sua própria qualidade, seus efeitos, sua cor ou luz, seus reflexos psicológicos.⁶

É o espaço do humano o que aparece nos contos de Mário Dionísio. Em *O dia cinzento*, esse humano aparece indissolúvelmente ligado à cidade.

Até ao momento já apontámos alguns aspectos formais básicos. A meu ver, um dos assuntos deste livro e de cada um dos seus contos – e aliás da maior parte dos contos de Mário Dionísio – é a cidade. A cidade como o espaço onde o humano acontece, em todas as suas dimensões. Mistura de pessoas, de classes, barulho, confusão, a massa, mas também os objetos individualizados, as pessoas solitárias ou acompanhadas, as esperanças, os medos, o tédio, a responsabilidade política confrontada com as vidas confortáveis: a cidade. Assim dito, é quase um lugar-comum. Mas a forma em que Mário Dionísio nos apresenta a cidade é mais complexa do que isso.

Antes de continuar, todavia, é importante fazer um parêntese para esclarecer algumas ideias sobre a forma e o assunto, categorias que acabamos de usar, mas que o autor põe em causa: segundo Mário Dionísio não há tal divisão. Numa entrevista feita por Urbano Tavares Rodrigues em 1966, o autor diz:

Quando escrevo um poema é porque alguma coisa do chamado mundo exterior provocou em mim uma perturbação a que é impossível encolher os ombros, esquecer, calar. Indignação ou encantamento, serenidade ou inquietação insuportável, um estado de instabilidade que a tudo se sobrepõe, [...] que ainda não é nada para o poeta. Só escrevendo, essa perturbação de que tudo nasce começa a definir-se para mim mesmo, à medida que as palavras vão tornando concreto, real, qualquer coisa que antes disso só sabia que me era forçoso dizer.⁷

Aceitar a forma em que a escrita se vai articulando, portanto, não por graça divina, mas

⁵ MD, “Lata de conserva”, p. 100.

⁶ Mário Dias Ramos, “«O Dia cinzento» ou a técnica de Grillet há 23 anos”, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 15/06/1967, p. 7. Ênfase nossa.

⁷ MD, “A evolução da minha poesia corresponde apenas a uma consciência cada vez maior do valor da linguagem na criação poética”, in *Entrevistas (1945-1991)*, Cristina Almeida Ribeiro, Clara Boléo, Eugénia Leal, Pedro Rodrigues, Regina Guimarães (orgs.), Lisboa, Edições da Casa da Achada, 2010, 1.^a edição, p. 39.

pelo trabalho das palavras, pela exigência da forma que o assunto impõe.

Por este motivo, a estética dos parafusos, como poderia dizer-se, é o ponto de união entre estes dois planos analíticos; de facto, é a forma que tem Mário Dionísio de fazer com que uma mesma coisa seja as duas ao mesmo tempo. A sua técnica de pequenos elementos indispensáveis criam uma rede na qual o assunto e a forma são a mesma coisa; e poderíamos estabelecer um paralelismo entre esta ideia estética e a ética que se desprende dos contos; as pessoas são à cidade o que as palavras são ao texto: parafusos. A escrita estrutura-se a partir de pequenas peças na cidade, que afinal é *a sociedade*, e pequenas peças no texto. As repetições destas pequenas peças dão ritmo ao texto, e são a chave para entender o assunto, porque precisamente o assunto vai crescendo numa forma concreta.

Agora podemos continuar com a ideia de cidade. Mas falar da cidade implica falar de como esta cidade é descrita e escrita. Há uma dialética de oposições que estruturam os contos e a forma em que as principais ideias sobre o humano e as suas relações, nomeadamente no espaço da cidade, nos são apresentadas. Nesse sentido a principal tensão que encontramos é entre o interior e o exterior das casas, entre o dentro e o fora. Às vezes assinalada só com a justaposição do exterior e o interior em duas frases consecutivas: «As crianças tinham ido brincar para a rua. No quarto, os quatro ouviam-nas e pensavam: boas idades».⁸ Primeiro se descreve o exterior e depois o interior. De facto, há também outra oposição: adultos e crianças.

Esta oposição é a delimitação de dois espaços diferentes, mas indissolivelmente ligados: «Mesmo os telhados mais próximos, a torre da igreja, se esbatiam na névoa. E, dentro de cada casa, havia uma outra névoa que encobria as pessoas. As deformava. As isolava»⁹. Não há dentro sem fora, e é graças à oposição/união que ideias como a solidão, a individualização que provoca a cidade perante a massa, ou o colectivo e a companhia que a cidade garante se revelam.

Estas oposições veem-se muito claramente também no conto “Os Sapatos da Irmã”, neste caso a partir da ideia de luz-escuridão: «A esta hora, a cerca são vultos negros que esbracejam brandamente e raros pedaços de claridade que alastram frouxamente pelo chão».¹⁰ Ou também: «O guarda volta a cabeça a sondar a escuridão. No grande edifício, nesta enaquela janela, já luzem, frouxamente, as lâmpadas azuis que ficam acesas nas enfermarias durante toda a noite».¹¹ A janela é a fronteira que separa (e une) o interior e o exterior, a luz e a sombra. E recuperamos a tríade de repetições que Mário Dionísio usa para salientar esta ideia:

A cidade estende-se a seus pés, com milhões de pontos luminosos. Como brilham! [...] Fernando olha as casas lá em baixo, do outro lado do muro. Há telhados enegrecidos pelas chuvas. Aqui e além, uma mancha menos escura de telhas novas [há também oposição nas cores]. Janelas, janelas, janelas.¹²

A janela é o espaço de comunicação e oposição como também podemos ver mais à

⁸ MD, “Véspera”, p. 31.

⁹ MD, “Nevoeiro na cidade”, p. 20.

¹⁰ MD, “Os sapatos da irmã”, p. 47.

¹¹ Ibid., p. 45.

¹² Ibid., p. 51.

frente, já de dia: «O sol vem lá de fora, do mundo livre e imenso, desce por entre as altas árvores da cerca e estende-se por ali dentro até o pé descalço de Fernando».¹³ De fora para dentro vem a luz até chegar ao pé, um plano detalhe que tem muita importância, porque no fim, Fernando liberta-se da opressão do mundo dos adultos, simbolizada através dos sapatos da irmã que tem de calçar, e caminha descalço, sentindo o sol nos pés, precisamente. De facto, há também uma oposição neste conto entre opressão e opressor, mas não teremos tempo de fazer uma análise neste espaço.

Não podemos deixar de citar as últimas linhas deste conto. Fernando escapa, tira os sapatos e caminha descalço misturado com as gentes operárias na beira do rio:

Na sua frente, cada vez mais perto, cada vez maiores, estão outros barracões, outros cascos enormes, outros guindastes, outros garotos descalços. Uns tijolos dos barracões são mais vermelhos do que outros e o sol bate de chapa nas grandes vidraças partidas.¹⁴

Há outros como ele, já não está sozinho, finalmente a oposição resolve em união. E já não há escuridão, há muitas mais cores do que no resto do conto, e por isso as janelas estão quebradas.

Luz-escuridão, dentro-fora, indivíduo-colectivo. Fernando está só, o homem de “Nevoeiro na cidade” está só, como já dissemos, o nevoeiro envolve as pessoas, isolando-as, embora consiga encontrar companhia no anonimato da cidade. Este é um dos temas mais recorrentes. A massa que esmaga e revela a solidão, ou por oposição a massa que acompanha, as outras pessoas que formam o colectivo humano, que combatem a solidão.

O conto “O Corte das raízes” começa assim: «Nada melhor do que essa lufada de ar fresco quando transpunha a porta da escada e se encontrava enfim na rua».¹⁵ O interior opressor, a família burguesa com as suas exigências e a liberdade do anonimato. Depois dirá: «sair, sair, sair»,¹⁶ marca que nos obriga a estar atentos. E continua: «Só agora se sentia livre. A casa alargava-se nas montras da sua rua. Só quando dobrava a esquina e mergulhava nas ondas de gente da avenida saía mesmo de casa. A rua era aquilo. Aquela liberdade. Aquele tanto faz».¹⁷ A invisibilidade da massa, a liberdade, o exterior da casa como símbolo da opressão social.

Mas ao mesmo tempo, num conto muito particular que fecha a colectânea, “Entre cafés e pensamentos”, o exterior bem pode ser a liberdade, mas é liberdade porque está-se sozinho. O protagonista caminha sob a chuva porque quer molhar-se, como forma de recusar «o aconchego tão desejado e tão banal dos lares»¹⁸:

E na casa do João, na do Aníbal, na do Vasco, a sopa na mesa fumegando, um torcendo o nariz porque não gosta daquela sopa, as famílias reunidas para a refeição mais repousada do dia, as criadas, de avental engomado, deslizando em volta sem ruído, mudando talheres, enchendo os copos. As ruas ficam desertas. Amplas, imensas. E só quem as atravessa nessa altura, sem ninguém à espera, tanto se lhe dando ir para cima

¹³ Ibid., p. 57.

¹⁴ Ibid., p. 65.

¹⁵ MD, “O corte das raízes”, p. 79.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., p. 80.

¹⁸ MD, “Entre cafés e pensamentos”, p. 196.

como para baixo, é que pode apreciar este espectáculo novo, que é o das casas vistas *de fora*.

Quando as multidões enchem as ruas, trazendo com elas, apesar de tudo, um pouco da sua intimidade, não se pensa nas paredes dos prédios nem no peso imenso das portas fechadas. Rigorosamente não existem. Mas quando tudo se recolheu, as persianas descem, [...] e se vê, ou imagina, tudo isso, caminhando debaixo da chuva, [...] até os cortinados transparentes que serenamente caem do lado de dentro das vidraças e adquirem a dureza e a indiferença do cimento.¹⁹

«Do lado de dentro» e «casas vistas desde fora», cortinados que se transformam em cimento; não há possível comunicação entre o interior e o exterior, entre a solidão e a companhia. As pessoas criam vínculos, e a massa é o recordatório desses vínculos, que segundo o protagonista, temos de romper para atingir a liberdade. Há saudades daquele aconchego tão banal do lar, é claro, mas o indivíduo tem de ficar do lado de fora daquelas casas burguesas, tem de sair do conforto, quebrar os laços da própria classe, duma burguesia que brinca à revolução, mas que não consegue libertar-se porque verdadeiramente não quer.

A cidade é portanto construída como uma rede de contradições e oposições, uma cidade que isola, que oprime, que resiste, que luta, cidade de humanos, onde o medo, os sentimentos, o irregular, o compromisso, têm lugar; uma cidade formada por pequenas peças dependentes e independentes ao mesmo tempo. Uma cidade modelo do que chamaríamos a estética do parafuso.

Para concluir esta análise é preciso debruçarmo-nos rapidamente sobre o último livro de contos de Mário Dionísio, *A morte é para os outros*, de 1988. Tem-se dito que é muito diferente, que é uma evolução, que a situação social aparece como pano de fundo e não de forma tão protagonista, porque é um livro mais intimista, onde a interioridade aparece de forma mais óbvia, e deixando mais espaço ao leitor para interpretar. Em primeiro lugar, com as correções de “O dia cinzento” estudadas por Serge Abramovici neste mesmo congresso, vemos como esse também era o objetivo de Mário Dionísio na primeira colectânea: dar mais peso ao leitor para imaginar essa intimidade.

Mas além disto, continua a haver um trabalho que não diferencia entre assunto e forma, um trabalho de parafuso, da procura da palavra justa, do corte do desnecessário. É verdade que há mais atenção à interioridade, mas se é através da cidade que conhecemos os parafusos, as suas pequenas peças humanas, também é através dos parafusos que conhecemos a cidade, e portanto a sociedade. O ponto de partida aqui é a complexidade dos parafusos, que continuam a parecer fúteis, com preocupações que parecem fúteis; a pequena vida, o quotidiano, mas que é o que conforma a cidade. Mário Dionísio faz um plano em detalhe das pessoas, que são metonímia da cidade.

A estrutura do texto mediante oposições é menos evidente – embora no primeiro conto, “A figura de proa”, haja uma especial atenção aos vidros e à luz que entra através deles – e a construção é diferente. Há um esforço em entrar na pele dos outros, o narrador transforma-se num caleidoscópio que se antes usava um discurso indireto livre, aqui encarna-se diretamente (na maioria dos casos) numa mulher idosa, num pido, em pessoas que são claramente diferentes do autor, recuperando a ideia de que a sociedade são todas as pessoas. O *zoom* parece aproximar-se, para ao mesmo tempo criar uma composição diferente, alargada em certa forma, do ser humano e da sociedade. Há uma certa abertura,

¹⁹ Ibid.

as oposições são menos fortes e feridoras, talvez porque a situação política tinha mudado, embora persistissem problemas muito parecidos.

No conto “A morte é para os outros” exemplifica esta ideia: há uma viagem de metro onde uma mulher reconhece a filha dum antigo amor, e a partir daí aproveita para rever a vida toda e a sua situação atual. Mas não é uma micro-sociedade completa fechada na carruagem de metro como acontece no elétrico de “Assobiando à vontade” de *O dia cinzento*. E a soma de todas as interioridades que conforma a sociedade, a soma dos contos, que acabam um detrás do outro, e que dão passo a um novo começo, como se falássemos das ondas do mar.

As próprias personagens começam e acabam – e uma das chaves do livro é precisamente o início e o fim:

Depressa a multidão a engoliu. Um pássaro assustado. Há milhares deles por aí. E, todavia, não se veem caídos pelas ruas. Brilham um breve instante na nossa escuridão e logo o 115 ou as águas do Tejo os levam para sempre.²⁰

É inevitável lembrarmo-nos do “À une Passante” de Baudelaire, ou da mulher do metro, ou a vida que passa fora da janela (sic) da mulher idosa.

O próprio autor, num texto de 1945, diz que há uma união entre ética e estética: a estética é transmitir como é o mundo, a realidade; a ética é convencer que esta é a realidade, a visão do mundo. «Por isso não é possível criar com neutralidade. É preciso dar-lhe ao público os caminhos por que é possível entender a realidade, separar os elementos que são significativos dos que não o são, seleccionar, sintetizar».²¹ Palavras que podem ser aplicadas ao ofício de contista.

Portanto, se o artista não pode não intervir, tem de escrever a realidade, e isto é representar os caracteres típicos, os tipos sociais, que não quer dizer personagens estáticas. Representar caracteres típicos e também situações típicas, isto é, circunstâncias, que obrigam aos caracteres típicos a agir, que os cercam, que os põem em situação de crise. Quando os tipos interagem entre eles na *cidade*, quando são postos em questão, o leitor é forçado a pensar, a agir. Na segunda edição de *O dia cinzento*, há um aperfeiçoamento desse corte, dessa subtilidade para transmitir a necessidade de agir, de interpelar o leitor como principal actor.

Mas como se articula em *A morte é para os outros* esta criação de tipos sociais, menos dialéctica, mais fluida? Através de personagens que passam, uma depois da outra, fragmentos de vida que começam e acabando claramente nos limites do conto, os excedem graças à interpretação do leitor. O jogo início-fim está anunciado desde a cita inicial do livro: «As ondas quebram-se na praia e dão lugar a outras ondas. Só o mar continua».²² A vida de cada personagem continua depois de acabar o conto, e já existia antes do seu começo, a cidade e a sociedade é o mar que continua, conformada por ondas que começam e acabam, por parafusos que dão sentido ao total. Mário Dionísio quer marcar ainda mais a ideia do marco, tendo em conta o título do primeiro conto: “Figura de proa” e a última frase do último conto: «Faltava ainda uma semana para chegarem ao

²⁰ MD, “Como estrelas cadentes”, in *A morte é para os outros*, Lisboa, O Jornal, 1988, 1.ª edição, p. 89.

²¹ MD, “Ainda a intervenção do autor”, *Jornal do Comércio*, Lisboa, 28/08/1945, p. 4.

²² MD, *A morte é para os outros*, Lisboa, op. cit., p. 9.

termo da viagem»,²³ e o barco passa e desaparece ficando o final em aberto. O livro inteiro como um barco do qual vemos inicialmente a proa, passa, e desaparece, fechando o marco mas ao mesmo tempo deixando-o aberto.

São estes fins e inícios que emolduram «Uma experiência humana, quase sempre íntima, que progride, a partir de uma crise ou de um drama, até uma conclusão que, paradoxalmente, deixa tudo em aberto»²⁴. Entretanto, não são contos desequilibrados, parece que o autor não queira que o leitor fique impaciente por saber mais do que está escrito. São quadros supostamente estáticos que começam e acabam, como as ondas, mas que têm em si próprios o movimento e que conformam o mar, nada estático e duma enorme complexidade.

Em conclusão, temos a estética dos parafusos e a estética das ondas do mar (que é a ética das ondas do mar e a ética dos parafusos). Parafusos que são pequenas peças insignificantes que concentram o sentido todo, e ondas do mar, que acabam não acabando, conformando um todo cheio de significado. São as palavras/pessoas chave, o ritmo do texto e da sociedade, as pessoas que passam na cidade e os contos que passam no livro, e desaparecem deixando tudo em aberto. Os contos de Mário Dionísio: o lugar onde o parafuso se transforma em onda.

²³ MD, “A sul do equador”, in *A morte é para os outros*, op. cit., p. 156.

²⁴ Eugénia Leal, “Mário Dionísio, A morte é para os outros”, *Mário Dionísio. Vida e obra*, Lisboa, Edições da Casa da Achada, 2011, 1.^a edição, p. 98.

PENSAR: INQUIETAÇÃO E ÉTICA A PARTIR DE ALGUNS CONTOS DE MÁRIO DIONÍSIO

Carolina Lima Vaz*

Foi o puro prazer de ler que levou a melhor. Numa questão sobejamente conhecida mas pertinente: somos nós que escolhemos os textos, ou somos por eles escolhidos?

Escolha em *flash-back*, como um regresso compassado às origens. Acompanha-o o deslizar das emoções e da linguagem: da ironia e do desprezo, e do linguajar raivoso de “Que a luta continua, dizem eles” (Março 1987) para a dúvida, o distanciamento autobiográfico, as citações do “Monólogo a duas vozes” (1980) terminando no desespero, no contraste solidário e na linguagem como pintura do real de “A corrida” (1944). As temáticas nos dois primeiros contos assentam no que se poderá chamar uma imaginação ética, sublinhando no concreto aquilo a que Arendt chama a “banalidade do mal”¹, no primeiro, em que o eu do narrador se transmuta no seu outro oposto, a vítima entrando na mente do carrasco, fazendo aquilo que este é incapaz de fazer, adoptando o seu ponto de vista; no segundo, estamos perante um delicioso contraponto, embora trágico, na descoberta do que, no ofício de escrever, está certo ou errado, se deve ou não considerar importante. Em “A Corrida”, a fuga da exclusão para a solidariedade, na dimensão poética do vivido, os excluídos uns com os outros, contra o mundo.

O mundo mudou? Sim. Nos dois primeiros textos, o ex-agente de 2.^a classe da Polícia de Intervenção e Defesa do Estado, o oportunista, vai ter mais algumas oportunidades abertas pós 25 de Abril, que incluem carro próprio, um andar e talvez como todos nós em 2016, uma dívida ao banco... O pobre do Eugénio teve de deitar fora a *Underwood*...

Mas, para os excluídos, não mudou assim tanto, continuam, como o professor de “A corrida”, à procura de emprego.

I.

1 - Em primeiro lugar a ironia do título coloca-nos no tempo do dizer e do dizer dos outros: «A luta continua, dizem eles». *Eles* são os construtores, agora submersos pela realidade, da utopia de Abril:

Se uns capitães sem vergonha deram um golpe com um jeito de se lhe tirar o chapéu, os safardanas, apanhando tudo de surpresa, guerreiros profissionais sem quererem guerra, onde já se viu? e se abriam a tudo o que era esquerda e *esquerdalheira*, não queria isto dizer [...] que as coisas ficassem assim.²

* Carolina Lima Vaz, Mestre em Filosofia Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1994.

¹ Cf. Hannah Arendt, *A vida do Espírito*, Lisboa, Instituto Piaget, vol. I – *Pensar*.

² MD, “Que a luta continua, dizem eles”, in *A morte é para os outros*, Lisboa, O Jornal, 1988, 1.^a ed., p. 47. O sublinhado será sempre nosso.

Arendt, teórica dos tempos sombrios do século XX, alude ao assassinio da pessoa moral como um dos passos prévios necessários à dominação de tipo totalitário. O assassinio da pessoa moral implica o desrespeito pela dignidade humana, não só a falta de solidariedade como o sentimento de que esta é absurda, dentro duma lógica do “salve-se quem puder”. Implica, além duma indiferença da parte da vítima, a justificação do crime para os carrascos que lhes garanta a impunidade. Assim, no primeiro conto analisado:

Que mal tinha eu feito afinal que não tivessem feito muitos outros? Matei um homem? Sim, senhor. Mas em que condições? No assalto a uma casa, um rés-do-chão com quintais nas traseiras, o *gabiru* a querer escapar-se, saindo pela janela, eu saltando atrás dele, deito-lhe a mão ao casaco, ele mete-me uma joelhada cá no sítio que até vi estrelas, consigo ainda puxar pela pistola, e *pá-pá*, deixo-o logo ali estendido, quem é que teve a culpa?³

Ora aqui está a necessidade de justificação, tornando razoável um homicídio. O carrasco é inocente, porque incapaz de empatia e de assumir as consequências dos seus actos. A culpa é da vítima.

Este homem não é um monstro demoníaco, nem representa o mal radical, é um serzinho egocêntrico, um “Chico-esperto” que se vende a preço de saldo, a fazer pela vida, desde sempre um pequeno crápula: «Eu fizera uns desviozitos nuns dinheiros lá do serviço... e então deu-se o caso reinadio da própria PIDE andar atrás de mim».⁴ Aqui o nosso ladrão toma um ar malandresco, assinalando que alguém lá de cima o livrou de qualquer punição. Os pequenos delitos são muitas vezes aproveitados, nos regimes fascistas, para comprometerem os apaniguados.

Mas, para que o mal se propagasse e apagasse qualquer vestígio de oposição, aí temos o medo: «Os bons tempos já lá iam. Nem vale a pena falar disso. Bons tempos, ricos tempos. Há lá coisa que pague ver os outros com o rabo tefe-tefe, cheios de medo de nós, sabendo muito bem que a gente lhes pode limpar o sebo sem haver novidade».⁵

2 - A linguagem meditativa do narrador-carrasco é pobre mas deliciosamente expressiva usando as onomatopeias: «pá pá», «tefe tefe», «trique-trique» imitando o andar da «senhorita com uma blusa amarela». O vocabulário é popular, por vezes ordinário roçando o insulto: «a cróia», «os tansos», a raiva mesmo «do catano». As personagens políticas usando características físicas e psicológicas: O Velho, o sacrista que lhe ocupou o lugar, o «Bochechas de S. Tomé», o «catatua do monóculo», de fácil identificação. O uso de dois sufixos semelhantes criando neologismos como em «esquerdalheira» e «amarelho». O primeiro formando um nome colectivo a partir de esquerdalha, que perde assim alguma coisa do sentido pejorativo, ao tornar-se abrangente, o segundo, partindo da escolha do amarelo, cor conotada com alegria e optimismo, e dando-lhe uma tonalidade extremamente viva. Na sua evocação da cena passada quando da morte de Carmona, a senhorita é vilipendiada em plena rua por um operário de fumo no braço... recordações caras ao nosso agente...

3 - Cerca de uma dúzia de anos após o 25 de Abril, a saudade do antigo poder mistura-se

³ Ibid., p. 50.

⁴ Ibid., p. 46.

⁵ Ibid., p. 47.

com o desprezo pelos revolucionários, pelos poderosos que fugiram com comodidade e pelos próprios colegas inábeis. O narrador-pequeno-carrasco não é solidário de ninguém, não se revê a não ser nos oportunistas:

Cá os meus são os outros, os que foram ficando. Os que souberam esperar. Os que souberam mudar de figurino sem fingidos pudores e aí estão eles, mais democratas que ninguém.⁶

E são muitos...

Inquietante...incomodativo? A utopia e o choque da realidade através duma figura controversa que torna o contraste mais notável. Uma introspecção cuja profundidade mostra a debilidade do pensamento e ao mesmo tempo a capacidade mimética dos que são incapazes de lealdade.

O escritor cumpre a sua missão revelando-nos a mente duma personagem detestável, mas absolutamente veraz.

II.

1 - À reflexão “no lugar do outro”, sucede, em “Monólogo a duas vozes”, a reflexão “no meu lugar como outro”. Diz Arendt:

Chamo a este estado no qual faço companhia a mim próprio “solidão” para o distinguir de “desacompanhamento”, no qual também estou só mas me acho abandonado, «não apenas pela companhia humana mas também pela possível companhia de mim mesmo.⁷

2 - A citação de Barthes que encima o “Monólogo” estabelece o eixo hermenêutico que unifica um texto multifacetado (os ambientes, o crime, as recordações), em que as personagens encarnam formas diferentes de escrever, personificando as respectivas dimensões literárias: a escrita como transmissora duma mensagem para lá de si própria, em que a palavra é um meio, e a escrita criativa na qual a estrutura da palavra de algum modo se sobrepõe. O escritor, *écrivain*, é um pouco aquele que reencontra o mundo ao perdê-lo na estrutura da palavra. São estes, segundo Eugénio, «brincalhões adultos, imaturos, doentamente voltados para si mesmos»,⁸ numa espécie de clube fechado, auto-elogiando-se e não sendo entendidos por ninguém fora desse clube; mas o *écrivain*, neste caso o Eugénio (de certo modo o *ingénu* voltairiano), é aquele que, ao enunciar o mundo, e pretendendo um real transparente e comunicável, instituiu uma explicação a que a mudança fez perder o sentido. Cinquenta anos é o atraso que Lúcio António Tavares atribui a Eugénio. Os mundos respectivos, os ambientes, as roupas, e, do lado de Lúcio, os compromissos, as obrigações, alguns poucos privilégios, também os separaram. Lúcio vive num ambiente urbano, rodeado de dormitórios dos subúrbios, trabalhando numa mesa cheia de papéis, livros e fumo de fumador impenitente. O outro vive junto do mar, na velha casa de família a desfazer-se, em pijama, rodeado de árvores frondosas, numa espécie de “paraíso perdido”. Sentindo-se provocado quando Lúcio lhe pergunta porque

⁶ Ibid., p. 51.

⁷ Hannah Arendt, op. cit., p. 86.

⁸ MD, “Monólogo a duas vozes”, in *Monólogo a duas vozes*, Lisboa, Dom Quixote, 1986, 1.^a ed., p. 15.

escreve, Eugénio responde que escreve como respira, por necessidade. Porém, com que afinco, escrevem obsessivamente, os dois! São ambos profissionais, não escrevem só ao domingo. Pensa Lúcio:

[...] aquelas malvadas folhas que encheu de esquemas, desenvolvimentos frustrados, círculos, triângulos, linhas cheias e ponteadas, na intenção de tornar explícita a leitura de um texto cuja estrutura profunda lhe fugia. Ou a sua leitura. A dele. Um descobrir no texto perspectivas diferentes, tão ricas ou mais ricas que as propostas pelo autor, se acaso o que o autor propõe é o que ele julga encontrar naqueles cinco parágrafos, depois de tantas horas de trabalho.⁹

E olhando o trabalho de Eugénio:

Os cortes de períodos inteiros, as substituições, as novas versões das mesmas frases, depois cortadas, por vezes retomadas para voltarem a ser abandonadas, ou então introduzidas noutras partes do texto, nem sempre se entendendo bem porquê, a profusão de cruces e cruzinhas, setas, entrelinhas que trepam, descem e voltam a trepar pelas margens fora... [...] tudo tão fácil, porém (para quem lê), Eugénio! Tão pobrememente transparente! Tão só o que aqui está e nada mais do que aqui está.¹⁰

Estamos perante duas fórmulas interessantes do trabalho literário, contrapostas: O trabalho do crítico, Lúcio, que tem uma faceta criativa quase psicanalítica, também policial, o de descobrir as camadas estruturais profundas dum texto que não é o seu, e o trabalho criativo de Eugénio tornando um texto seu, tão transparente, como se não tivesse profundidade e pudesse ser escrito por um outro qualquer.

A escrita de Eugénio põe Lúcio em conflito perante a questão da criatividade. A invenção ultrapassa o razoável formal da escrita. A invenção (inspiração) é, mesmo nos grandes autores, ambígua, incerta, visitante muitas vezes passageira, assim como algum reconhecimento ou fama – no caso dos maiores – que venham a ter, e esta dura pouco, quando há a infelicidade de se escrever uma obra notável no princípio ou a meio da carreira.

3 - Podemos ler o “Monólogo a duas vozes”, como um contraponto (*punctus contra punctum*) musical, em que cada uma das personagens, além de falar com a outra, fala e debate consigo mesma, nota contra nota. Assim: nota à margem do Lúcio António Tavares, sem esperar por qualquer resposta: «E o que escrevem os outros? Não vai dar tudo também ao que mais lhe interessa, ao que no fundo, eles próprios são?» Contra-nota de Eugénio, igualmente falando de si para consigo – «Suponhamos que sim. O importante, porém, é perceber que se trata de outras coisas. Dizer-se contra o sistema e ser *mesmo* contra ele, que diferença!»¹¹

Perguntamos: o efeito purificador do espectador crítico de si mesmo, o confronto, levará à harmonia e complementaridade do que Barthes chamará o género misto do *écrivain écrivain*?

Estamos perante duas vidas e dois modos de encarar e viver o ofício, e um deles sente

⁹ Ibid., p. 21.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 27.

que o outro ficou para trás... qual o que se sonhou e qual o que afinal se viveu? Qual a vida mais sentida, a mais verdadeira de acordo com o que se desejou? Persistem as duas teimosamente, mas serão compatíveis, têm algo em comum para lá do passado? Eugénio é o passado, não esquecido de Lúcio. Ele, ao espelho, duas imagens antagónicas e complementares.

E, no entanto, há aqui, como na “Confissão de Lúcio” de Mário de Sá Carneiro, a suspeita de um crime. O cadáver esquartejado sobre a mesa a quem pertence? Tem a ver com Eugénio e o que lhe está a acontecer? Não é suicídio, embora assassino e assassinado possam ser o mesmo. Autenticidade e ao mesmo tempo dúvida no processo mortal-imortal que é o processo da imaginação, no diálogo feroz com a dificuldade e a diferença, marcha difícil mas constante entre o real e o ideal. É o militante que agora está na sua “torre de marfim”, um pouco com a rigidez da alma pura kantiana, pois não é possível regressar à inocência da palavra, nem à inocência de assim transformar o mundo: «O que tu queres é voltar ao choradinho à portuguesa. Coitado do pobrezinho, etc e tal. Mas o teu pobrezinho anda hoje por aí de carro comprado a prestações. O que tu estás é fora do teu tempo». ¹² E, no entanto, «Desabafar com Eugénio, estar com ele uma boa meia hora, eis o seu regresso à natureza. Tanto tinham. Tiveram. Talvez ainda tenham de comum». ¹³ Como nesta simples frase sentimos, nos tempos verbais utilizados, o deslizar do pensamento no tempo. Dos dois pretéritos, imperfeito primeiro, perfeito depois e a esperança voltando ao presente... ainda?

4 - Em rotura, porém complementares, o jogo dialéctico não realiza a síntese. Ou ela se concretiza no afecto e na recordação da viagem? Ainda se lembram do soneto de Joachim du Bellay. Du Bellay, autor renascentista francês que formou a *Pléiade*, um grupo de poetas que se tornaram conhecidos, e vive uns tempos exilado em Itália. Pertence à formação cultural, francófona, de ambas personagens. Podendo ser a base do entendimento, é todo o contrário duma viagem iniciática: festeja um regresso, o de Ulisses, «Heureux, qui comme Ulysse, a fait un beau voyage / Et puis est retourné, plein d’usage et raison», diz Eugénio, e Lúcio completa «Vivre entre ses parents le reste de son âge». ¹⁴ Porque é aqui eliminado o 2.º verso: «Ou comme cestuy-là qui conquist la toison?» Será porque a *toison* é de ouro? Será porque o regresso não festeja uma vitória, antes desenha com sinceridade uma paisagem interior onde se sente algum desânimo? «Desatam os dois a rir, não havia outra saída, o rir consola, ó deuses de todos os Olimpos, se se pudesse apenas rir!». ¹⁵ O humor salvífico une, harmoniza as contradições, adoça-as.

E na despedida:

Pensando na viagem! Houve-a, sim, e muito bela. Ambos a lembram. Mas a felicidade do depois, onde está ela, ó meu Ulisses no regresso? E “os teus”? Onde é que estão “os teus”? Lá para trás...? Os teus são também os meus, dado que envelhecemos ambos e dalgum modo somos o passado e o presente um do outro. ¹⁶

¹² Ibid.

¹³ Ibid., p. 16

¹⁴ Ibid., p. 22.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 28.

5 – E, afinal, a grande questão: não é só porque se escreve, mas para quem. É evidente que existe em Lúcio um desejo de reconhecimento... gostaria de ser conhecido de vez em quando sem ser apenas mais um de tantos Tavares, relacionado o nome com um livro, uma entrevista, «toda esta afabilidade (a dos rapazes) vem apenas da legenda dum retrato ilustrando notícias, entrevistas que nenhum deles leu, nem lerá em toda a sua vida. Ninguém conhece ninguém».¹⁷ Tal, apesar de tudo, também acontece com Eugénio, que, apesar de não esperar elogios, nem vendas *espectaculares*, sente a necessidade de partilhar o que escreve para se sentir vivo...

Mas partilham como? E quando? E durante quanto tempo?

III.

1 - “A Corrida” é uma espécie de retrato do autor enquanto jovem desempregado. «Um rapaz de sobretudo cinzento, com a gola levantada, entrou na leitaria da esquina e foi direito ao balcão».¹⁸ É interessante reparar no papel que os cafés e as leitarias (neste caso, sofrendo a diferença epocal; agora seria pastelaria), desempenham nos encontros e desencontros de “O Dia Cinzento”... Na leitaria, enquanto bebe o leite que as suas magras posses permitem, o jovem vai olhando os bolos que não tem meios para comer, e o que a saia da rapariga mostra... Ele é jovem...tem apetite... Texto, pois, doloroso: de desamparo e solidão.

2 - A frase é curta, como quase sempre. Sonora, forte, colorida, associando os sentidos. De uma grande vivacidade na descrição dos lugares:

Era um bairro popular. Em frente da porta da leitaria, um velhote de sobretudo remendado e com um chapéu já sem cor definida enterrado até aos olhos, vendia castanhas. As pessoas paravam em volta do cesto e do assador tismado, recebiam os cartuchos de papel, pagavam, seguiam pela rua fora.¹⁹

Aqui, o leitor cheira as castanhas, o seu cheiro mistura-se ao ar frio do Inverno e quase vemos o fumo a sair para o azul do céu e continuamos andando um pouco, à Cesário Verde, pelo beco onde se vislumbram as casas de interiores muito modestos. O nosso jovem procura trabalho, e para tal procura dalgum modo disfarçar que ainda está doente; a tosse, porém, não o abandona: «Quem é que não tossia? Mas ele não tinha o direito de tossir. Porque *eles* sabiam. Ninguém tomaria a sua tosse por uma bronquite vulgar [...] Era preciso afirmar com convicção. Era preciso mentir».²⁰ Pergunto: Até que ponto a autobiografia, com toda a sua singeleza dramática, está aqui? A vivência da escrita é clara, mas o que é importante, como o próprio autor assinala no prefácio à republicação da obra, em 1977, é que se entenda, em termos de criação, o que é viver. E viver é estar lá, mesmo que se não esteja, isto é: sentir, partilhar, compreender até ao âmag, fazer nosso.

3 – O “nosso” jovem desempregado procura trabalho. E agora vem até este colégio,

¹⁷ Ibid., p. 14.

¹⁸ MD, “A corrida”, in *O dia cinzento e outros contos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2011, 4.^a ed., p. 105.

¹⁹ Ibid., p. 106.

²⁰ Ibid., p. 108.

recomendado ao director por um amigo... autocensurando-se: «Não tocar em política, nem em religião, nem em ensino. Acima de tudo, não tocar em ensino».²¹ E mudaram assim tanto os tempos? O problema que aqui se põe é o antigo problema platónico: quem deve educar as crianças? E como? Talvez não seja aquele que se intitula professor...talvez aquele que, de algum modo, possa parcialmente escapar ao contexto institucional.

4 – E a esperança renasce quando toca nas crianças: vontade de ensiná-las a ser gente. Não só as crianças; a rapariga adolescente, introduzida como um quadro inesperado numa sequência de cores – cabelos dourados, vestida de claro, encostada à árvore onde predominam o castanho e o vermelho outonais, e o verde muito pálido do céu sem nuvens e, portanto, saindo do esquema do dia cinzento...numa espécie de paleta da Esperança, com o encontro com a inocência.

5 – Porém, o nosso candidato a professor está condenado ao fracasso. Tudo lhe falha, tudo lhe falta: o apoio de antigos colegas, o dinheiro, o emprego, a saúde. Que fazer? «Havia os que se entregavam e os que se suicidavam. Não havia de ser nem duns nem doutros. Não se queria deixar habituar. Estava no meio da corrida e não parava».²² Resta-lhe aquilo que poderia ser entendido como a fuga para a frente, ainda no sentido da esperança, agora colectiva, solidária, dos seus iguais, porque «alguma coisa crescia nele enquanto corria. Alguma coisa crescia, o iluminava por dentro, o empurrava, depressa, cada vez mais depressa pelas ruas fora, de gola levantada, no meio de muitos outros homens de sobretudos cinzentos e golas levantadas».²³

IV.

Aqui chegados, em andamento continuamos. Os três contos comentados colocam problemáticas de natureza ética: a ética na política e o problema do mal; a ética literária e a questão do fundo e da forma na arte; a ética na sociedade futura.

E a pergunta impõe-se: como desenvolver, hoje, um imaginário com capacidade de transformação social? Um imaginário que atinja o outro para que vista o seu sobretudo cinzento e a nós se junte?

Alguma coisa, na resposta possível e incompleta, passa pela linguagem, pela semântica e pelo desenvolvimento de uma questão aliada a um pensamento e a uma imaginação que lhes possa dar sentido como realidade nova; porque,

si la idea de un mundo mejor no es suficiente estímulo para luchar por él, si esa idea, unida a la esperanza de que la transformación de la realidad es posible, no introduce sentido en la existencia, entonces habrá que concluir que la ética no tiene nada que ver con nosotros.²⁴

²¹ Ibid., p. 109.

²² Ibid., p. 115.

²³ Ibid., p. 116.

²⁴ V. Camps, *La imaginación ética*, Barcelona, Ariel, 1991, 1.ª ed., p. XVI.

CENAS DE ESCRITA NA POESIA DE MÁRIO DIONÍSIO

Silvana Maria Pessôa de Oliveira*

No âmbito da poesia portuguesa, são vários os estudiosos que têm chamado a atenção para o fato de que são diversas e multifacetadas as figurações do ato de escrever. Ora associadas a espaços privados e fechados (como o escritório ou o quarto de dormir), ora situadas em espaços abertos e públicos (como o café, a taberna ou até mesmo a rua), ora diurnas, ora noturnas, as cenas de escrita parecem indicar, sempre, uma poética e também uma ética.¹ O lugar de onde se escreve e o como se escreve jamais é inócuo ou destituído de sentido, sobretudo quando o ato de escrita é apresentado em um poema.

A reflexão sobre o modo de construção das cenas de escrita leva a considerar que elas se apresentam como um “dispositivo”, um mecanismo que permite relacionar o poema a determinadas concepções de poesia e a certas linhagens poéticas, além de as vincular a determinadas formas de “situações de enunciação”, ligadas, frequentemente, à maneira pela qual o poeta é visto e figurado na tradição poética do Ocidente. Nesse sentido, pode-se até pensar na existência de uma “linhagem” das cenas de escrita na poesia portuguesa detectáveis, em larga medida, na forma como elas se foram constituindo a partir de uma espécie de “compromisso secreto” entre determinadas poéticas, passível já de ser afixado nas “situações de escrita” encenadas tanto na poesia de Mário de Sá-Carneiro quanto na de Fernando Pessoa, que não vem ao caso detalhar neste momento.

Vistas sob esta perspectiva, as cenas de escrita, quando pensadas no interior do quadro poético da Modernidade portuguesa, podem ser tratadas como um tipo de “emergência” pela qual e através da qual certas imagens, metáforas e situações poéticas são apresentadas no palco da escrita. Podem, ainda, ser vistas como um *topos* poético bastante produtivo, na medida em que constituem privilegiado *locus* de análise crítica sobre o processo de criação literária.

Nesta minha breve fala destacarei, dentre a quase centena de poemas que compõem o livro *Terceira idade*² (1982), uma sequência de cinco deles não intitulados, os quais, por um lado, tematizam o ato de escrever; por outro, deixam entrever a presença de um olhar crítico sobre certos elementos que envolvem o contexto de sua criação, filtrado por uma voz lírica ambivalente, com algum travo intimista e meditativo. Tal é a faceta de Mário

* Professora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Doutora em Literatura Comparada pela mesma Universidade. A autora escreve segundo a grafia alterada pelo acordo ortográfico de 1990.

¹ Cf. Rosa Maria Martelo, “Cenas de escrita (alguns exemplos)”, in *A forma informe - Leituras de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp. 321-343, que chama a atenção para a relevância ética e estética do ato de escrever tal como aparece encenado na poesia portuguesa moderna e contemporânea.

² MD, *Terceira idade*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1982.

Dionísio que aqui pretendo explorar: a do poeta já sexagenário, envolto em zonas de sombra e lusco-fusco, marcado por uma consciência frequentemente crepuscular e saturnina, acossado pelas figuras ambíguas da ausência, da morte e da ruína.

Escrever com os olhos

Na poesia de Mário Dionísio, as cenas de escrita distinguem-se por se constituírem em uma tentativa de afirmar o poder da criação literária e da poesia sobre a efemeridade da existência. No emblemático poema VIII, de *Terceira idade*, título por si só bastante expressivo, o sujeito encena uma situação de escrita toda envolta por uma paisagem melancólica, invernal (conotada pelos sintagmas “velhas árvores sem folhas”, “névoa e fumo”, “sombra que está vindo”) que o cerca e de alguma forma o mantém prisioneiro. A escrita é o dado que assegura a única possibilidade de sobrevivência, para o poeta, neste ambiente:

Com os olhos escrevendo claramente escuto vozes que perduram
 Ou se vão a si mesmas destruindo
 E só elas urdindo esta precária segurança
 De recurso a que me acolho e a que devo
 O simular não ver a sombra que está vindo.

É de notar, na estrofe, o contraste entre uma natureza que se afigura “enevoadá”, pouco transparente, e uma suposta claridade vinda da escrita, último refúgio do sujeito. A imagem dos olhos “que escrevem claramente” é forte remissão a um texto do próprio Mário Dionísio, intitulado “Apontamento sobre a necessidade de ver claro”, publicado no número 26 da revista *Sol Nascente* (15/03/1938), em que se busca redirecionar uma poética de matriz presencista, centrada na relação homem/artista, e onde se pode ler a seguinte postulação: «Necessitamos ver claro». Neste universo poético, a visão é o órgão e o sentido privilegiado de percepção do mundo. A este respeito, lembrem-se as palavras de Maria Lúcia Lepecki em arguto artigo sobre o livro de poemas do qual nos ocupamos:

Esta é, com efeito, uma poesia de expectativa, de exercício visual sobre as coisas (objectos, pessoas, paisagens ou acontecimentos), cujas *imagens mentais*, cognitivo-afectivas, os olhos (perscrutadores, indagadores, vigilantes) permitem criar. Mais que órgãos da vista, mais que “janelas” por onde a realidade penetra, os olhos, instrumentos e imagem da totalidade do conhecimento, *são aquilo com que se escreve*. Dentro das propostas do imaginário mítico, em Mário Dionísio, olhos e mãos se equivalem, mutuamente se podem substituir no acto cosmogónico da criação poética.³

Para um poeta sabidamente vinculado ao ideário e aos pressupostos estéticos neo-realistas, não será demais ressaltar o fato de a natureza se apresentar desligada dos ciclos naturais, ou de sua vocação telúrica, surgindo, então, como renúncia, como desistência. O poeta não pretende a objetividade, busca, antes, voltar-se para a memória e a imaginação, a fim de delas se alimentar e tentar adiar o encontro inexorável com a morte. Trata-se, então, de uma introversão da realidade do mundo a que o poeta se dedica. E só o pode

³ Maria Lúcia Lepecki, “Mário Dionísio. Terceira idade – poética vigília”. *Sobreimpressões – estudos de literatura portuguesa e africana*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, pp. 134-135.

fazer por meio da arte e da criação literária. No caso de *Terceira idade*, o faz com disposição nada altissonante, em tom de «música de câmara, discreta, grave», como bem assinalou Eduardo Lourenço no célebre ensaio sobre a poesia dos neo-realistas.⁴

Antes que a “sombra” venha levá-lo, ao poeta resta a vigília consciente e auto-centrada em sintonia com o pensamento do ensaísta Mário Dionísio que ancora 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»⁵.

De igual teor é o poema XIII, em que a paisagem natural surge intimamente ligada às “veredas da memória”, o que obriga o sujeito que a observa a executar um duplo movimento: ao mesmo tempo em que se debruça sobre si mesmo, num gesto de introspecção, detém-se nos instrumentos da escrita que o rodeiam, à maneira de uma natureza-morta composta por “mesa branca” e “máquina de escrever em cima”. O sujeito da memória, fustigado pela lembrança, posiciona-se em algum espaço intermediário entre uma exterioridade, representada pela paisagem enquadrada pela moldura da janela e uma interioridade, submetida aos rigores da imaginação:

Estou vendo ou sendo essa velhíssima janela
 Com cortinas de cassa
 Mal ondeando à aragem vaga e lenta
 E junto dela a banca
 Branca e aberta a um tempo que não passa
 Porque o teclado o redescobre e inventa.

Num jogo de ver e ser, o sujeito da escrita confunde-se com a janela, posto de observação que emoldura as limitações e possibilidades do olhar. O olhar do poeta é ao mesmo tempo fotográfico (porque estático) e ativo, pois atento aos ritmos da lembrança. Com efeito, o caráter dúbio e ambíguo do sujeito é o que dá o tom e marca a perspectiva desta cena de escrita. Nela, tudo se move sob luz ambivalente, ao mesmo tempo clara, mas em contraste com a “sala escurecendo”, como se a escrita hesitasse entre uma necessidade de presentificação do tempo passado e a plena e total consciência do fracasso deste projeto. A “mão imóvel no teclado” dá bem a dimensão desta impossibilidade:

Com as mãos imóveis no teclado então ou hoje
 Eis um ar de sinal na sala escurecendo
 Passos de alguém que parte ou vai chegar.

E é quanto basta
 Ao surdo alarme que se arrasta
 Até à tecla no ar
 Entre o futuro e o que está sendo
 A esta clara e rara luz que já não há ou nunca houve.

⁴ Lourenço, *apud* Carina Infante do Carmo, “Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas”, in *Vértice* n.º 162 (Coimbra, 2012), p. 62.

⁵ Carina Infante do Carmo, “Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas”, *op.cit.*, p. 63.

A máquina de escrever sobre a mesa faz ressaltar o labor oficial do poeta; a cena de escrita, referida ao âmbito privado e à esfera doméstica, reporta ao ambiente austero, quase de recolhimento, de que é suposto o poeta necessitar para que a lembrança emerja, condição imprescindível para a escrita da memória.

Por seu turno, no poema XXI, o sujeito, novamente tomado pelas lembranças, observa a natureza emoldurada pela janela – há “pinhais” agora mediados por um “vidro embaciado”. Os instrumentos da escrita, figurados pela máquina de escrever, comparecem para afetar o sujeito de memória, convocá-lo a retornar ao tempo presente, graças ao barulho das teclas ao serem acionadas. A situação enunciativa é clara: solitário, isolado do convívio buliçoso com o mundo, existindo em um presente de “névoa” e “indecisão”, o poeta escreve. A escrita é, desta forma, vivenciada como atividade solitária e reflexiva que pressupõe a meditação sobre o tempo passado, que, no entanto, não é convocado para apaziguar, mas, antes, para pungir. Há, frequentemente, na poesia de *Terceira idade* algo que punge:

Os pinhais não são hoje como esse de névoa
Visto de dentro pelo vidro embaciado da janela
Que eu limpava com a mão para julgar-me para lá dela
No carreiro que ia dar à escola à meia légua.

O lume aceso A minha mãe encolhida de frio e corrigindo
Eternas semifusas que deviam ser colcheias
E eu já sempre noutro lado sem saber ainda das aldeias
Nem do que entre os pinheiros por cima delas vinha vindo.

Serenidade deslumbrada que só agora sinto dolorosa
E no entanto é toda luz neste lembrar da mão limpando o vidro

Essa a casa submersa na caruma dos anos carunchosa
Onde longe de tudo escreveria não livros mas o livro

Se esta máquina ao menos fosse silenciosa...

Um dos últimos poemas do livro atesta a reflexão sobre o tempo e a escrita levada a cabo por Mário Dionísio em *Terceira idade*. Advoga-se, no poema, a necessidade de o eu poético não permanecer melancolicamente paralisado face à passagem dos dias, mas, ao mesmo tempo, o sujeito afirma-se como alguém que não se sente capaz de nutrir grandes esperanças em relação ao porvir:

É tudo um recear
Que ao futuro entre mãos rapaces preparado
Falte ar puro e água muito clara
Na paisagem.
Não está preso ao passado quem avança
Mas que abra a marcha um riso de criança.

Nessa mesma linha reflexiva, o poema XI dramatiza a angústia proveniente da dúvida acerca do aferimento dos resultados possíveis da escrita:

Esta mão que inconformada se conforma
Com este mal saber por onde vai
Que força a puxa e ainda aquece?

A perplexidade, a contradição, a dúvida, enfim, todos os matizes da incerteza são as linhas de força que agem no poema, produto da análise e da reflexão, que é dada pela imagem ambivalente da mão que escreve, ao mesmo tempo força que cria e energia que destrói:

O que a atrai
Ela mesma o destrói.
Ao que mais lhe dói
Mais se aventura.
Odeia a norma
E está sempre a inventá-la.
Como se a liberdade que procura
Só num cárcere pudesse
Respirá-la.

As cenas de escrita em Mário Dionísio expõem, de modo claro e notório, a oficina do poeta bem como os instrumentos de que é feita ou que a compõem: um tom algo melancólico e elegíaco em relação ao tempo que se foi, de um lado; de outro, a consciência de que a poesia é o veículo privilegiado capaz de efetivar seu retorno, de fazê-lo vir à tona segundo as leis da experiência e do vivido. Já se disse que é na poesia dos neo-realistas, mais do que na prosa narrativa, que se encontram, de modo abundante, a temática do desânimo, do desalento, do desencanto, em suma, é nesta poesia em tom menor que melhor se vê a experiência individual do pessimismo que acomete, em boa medida, alguns dos principais nomes da poesia neo-realista portuguesa. Se, como argumenta Rosa Maria Martelo, quando vê na poesia de Carlos de Oliveira e João José Cochofel uma secundarização progressiva da dimensão perlocutiva da poesia, trata-se de «fazer surgir um campo mais heterogêneo, certamente menos ortodoxo e menos consensual, denso de tensões e contradições, delimitado por fronteiras menos definidas, capaz de revelar uma imagem menos equívoca da poesia neo-realista»⁶, Mário Dionísio brilha, neste contexto, como estrela de excepcional grandeza.

Tudo somado, nos poemas de Mário Dionísio nos quais é possível apreender o seu labor oficial, nota-se a prevalência da reflexão acerca do fazer poético, com provas inegáveis de apuro estético e crítico. As cenas de escrita dão a ver um poeta ambíguo, corroído pela dúvida e pela incerteza; tendo desistido da voz altissonante que em larga medida adotara, dedica-se, então, a encenar uma poética em tom menor, espécie de elegia dedicada a constatar os efeitos da passagem do tempo sobre os seres, as coisas, as ideias. A tarefa do poeta parecer ser, a despeito de seu compromisso ético, oferecer aos homens a experiência do belo, seja nos seus pontos mais elevados e sublimes, seja nos seus recessos mais baixos.

⁶ Rosa Maria Martelo, “Do compromisso à aporia”, in *Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 61.

Bibliografia secundária

Dionísio, Mário. *Poesia incompleta*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d.

Lisboa, Eugénio. *Poesia portuguesa: do "Orpheu" ao Neo-Realismo*, Lisboa, ICALP, 1980.

Lourenço, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*, Lisboa, Gradiva, 2007.

COM TODOS OS HOMENS NAS ESTRADAS DO MUNDO

Maria do Carmo Mendes*

I.

Ensaísta, romancista, pintor, crítico literário, professor e poeta, Mário Dionísio norteou a sua existência pela recusa do conformismo e da apatia perante sistemas autoritários. As suas posições ideológicas envolveram a convicção da necessidade de que «ou se mudava o Homem, ou não se mudava nada», como afirma na *Autobiografia*. Este sentido humanista implicava a afirmação, sustentada em entrevista a Luís Pacheco, em 1945, de que «o homem não surge e existe isoladamente; é, antes, o fruto do meio que o cria e molda, e sobre o qual ele exerce constantemente a sua acção».

A poesia de Mário Dionísio desempenha um papel crucial no surto da corrente neo-realista e na afirmação de valores humanistas. Os *Poemas* que publica no *Novo Cancioneiro*¹ revelam preocupações sociais dessa corrente.

Este ensaio, centrado nas composições líricas com as quais o poeta colaborou no *Novo Cancioneiro*, tem com propósito principal identificar as mais prementes inquietações sociais manifestadas pelo sujeito lírico dos *Poemas* – a denúncia da exploração e da alienação dos mais desfavorecidos; o repúdio da prepotência dos mais fortes; o apelo à fraternidade e à esperança.

II.

Constituída por quatro secções, a colectânea de poemas publicada por Mário Dionísio no *Novo Cancioneiro* patenteia um tom melancólico, dominado pelo abandono e pela solidão. Esta evidência observa-se no título da primeira secção, «O homem sozinho na beira do cais», e nas seis composições que a constituem. O sujeito poético assume-se como observador atento da realidade que o envolve: seja uma casa deserta, numa noite escura (na primeira poesia lírica), seja um bar que acolhe clientes abandonados pela sua condição desfavorecida, na composição «Canto de bar»: aqui desfilam um «jogador arruinado», «mulheres que perderam o número dos amantes», «moços que sonharam vidas que não

* Professora e investigadora do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

¹ MD, *Poemas. Novo Cancioneiro*, Lisboa, Althum / Museu do Neo-Realismo, 2010 (1941). O *Novo Cancioneiro* foi uma colecção de dez livros de poesia, publicados em Coimbra entre 1941 e 1944, e que acolheu jovens poetas em afirmação nesses anos: Fernando Namora, Mário Dionísio, João José Cochofel, Álvaro Feijó, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Sidónio Muralha, Francisco José Tenreiro e Políbio Gomes dos Santos. Dessa poesia do *Novo Cancioneiro* restou sobretudo «o entusiasmo de uma militância com marcas ideológicas de muito variável expressividade [...]; ficou também uma certa consciência programática, representada poeticamente em poemas como “Arte Poética” de Mário Dionísio (“A poesia está na luta dos homens/está nos olhos rasgados abertos para amanhã”)». Carlos Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo]*, Lisboa, Verbo, 2005, p. 21.

puderam ter», «cantores esquecidos [que] cantam valsas lentas e antigas».² O bar, lugar que poderia sugerir aproximação, convívio e alegria, é um espaço dominado pela desilusão, pela miséria e pela exclusão social, porque nele se abrigam «Todos que estavam a mais nas cidades e nos lares...».³

O sentimento de mágoa perante realidades humanas marcadas pela exclusão e pela pobreza intensifica-se na composição poética «Os homens da minha rua de casas de madeira». O espaço físico, envelhecido e descuidado, não é senão um prolongamento do estado anímico dos seus habitantes, homens silenciosos, «embuçados e tristes».⁴

Perpassa também na primeira secção de *Poemas* uma emoção ardente de frustração, fortalecida pela convicção de impossibilidade de alteração de condições existenciais miseráveis: o termo «derrota» que se destaca na poesia «A noite é sem estrelas» expõe esse sentimento de impotência de alguém que se julga incapaz de alterar a realidade, transferindo-a para um nível de desejo irrealizável: «talvez fosse bom/desempenhar uma missão difícil/de que não se regressa./Caminhar para a boca dos canhões/com o peito descoberto e os olhos fechados».⁵ É interessante observar-se este desejo de luta e de resistência contra forças autoritárias – representadas na imagem do «pelotão executor»⁶ – ainda que ele acabe por dar lugar à desistência e à impotência que encerram o texto.

Outras imagens de denúncia da miséria social e humana podem encontrar-se nas poesias da primeira secção: o título irónico da composição “Ordem” é explanado no retrato de seres humanos marcados pelo sofrimento e pela indignação:

no septuagenário de mão estendida à esmola que não chega,
 no camponês a olhar o jornal sem o poder entender,
 no escritor com os livros em casa sem que ninguém os leia,
 no ceifeiro sem perceber a foice, queimado pelo sol,
 [...]
 na mulher que andou na praça a leiloar os beijos
 e não achou comprador,
 no vendedor de fazendas a quem selaram a porta,
 no homem que mascararam e a quem disseram: marcha,
 no poeta que anda pelo mundo gritando
 ou simplesmente calando os seus poemas em renúncia,

 em todos há uma dor infinita
 uma profunda mágoa que os esmaga.⁷

Sendo inquestionável esta representação melancólica da amargura humana – que indiscriminadamente todos atinge, do trabalhador rural à mulher que se prostitui, do comerciante ao poeta que quer fazer ouvir a sua voz – não é menos evidente o grito de esperança que se abre no poema. Ainda que emudecido e esmagado, ainda que não sendo senão «um vislumbre de esperança» que não «chega a voz duma promessa», ele anuncia

² MD, *Poemas. Novo Cancioneiro*, op. cit., p. 9. A grafia de todas as referências é actualizada.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p. 10.

⁵ Ibid., p. 11.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 15.

um tempo novo.

É interessante também observar a extraordinária capacidade de resistência manifestada pelo sujeito lírico dos poemas. Ela surge explicitamente declarada na composição «Poemas do cão danado». O cão, metáfora do próprio poeta, é amaldiçoado pelo seu grito de revolta, mas não esmorece:

Mas não desisto.
Insisto.
Procuo chegar, entrar.
Procuo, como um faminto de sacola na mão,
Essa alegria de toda aquela gente
Que diz sem sobressaltos: aqui estou.⁸

Esperança e fraternidade são os motivos que encerram esta composição poética (e a secção em que ela se insere), antecipando uma “anúnciação”, uma mensagem em que a esperança deixa de ser um «vislumbre»:

Para lá da última casa ainda há terra
e céu e água e luz...
Ainda há vida para lá.
[...]
E para além das barreiras do tempo
milhões de homens nos esperam com os braços abertos,
que desde a primeira hora serão braços de irmãos.⁹

De facto, ainda que não inteiramente ausente, o tom melancólico da primeira secção de *Poemas* dá lugar a uma orientação muito mais interventiva e apelativa na secção de seis poesias líricas “Anúnciação”. A consciência de um estado de permanência e de inalterabilidade, traduzida pela obsidante repetição de «mesmo» na primeira composição – «as mesmas janelas meio-cerradas...//A mesma casa de jantar, a mesma sala,//O mesmo lar abandonado, cheio dum passado longínquo e suavíssimo...» – sugere grito de liberdade e um apelo à acção enérgica:

Estalem as vidraças das janelas!
Derrubem-se os umbrais das portas
Ardam as tapeçarias!¹⁰

Pode assim dizer-se que os *Poemas* de Mário Dionísio realizam uma «exaltação das potencialidades futuras da humanidade, podendo nesse sentido ser visto como dos mais empenhadamente optimistas da colecção»¹¹.

⁸ Ibid., p. 17.

⁹ Ibid., pp. 19-20.

¹⁰ Ibid., p. 24.

¹¹ João Laranjeira Henriques, *A poesia do neo-realismo português. Primeiras manifestações e 'Novo Cancioneiro'*, Tese de Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2010, p. 99.

III.

Os *Poemas* de Mário Dionísio revelam uma preocupação que o próprio autor não se cansou de afirmar em reflexões e respostas aos detratores do Neo-Realismo. Num artigo publicado em 3 de Janeiro de 1945, o escritor defendeu do seguinte modo a acusação feita ao movimento neo-realista de que este não se preocupava senão com os «miseráveis» ou a «criada de servir com o filho ilegítimo ao colo»:

O Neo-Realismo não se debruça sobre o povo; mistura-se com ele a ponto de as suas obras não serem mais que uma das muitas vozes dele. E, por isso, não está interessado (como, com tanta injustiça, se tem pensado) em limitar o seu campo a este ou àquele personagem, a este ou àquele meio. Está interessado, sim, para poder bem enquadrar o homem no seu todo social, em concretizar a sua visão do mundo, em cada passo e em todos os casos. É, portanto, completamente falso que um operário, uma criada de servir, um pescador sejam preferidos pelos neo-realistas, como personagens, a um industrial, a uma filha de família ou a um banqueiro. [...] Para o neo-realista, não se trata de copiar a natureza, como o Naturalismo pretendeu, nem de interpretá-la, como tem feito com tanto êxito o Modernismo, mas de transformá-la. Os neo-realistas pensam que os indivíduos são um produto do meio, mas que, por sua vez, esse meio é, em grande parte, produto das suas mãos.¹²

Diversas poesias revelam a concretização do sentido de «misturar-se com» e «transformar». Uma das mais esclarecedoras é a composição «Descobrimento», na qual se assiste a um verdadeiro processo de reconfiguração da identidade pessoal: o sujeito poético não se revê na imagem que outros de si construíram, substituindo-a por uma autorrepresentação de conjugação total com realidades humanas desfavorecidas:

Quem me falou afinal
foram as casas abandonadas no campo de luzes apagadas,
foram os vultos da noite com um fardo milenário às costas,
foi o suor dos rostos e das mãos sangrando.

Eu estava muito longe do desejo (que não veio) de conseguir lugar.

Estava no gume da enxada forte.
na argamassa,
nas mãos calosas da obreira levando ao colo o futuro escravo¹³

O mesmo processo de reconfiguração da autoidentidade se verifica na poesia lírica “Segundo Nascimento”, em dois versos que explicitamente anunciam esta fusão entre o eu e os outros: «Não há mais *eu* e *eles* porque passou a haver unicamente *nós*,/Os doutores, as madames e as meninas em série nunca mais me viram/porque passam por mim sem

¹² Em Alexandre Pinheiro Torres, “Neo-realismo (1935-1950)”, in *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas* (Dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho), Lisboa, Alfa, 2002, p. 210.

¹³ MD, *Poemas. Novo Cancioneiro*, op. cit., p. 26.

me reconhecerem».¹⁴ Este é, portanto, um poema de renascimento de um sujeito poético, «transformado e imbuído do mais convicto socialismo antiburguês».¹⁵

Também na poesia «Estarei sempre lá fora» se observa um sujeito que à vivência de uma paixão com o ser amado prefere a comunhão com o universo:

Nada da tua alegria poderá apagar em mim
a angústia dos outros – fim e princípio de tudo quanto sou.
Nada poderá distrair-me
dos gritos lá de fora enchendo as ruas de braços e bocas dolorosas.
[...]
eu estarei sempre lá fora,
rugindo e batalhando,
vivendo com os outros.¹⁶

Esta transformação é inteiramente cumprida na quarta secção de *Poemas*. É nela que se consomem o espírito de compromisso com a sociedade e o apelo ao combate pela libertação dos mais fracos. Significativamente intitulada “com todos os homens nas estradas do mundo”, a derradeira parte da obra transmite, na alternância passado-presente-futuro, uma mensagem de confiança e de optimismo: se o passado é representado por censura, enclausuramento e penúria, o presente mostra «um caminho» bem diferente, o único possibilitador de progresso e de felicidade: «Este é o nosso, o novo, o único caminho por onde poderemos avançar,/o único/por onde voltarão aqueles que nos levaram»¹⁷.

Torna-se assim muito relevante a construção de uma nova imagem da realidade social, marcada por expressões semanticamente conotadas com a infinidade de possibilidades que se abrem ao ser humano, como pode ler-se no poema “Para lá dos limites”:

Já. Já se acabaram os limites.
As palavras deixaram os cem por cento de forma.
Esgotaram-se as penumbras dos ângulos forçados
e rebentou-se a máscara dos mistérios falsos.

Estamos num mar imenso de estrutura una.
No pântano milenário
que se alarga e alarga como um polvo incansável.
Dentro do lodo e impermeáveis,
em plena realização das maiores aspirações do momento e de sempre¹⁸

É, sem dúvida, de um mundo novo que trata a derradeira secção de *Poemas* e alguns títulos comprovam essa esperança no porvir: “Solidariedade”, “Dois poemas do sonho”, “Poema da mulher nova” e “Sangue impetuoso” são alguns dos exemplos de uma poesia

¹⁴ Ibid.

¹⁵ João Laranjeira Henriques, op. cit., p. 106.

¹⁶ MD, op. cit., p. 29.

¹⁷ Ibid., p. 40.

¹⁸ Ibid., p. 41.

socialmente empenhada, incitando à luta, à exaltação do combate e à heroicização dos seus intervenientes¹⁹. Em sintonia com este novo espírito, as imagens de depreciação, de melancolia e de abandono que dominavam a primeira parte – representativa de um tempo pretérito – são substituídas por mensagens de incitamento, em “Sangue impetuoso” – «não te submetas nunca!»; «Caminha, corre, salta!»; «Salta as barreiras por maiores que sejam./Caminha por mais ásperos que sejam os caminhos»²⁰ – e de fraternidade, em “Depois de mim”:

Um dia (sei-o bem)
 os campos ficarão eternamente floridos
 e a chaga que me inquieta
 deixará de sangrar em todos os peitos.
 Os homens já não estarão curvados sobre as terras.
 [...]
 Um dia
 [...]
 uma onda de amor invadirá tudo e todos²¹.

Como justamente assinala João Laranjeira Henriques,²² as quatro secções de *Poemas* apresentam “uma sucessão de etapas”: os trinta poemas

[...] descrevem, na sua sucessão e, evidentemente, nos conflitos e atitudes reflectidas, esse trajecto de consciencialização social de que metaforicamente fala o autor na pequena nota introdutória da livro. O indivíduo é objecto e motor de uma mudança, que a sua poesia não pode deixar de exprimir, anunciando e exaltando.

IV.

Embora reconheça na nota introdutória que os *Poemas*, escritos entre 1936 e 1938, correspondem a «uma fase já ultrapassada», Mário Dionísio não deixa de assinalar que se encaixam num espírito de «concretização da longa marcha: do isolamento da beira do cais ao encontro e caminho com todos os homens nas estradas do mundo»²³. Esta é a concepção de uma poesia profundamente vinculada ao compromisso social e que a composição «Arte Poética» exemplarmente transmite: recusando a imagem da poesia como *ars gratia artis* – expressa na metáfora das «olheiras imorais de Ofélia» – Mário Dionísio propõe ao leitor – e a outros poetas, já que dá ao texto um título didáctico, uma poesia inspirada na vida. Ao alheamento que alguma poesia pode sugerir propõe esta composição – que tomo como síntese da sua obra poética e conclusão desta incursão – que sistematiza o compromisso entre a escrita e o seu húmus, a Vida:

¹⁹ Cf. João Laranjeira Henriques, op. cit., p. 107.

²⁰ Ibid., p. 47.

²¹ Ibid., p. 48.

²² João Laranjeira Henriques, op. cit., p. 103.

²³ MD, op.cit., p. 4.

A poesia está na vida.
Nas artérias imensas cheias de gente em todos os sentidos,
[...]
nas máquinas da fábrica
e nos operários da fábrica
e no fumo da fábrica.
[...]
A poesia está em tudo quanto vive, em todo o movimento,
[...]
A poesia está na luta dos homens²⁴

²⁴ Ibid., p. 51.

**LE FEU QUI DORT,
UM TEXTO EM CHAMAS OU QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE...**

Sandra Teixeira*

«Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis»

Paul Eluard, *La vie immédiate*.

Epígrafe a Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*.

É conhecido o carácter peculiar da obra *Le Feu Qui Dort* na produção de Mário Dionísio. Publicada em 1967, após uma década dedicada à pintura e dois anos após a publicação da colectânea *Memória Dum Pintor Desconhecido*¹, *Le Feu Qui Dort*² surge directamente em francês, fruto de uma obsessão que alimentou o que Mário Dionísio qualificou de «aventura», «promessa» e «desafio».³

Em 1935, Vitorino Nemésio já publicara *La voyelle promise*, o seu primeiro livro de poesia, também escrito directamente em francês quando o autor residia em França e trabalhava como leitor de português na Universidade de Montpellier.⁴ A “vogal prometida” simboliza para ele a vogal “acrescentada”, aquilo que o francês poderia trazer à sua escrita, enriquecendo não só a sua experiência poética como a sua língua materna – embora Vitorino Nemésio afirme que o estilo da obra ultrapassa a sua «capacidade prática» de

* Sandra Teixeira, professora de língua e cultura portuguesas e directora do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Faculdade de Letras e Línguas da Universidade de Poitiers (França). É vinculada enquanto investigadora ao CRLA-Archivos (Centre de Recherches Latino-Américaines, CNRS/ Université de Poitiers, équipe de recherches membre de l’Institut des Textes et Manuscrits Modernes).

¹ A obra poética anterior, *O Riso dissonante*, data de 1950. Depois de *Le Feu Qui Dort*, Mário Dionísio publica o último volume de poesia, *Terceira Idade*, em 1982.

² Utilizámos a edição original do livro publicado em 1967 na Europa-América e a última edição da *Poesia Completa* que contém a obra original de *Le Feu Qui Dort*, assim como “O Fogo adormecido”, a versão portuguesa de Regina Guimarães: Mário Dionísio, *Poesia Completa*, Lisboa, INCM, Col. Plural, 2016, pp. 251-505. Todas as citações são tiradas desta edição, indicada com as iniciais PC. Optámos por citar no corpo do nosso artigo o texto original em francês, e indicar em nota de rodapé a versão portuguesa. Cremos que o possível desconforto do leitor, confrontado com os versos em francês num texto em português, é parte integrante da obra de Mário Dionísio, e pode criar um efeito de estranheza interessante para a análise do dialogismo linguístico e cultural experimentado pelo autor e reflectido no leitor.

³ MD, *Le Feu Qui Dort*, op. cit. (badana do livro), retomado em PC, pp. 252-253.

⁴ Vitorino Nemésio, *La Voyelle Promise* in *Obras Completas. Vol. 1 – Poesia*, Lisboa, INCM, pp. 67-124.

escrever em francês.⁵ A liberdade permitida pela escolha de uma língua estrangeira é portanto uma liberdade paradoxal, exercida em função dos constrangimentos de uma língua que não permite dizer tudo o que se desejaria. *La Voyelle promise* concentra-se numa busca de identidade através da referência ao mar, à infância, à experiência do exílio,⁶ como também procura abordar a enunciação poética através de tópicos metafísicos como o tempo e o ser, traços característicos de toda a obra poética de Vitorino Nemésio.⁷ No caso de Mário Dionísio, o uso da língua francesa seria antes uma reacção sintomática à doença ditatorial que assolava o país na época, depois da ruptura do escritor com o partido comunista e depois de, na pintura, ele ter deixado a fase figurativa para abraçar uma fase mais abstracta.⁸ Algo estava nele adormecido, à espera de uma circunstância para se manifestar – uma brasa que, sob o efeito do mínimo sopro, estaria prestes a (re) acender-se. Isto, a língua e a cultura francesas lhe deram, caso que nunca mais se haveria de repetir nele sob esta forma, e para o qual o autor se recusa a dar outra justificação que não seja o impulso da criação, revelador de um estado de introspecção perfeitamente assumido:

[...] numa tarde terrivelmente deserta, reparei que dizia sem saber porque: “*O toi ma clef O toi mon ombre et ma clairière*”. E, pouco depois: “*Une pluie de taureaux est tombée sur la ville / Comme les autres peu à peu j’ai accepté mon sort*”... Respirava, sem poder nem querer preocupar-me com a língua em que o fazia. Durante meses só vivi para esse lume enganosamente extinto que vinha à superfície – promessa e desafio – da maneira mais imprevisível e tão obsessiva que, enquanto durou, me não permitiu outra espécie de trabalho nem escrever uma linha em português. Concluído o livro, deveria escondê-lo, quer dizer: esconder-me? Teremos o direito de esconder-nos?⁹

Não se trata portanto de uma tradução, de uma adaptação ou de uma recriação, nem sequer do que Haroldo de Campos poderia qualificar de «transcrição».¹⁰ Vários estudos sobre *Le Feu Qui Dort* já propõem uma análise dos principais aspectos da obra. Robert Bréchon aponta para uma «poesia da ausência» onde, apesar da atmosfera pesada, há espaço para o que ele qualifica de «presença possível», «esperança criadora», «busca da

⁵ Ver Manuel Ramos, “*La Voyelle promise* de Vitorino Nemésio: une œuvre à cheval entre la littérature portugaise et la littérature française” in Axel Gasquet et Modesta Suarez (dir.), *Ecrivains multilingues et écritures métisses: l’hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, pp. 221-229. Manuel Ramos também evoca a correspondência de Vitorino Nemésio com o poeta Valéry Larbaud, que esteve quase para escrever um prefácio para *La Voyelle promise*. Vitorino Nemésio assumiu sempre esta obra escrita em francês, que ele publica uma segunda vez em Portugal em 1961 e que será publicada em França pela editora L’Escampette (Bordeaux) em 2000 (Ibid., p. 223).

⁶ Ver Manuel Ramos, op. cit., pp. 224-229 e Isabelle Simões Marques, “Ecrivains et plurilinguisme: le cas du français comme langue d’écriture”, p. 229-230, disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10356.pdf> [consultado em 13/02/17].

⁷ Ibid., p. 228.

⁸ Serge Abramovici, “Une autre langue. Il faut réveiller Mário Dionísio”, p. 183, disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/9404/2/5806000066105.pdf> [página consultada a 10/02/17].

⁹ MD, *Le Feu Qui Dort*, PC, pp. 252-253.

¹⁰ Haroldo de Campos, *Transcrição*, org. por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega, São Paulo, Perspectiva, 2015.

alegria» e «liberdade reencontrada». Serge Abramovici pormenoriza a peculiaridade da obra, apontando para a crise da linguagem que a norteia assim como para a significação fulcral da escolha da língua francesa pelo poeta (ou deveríamos nós antes dizer da escolha do poeta pela língua francesa?): para além de ser um idioma que Mário Dionísio domina perfeitamente, é a língua que lhe permite experimentar um “dialogismo cultural”, comunicar com os seus pares franceses que ele admira e cujos poemas ecoam, através de referências mais ou menos explícitas ao longo do volume, sendo Paul Eluard o “mestre” incontestável.¹¹ Outra dimensão apontada pelo crítico é o jogo entre os pronomes *eu* e *tu*, sendo múltiplas as interpretações das entidades para as quais eles remetem.¹² Morgane Masterman, por sua vez, contextualiza a obra de Mário Dionísio em Portugal, enquadrando-a no Neo-Realismo e no pensamento do autor, analisando as principais temáticas da colectânea, tais como o contexto político, a cidade ou a mulher amada, insistindo no facto de que é uma poesia da oralidade que encena a aceitação do absurdo; foca ainda o fogo como metáfora da luta e do grito, numa obra poética e metapoética que funciona como uma solução à censura, uma rejeição do Estado Novo, através de uma liberdade linguística e uma ruptura consumida com o Neo-Realismo.¹³

Todas estas linhas de leitura esboçam uma obra muito mais complexa e pensada do que poderia parecer. Mário Dionísio aponta para o facto que o essencial não é interrogar a razão pela qual esta obra surgiu em francês, mas porque é que ela surgiu.¹⁴ Vamos tentar cumprir, embora não completamente, esta recomendação. Partindo da imagem do fogo, e do que esta permite sugerir, veremos como a palavra ardente manipula e transforma o mundo dentro do mundo, como a palavra, parecendo submeter-se, doma o silêncio. O *eu* poético, errando por entre os seus pares, erra também na língua, vagueando numa cidade que encobre segredos e mistérios.

I. *Que farei quando tudo arde?*

«Mais où sont nos rêves d’antan?»... O refrão do poema “Dites-moi où, n’en quel pays...”, citando directamente “Ballade des dames du temps jadis” de François Villon,¹⁵ retrata perfeitamente o mundo desencantado pintado em *Le Feu Qui Dort*: um mundo sem saída, no qual qualquer hipótese parece vedada, no qual só restam resquícios de esperança – «malheureux débris d’espoir».¹⁶ O *eu* poético, «moi ce pays dépaysé»¹⁷, procura o seu lugar, estranha-se a si próprio, identificando-se com a pátria mas rejeitando a imagem que lhe reenvia um espelho no qual ele já não se reconhece. Este espelho é um país fechado,

¹¹ Serge Abramovici, op. cit., pp. 183-189.

¹² Ibid.

¹³ Morgane Masterman, “Mário Dionísio, *Le Feu Qui Dort* – A escrita poética em língua estrangeira”, in *Passageiro Clandestino. Mário Dionísio 100 anos*, Catálogo da exposição, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2016, pp. 90-132.

¹⁴ Mário Dionísio, *Le Feu Qui Dort*, op. cit. (badana do livro), retomado em PC, pp. 252-253.

¹⁵ Poema 25, PC, pp. 306-307. Mário Dionísio opera uma variação do último verso de cada estrofe: o poeta português substitui a interrogação de Villon «Mais où sont les neiges d’antan?» por «Mais où sont les rêves d’antan», actualizando assim o seu modelo. Pode-se consultar uma excelente versão bilingue francês-português da poesia de Villon: Vasco Graça Moura, *Os testamentos de François Villon e outras baladas mais*, Porto, Campo das Letras, 1997.

¹⁶ «detroços de esperança tão funesta», Poema 5, PC, pp. 262-263.

¹⁷ «eu este país expatriado», Poema 4, PC, pp. 260-261.

isolado, opressor e agressor, já delineado em muitos poemas anteriores, tais como “Gradeamento”: «Altas muralhas/calafetadas/onde me afundo/Não deixarei/que me separem/de ti Mundo»,¹⁸ ou ainda “Cidade”:

[...] E as chaminés-poetas atiram para o ar em metáforas de fumo
contra o escuro e o frio
os pulmões aos bocados
Homens atrás de homens de faca na algibeira
Homens atrás de homens em filas silenciosas
Virgem Passas hoje com um ramo de rosas
divorciada três vezes e inteira [...]¹⁹

A alegoria da pátria enquanto «belle prisonnière de ses douleurs», «patrie de mon désir de mon angoisse»,²⁰ agudiza em *Le Feu Qui Dort* o mal-estar de um *eu* poético alvo de sentimentos antitéticos. Algumas imagens figuram esse desencanto de uma forma particularmente notável ao longo do volume: a porta fechada à chave, a porta de que se procura a chave, ou a chave felizmente encontrada sob a forma da mulher amada;²¹ a cidade sitiada e o homem tramado, perseguido;²² a flor no lixo, «fleur hideuse de l’oubli»²³ lembrando tanto a imagem baudelairiana das “flores do mal” como a «flor de pranto» de

¹⁸ MD, *As solicitações e emboscadas* (1945), PC, pp. 89-90.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 69-70.

²⁰ «A bela de suas dores cativa», «Ó pátria do desejo e desta angústia», *Le Feu Qui Dort*, Poema 27, PC, pp. 310-311.

²¹ Ver o Poema 19: «La mer et le soleil l’azur l’insouciance/après avoir fermé la porte à clef bien entendu/ le dessein nuageux d’échapper à la glu/le mépris honteux ou pas de ce qui manque [...]» («O mar e o sol o azul o não mais inquietude/uma vez fechada a porta à chave claro está/o nebuloso desígnio de escapar ao grude/o desprezo envergonhado ou não do que não há [...]»), PC, pp. 294-295; Poema 42: «Pouvoir faire arrêter cette île doucement volante/trouver la clef de cette porte aveuglante [...]» («Poder suster esta ilha vagamente voadora/encontrar a chave desta porta ofuscante [...]»), PC, pp. 344-345; poema 2: «O toi ma clef O toi mon ombre et ma clairière [...] O toi ma femme-trente-femmes et feu ma mère aucune sœur [...]» («Oh tu minha chave Oh tu minha sombra Oh tu minha clareira [...] Oh tu minha mulher trinta-mulheres e fogo minha mãe irmã nenhuma [...]»), PC, pp. 256-257.

²² Poema 57: «[...] Dès ce bois assiégé par l’ombre et le danger/je m’accroche à l’absence égarée dans la ville/je lie et je décroche en guettant chaque pas/je ne peux rien crier de cette mise à mort [...]» («No bosque sitiado pela sombra e o perigo/agarro-me à ausência perdida na cidade/ora ligo ora corto alerta a cada passo/não posso gritar alto as notícias de morte [...]»), PC, pp. 378-379.

²³ Poema 70, PC, p. 415: «Je parle donc à un mur de briques je parle me voici [...] Mais comment oublier/ que contre lui mes camarades/ont été adossés/ils y furent torturés contre lui fusillés/chacune de ses formes capricieuses où les critiques voient / des mystères de beauté gratuite et ambigüe [sic]/ce sont des brins de peau/des morceaux de cervelle et des flaques de sang/qui ont séché tout sèche malgré nous contre nous et en séchant ils ont pris/les tournures ravissantes/de la fleur hideuse de l’oubli [...]». Versão portuguesa: «Falo pois a uma parede de tijolo falo e aqui me tendes [...] Mas como esquecer/ que os meus camaradas/a ela foram encostados/ali foram torturados/contra ele fuzilados/em cada capricho de forma sua os críticos veem/mistérios de beleza gratuita e ambígua/mas são pedaços de pele/bocados de miolos e poças de sangue/que secaram pois tudo seca apesar e contra nós e ao secar os indícios/ganharam os contornos fascinantes/da medonha flor do esquecimento», PC, p. 414.

O Riso Dissonante.²⁴ Não podemos deixar de ouvir aqui ecoar um poema de Paul Eluard: «Receuse du réel/La crise et son rire de poubelle [...]»²⁵. A crise, o riso, o lixo, denotam a decadência que se apodera de tudo e de todos, de um real à partida já pervertido pelo desencanto. No entanto, tal como eclodiam aos olhos de Baudelaire nas ruas obscuras de Paris cheias de *spleen*, estas flores dionisianas (dionisíacas?) também simbolizam o relâmpago da esperança, a força da vida referida logo no primeiro poema através de um paradoxo: «le feu qui dort est éveillé»²⁶. Há no poeta uma força que subjaz, insuspeita, latente, como a língua que brota dele e nele, «ce feu suprême/cette étincelle/brillant brûlant à la folie/très banale et si rare/qui s'appelle/la vie».²⁷

A metáfora do fogo, quer seja a chama, o ardor das brasas, as cinzas ainda quentes, canaliza esta energia da vida que vê ainda uma possibilidade de superar o isolamento em que o *eu* se encontra, através da relação com o ser amado ou da solidariedade com os outros, dois aspectos recorrentes na obra poética de Mário Dionísio: «colère brûlante de ton corps de lierre», «O toi mon feu dont les mots traînent»,²⁸ «Mais je ne fais au fond qu'attendre/ce tremblement croissant qui mord/se fauilant sous les cendres»,²⁹ «je ne peux ne pas être cette flamme/allant de cœur en cœur en réveillant/le feu qui dort»,³⁰ ou ainda «N'aie jamais peur du feu qui dort».³¹ Pode-se aqui convocar Bachelard e a sua *Psychanalyse du feu*, que explica o fascínio ancestral do homem pelo fogo, símbolo do bem e do mal, do prazer e da dor,³² símbolos que também aparecem em Mário Dionísio. Mas a expressão «le feu qui dort» também se torna uma mensagem para divulgar, uma senha, reconhecível por todos aqueles que, condenados ao silêncio, partilham o ideal do poeta e têm de inventar estratégias para contornar a censura e a auto-censura – ou seja todos aqueles que não se querem considerar como vencidos, que não querem acabar como os homens que abafam o que pediria, pelo contrário, para ser assumido e desvendado – como as «chaminés-poetas» do poema “Cidade”, já citado³³: «ce beau nuage [...] Il dort en vous/vous l'étouffez»,³⁴ lança o poeta em jeito de crítica.

O poeta, ele, não abafa o desejo; dá azo à sua energia criativa e a essas epifanias do quotidiano que para muitos seriam apenas umas ameaças ao seu conforto. O poema 68

²⁴ Poema 30, de *O Riso dissonante*, PC, p. 148-149: «serena a força irrompe/dos tijolos numerados/nasce uma flor de pranto/ sobre as mãos de unhas negras [...] nos alicerces com tijolos/já ninguém pensa terrível/não comer não beber/não dormir não falar//terrível é o parto das flores». O último verso do livro *O Riso dissonante* é: «É entre mortos que o futuro floresce», *Ibid.*, p. 158. Foi chamada a nossa atenção para a existência de um quadro de Mário Dionísio intitulado *Nasce uma flor de pranto*, de 1989.

²⁵ Paul Eluard, *Capitale de la douleur* suivi de *L'Amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1966, p. 235.

²⁶ «o fogo que dormia está desperto», Poema 1, PC, pp. 254-255.

²⁷ «esse pequeno fogo misterioso esse fogo supremo/essa centelha/luzente e ardente até à loucura/tão banal e tão rara/que se chama/a vida», Poema 100, PC, pp. 496-497.

²⁸ «a cólera ardente do teu corpo de hera», «Oh tu meu fogo cujas palavras se arrastam», Poema 2, PC, pp. 256-257.

²⁹ «Mas no fundo mais não faço que esperar/esse tremor crescente que me morde/rastejando insidioso sob as cinzas», Poema 36, PC, pp. 330-331.

³⁰ «Não posso ser senão aquela chama / que vai de coração em coração/para acordar o fogo adormecido», Poema 79, PC, pp. 444-445.

³¹ «Não tenhas medo do fogo adormecido», Poema 102, PC, pp. 502-203.

³² Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, col. «Folio Essais», 1985 (1.ª ed. 1938).

³³ *As solicitações e emboscadas* (1945), PC, pp. 89-90.

³⁴ «a bela nuvem [...] Isso dorme em vós/por vós afastado», Poema 48, PC, pp. 358-359.

estabelece uma relação interessante com a poesia de Baudelaire, actualizando dois poemas do modelo francês. Enquanto que o choque provocado no poeta pelo olhar de um mendigo lembra o poema “À une mendiante rousse”,³⁵ os últimos versos lembram o belíssimo quiasmo da última estrofe de “À une passante”,³⁶ evocando assim um encontro casual, efêmero, de que a memória será eterna:

[...] O cœur écoute-le

Vois bien que je
ne donnerais
jamais ma gloire
si dérisoire qu'elle soit
pour un cheval
mais la vie entends-tu toute la vie
pour ce bonjour sans souffler mot
des yeux hargneux de ce clochard égal
à tant d'autres clochards

de ces haillons dont je n'avais rien su
que je n'avais jamais vu
que je ne verrai plus³⁷

Criticando quem se contenta com o espectáculo do mundo, como diria Ricardo Reis, Mário Dionísio responde com a acção – nem que esta se resuma à atenção dada às coisas normalmente desprezadas, nem que esta consista em encobrir a revolta para melhor reacender a chama, escondendo assim uma falsa aceitação da verdade que o poder quer impor à sociedade. A vergonha permanece, sim («honte d'être homme devant un mur honteux»³⁸), mas para compensá-la, para tentar redimi-la, é preciso denunciar a indiferença («qui passe dit v'lan»³⁹) e a mentira que por vezes, no entanto, nos ajuda a viver, como mostra o poema 28: «[...] On rit beaucoup pour étouffer ce qui nous manque/et on ne sait jamais/à la rigueur ce que c'est [...] ces jours de fête où est la fête il n'y a plus de fête».⁴⁰

Que farei quando tudo arde? O eu de *Le Feu Qui Dort* poderia fazer sua a celeberrima interrogação do soneto de Sá de Miranda⁴¹. Que pode ainda o homem, que pode ainda o poeta, quando a sociedade está em perigo? Apagar as chamas da destruição pelas chamas

³⁵ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres Complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 83.

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

³⁷ «Ó coração escuta pois//Vê bem que eu nunca daria a minha glória mesmo irrisória/por um cavalo/ mas antes a vida ouve bem inteira/por esse bom dia sem palavras/dos olhos raivosos desse vagabundo igual/a tantos outros vagabundos//dos andrajos de que nada soube/que jamais vira/que nunca mais verei», PC, pp. 408-409.

³⁸ «vergonha de ser homem frente a uma parede vergonhosa», Poema 70, PC, pp. 412-413.

³⁹ «Quem passa diz/zás», Poema 22, PC, pp. 300-301.

⁴⁰ «Rimos muito para abafar o que nos falta/e nunca se sabe/o que vem a ser certo [...] nesses dias de festa onde está a festa já festa não há», PC, pp. 312-313.

⁴¹ Soneto “Desarrezoado amor, dentro em meu peito...”, *Poesia de Sá de Miranda*, org. Alexandre M. Garcia, Lisboa, Comunicação, p. 279.

da criação, transformar a sociedade com a energia da vida, inventar o que não há ou reinventar o que já foi, reacender a cinza adormecida que o verso de Corneille⁴² veio reacender em Mário Dionísio e no leitor – com um verso que pode permanecer inacabado, por desvendar, por construir, por sonhar:

Sous la poussière les choses dorment
elles se déforment
[...]
les pensées accroupies s'éveillent
et s'émiettent
sous les cendres mourantes
des soucis étoilés
[...]
Dans tes prunelles je lis
les paroles interdites
qui changeraient la vie
si⁴³

II. A palavra que mente e transforma

Neste mundo desencantado, o *eu* poético em *Le Feu qui dort* revela a falha do dizer, o estatuto precário da palavra, como mostra muito bem Serge Abramovici⁴⁴. Através de um tom confessional, de um texto claramente assumido como discurso, é uma falha primordial, já que a normalidade, a banalidade enganam: a série de «bonjour monsieur», «bonsoir madame», ou ainda o amor definido como «pauvre mot quotidien qui ne dit rien»⁴⁵ enfatizam a função fática da linguagem que mantém tudo numa normalidade ilusória, encobrindo o esquecimento e a mentira, como o descuido diário se esquece dos soldados vencidos que morreram por nós: «On mange on rit tout se remplace/on danse là sur cette place/où ce beau jour ils sont tombés».⁴⁶ Mas há uma falha mais fundadora ainda: a que se baseia numa língua cujas palavras não têm nem os mesmos referentes, nem o mesmo significado, e que impede, à partida, a compreensão embora não impeça a comunicação: «Tu ne parles pas ma langue/maintenant je parle une autre langue/et c'est toi qui m'as donné cette autre langue/que tu entends sans la comprendre»,⁴⁷ afirma o poeta num dos textos mais significativos do uso livre de uma língua de empréstimo profundamente interiorizada e apropriada. Pois, como afirma Morgane Masterman, os significantes franceses e os significados portugueses pertencem aqui a dois universos

⁴² A epígrafe a *Le Feu Qui Dort* é a tradução de Nicomède de um verso de Corneille: «Le feu qui semble éteint souvent dort sous la cendre;/Qui l'ose réveiller peut s'en laisser surprendre» («Parece extinto o fogo sob a cinza adormecido;/Quem se atreve a acendê-lo, pode ser surpreendido»), PC, pp. 254-255.

⁴³ «Sob o pó as coisas dormem/deformam-se [...] os pensamentos agachados despertam/e esboroam-se/ sob as cinzas moribundas/de estreladas inquietações [...] Nas tuas pupilas leio/as palavras proibidas/ que mudariam a vida/se», Poema 72, PC, pp. 424-427.

⁴⁴ Serge Abramovici, op. cit.

⁴⁵ «não passa de uma pobre palavra rotineira/que nada pode dizer », Poema 87, PC, pp. 466-467.

⁴⁶ «Comemos rimos tudo pode ser substituído/dançamos ali naquela praça/que certo dia os viu tombar », Poema 44, PC, pp. 348-349.

⁴⁷ «Não falas a minha língua/agora falo outra língua/ e foste tu que me deste essa outra língua/que ouves sem compreender», Poema 56, PC, pp. 374-375.

culturais diferentes, reunidos no intuito de criar uma língua nova:

[...] Mário Dionísio é muito céptico relativamente às palavras. Procura assim, com essa língua nova para ele, encontrar um meio de evitar a emboscada das palavras, fazendo do livro uma complexa mise en abyme da questão da escrita poética: o poeta deve criar uma língua que lhe seja própria e estrangeira a todas as outras línguas. Em poesia, o limite entre significante e significado é muito flutuante: aqui, o significante pertence a um universo cultural e o significado a outro, porque apesar de escrever em francês, Mário Dionísio nunca deixa de escrever sobre Portugal [...] [junta] a reflexão sobre a própria língua e a profundidade das palavras, a uma preocupação de implicar a língua poética numa luta e de pô-la ao serviço da política e da transformação social, sem se esquecer da dimensão estética que faz a diferença entre uma obra de arte e um objecto sociológico ou antropológico.⁴⁸

Mesmo assim, para Morgane Masterman, a língua francesa não se encontra verdadeiramente apropriada por Mário Dionísio, já que a língua que ele pratica é aquela dos autores que ele admira. Embora ele jogue com os lugares comuns da língua francesa, não quer verdadeiramente recriá-la como pôde fazer um Beckett⁴⁹. Cremos que, apesar de tudo, há uma apropriação pessoal de uma língua que permite a Mário Dionísio aceder a uma linguagem dupla: aquela que permite simultaneamente acentuar o efeito surrealizante do discurso e agudizar a denúncia indirecta da situação socio-política do país. Pois, para além da dimensão surrealista do livro ser uma forma de multiplicar a língua, de abrir o céu neo-realista com rasgos de fogo, chamadas de criatividade e de sentido – pensemos apenas, por exemplo, na imagem «pluie de taureaux» («chuva de touros») que abre o volume – o dialogismo cultural também abre o espaço linguístico, combatendo a censura: o poeta censura a sua própria língua utilizando a do outro, dando assim à sua língua, paradoxalmente, a liberdade e a latitude que ambos não podem ter dentro das suas próprias fronteiras. Daí uma língua que se desdobra numa multiplicidade de vozes e ecos que ora se ouvem, numa ânsia de mudança, ora se calam, confrontadas com o vácuo. O poema 60 evoca essas vozes múltiplas:

[...] la voix absente
transparente à jamais disparue toujours présente

Elle te hante

Tu la fuis tu la veux éperdument cette voix qui te hante

[...]

Pas de voix Pas d'écho Tout est fini Rien n'est venu rien ne viendra
à ton secours Peut-être le veux-tu on ne sait plus [...]⁵⁰

⁴⁸ Morgane Masterman, op. cit., pp. 122-123.

⁴⁹ Ibid., pp. 117-118. Este aspecto também é desenvolvido por Serge Abramovici, várias vezes citado por Morgane Masterman.

⁵⁰ «[...] A voz ausente/transparente para sempre apagada e sempre presente//Voz que te assombra [...] Voz nenhuma Nenhum eco Tudo se acabou Nada veio nada virá/ socorrer-te Talvez queiras assim já não se sabe [...]», Poema 60, PC, pp. 384-385.

Mas é exactamente essa multiplicidade da língua que a permite transformar: «[les choses] façonnent/tout elles nous détruisent//Mais les choses seront/ce que nous en ferons».⁵¹ Ou seja, as palavras serão tais como as diremos, tais como poderemos, com elas, manipular o mundo, inclusive pela mentira. A mentira revela aqui ser fecunda e criadora, podendo afirmar-se como uma angústia que tem de ser calada para não deixar o inimigo vencer.⁵² O poeta refere no poema 12 o seu «métier de menteur»,⁵³ remetendo explicitamente para Fernando Pessoa:

Mais oui Je mens
Je mens Voilà
Lisez Pessoa
Il ne fit que ça

En le disant
Ne mens-je pas?⁵⁴

A ironia dionisiana desfaz o fingimento pessoano ao mesmo tempo que o explora e o recria, insistindo sobre o poder de construção da linguagem, tanto mais sincera quanto mais distante da realidade. Introduce até em francês um jogo de palavras com a expressão «mens-je», que lembra *mange*, o verbo «comer», traduzindo uma espécie de voracidade da palavra que é dita sem se revelar, que é dita devorando o seu sentido, a sua verdade, mas que, nunca sendo definitiva, também se pode sempre renovar.

O próprio Paul Eluard interrogou o poder falacioso das palavras em dois poemas que parecem dialogar directamente com os de Mário Dionísio. No poema II da série “Confections” de *La Vie immédiate*, afirma:

Il est extrêmement touchant
De ne pas savoir s’exprimer
D’être trop évidemment responsable
Des erreurs d’un inconnu
Qui parle une langue étrangère
D’être au jour et dans les yeux fermés
D’un autre qui ne croit qu’à son existence. [...] ⁵⁵

Mário Dionísio poderia ser aqui este “outro” que, acreditando no poder da língua estrangeira e na musa inspiradora que constitui Paul Éluard, se apodera desta língua, a faz

⁵¹ «[as coisas] tudo moldam/e destroem-nos//Mas as coisas não de ser/o que delas haveremos de fazer», Poema 93, PC, pp. 478-479.

⁵² Poema 52: «Tu n’est plus qu’un sanglot/peu à peu englouti dans ce réseau gluant/rampant autour de toi déjà sur toi//Mais ne le montre pas/Ce serait leur victoire//fais-en ta mince gloire/seule clarté presque épuisée mais tout de même se dressant/contre le siège» («Já és tão-só queixume choroso/pouco a pouco atolado no charco viscoso/cuja trama rasteja em teu redor e te toma de assalto//Mas não mostres o teu sobressalto/Darias por vencido vitória ao inimigo//Faz dele tua reles glória/réstia de chama quase gasta mas erguendo-se ainda assim/contra o cerco», PC, pp. 366-367.

⁵³ «ofício de mentir», PC, pp. 276-277.

⁵⁴ «Pois é Eu minto/ Minto já se viu/ Leiam o Pessoa/Que toda a vida mentiu// E ao dizer que minto/ será que não minto?», Poema 10, PC, pp. 272-273.

⁵⁵ Paul Éluard, *La vie immédiate*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 101-110.

sua, transformando-a em reflexo do seu mundo, uma língua que se adequa tanto melhor ao intuito do poeta quanto se encontra desajustada através dos seus próprios erros. No poema “Sans musique”, podemos ler a afirmação da importância da palavra como veículo da sinceridade:

Les muets sont des menteurs, parle.
Je suis vraiment en colère de parler seul
Et ma parole
Éveille des erreurs

Mon petit cœur.⁵⁶

Quem mente é portanto quem se cala, mas também quem fala sozinho – quem não partilha a revolta, quem não procura ninguém para a partilhar. Paul Eluard, dirigindo-se ao coração (que quase lembraria o «comboio de corda» da «Autopsicografia» pessoana) recusa, ao mesmo tempo que o pratica, um solilóquio lírico que restringe a sua palavra ao seu mundo e limita a sua acção. Mas para Mário Dionísio trata-se de não interpretar o poeta à letra: «quelque chose qui s’offre et se dérobe»,⁵⁷ avisa, como se fosse um aviso que a censura não pudesse entender, dirigido para aqueles que, como ele, tentam reacender o fogo das palavras. Numa sociedade tramada, em que a palavra não pode existir senão num espaço clandestino, nas dobras da linguagem e da imaginação, na manipulação do seu sentido, na reinvenção dos seus significados, resta ao poeta conversar com os seus pares, tomando-os como verdadeiros interlocutores: o essencial é «parler mon Eluard parler/sans avoir rien à dire»⁵⁸, errar pela cidade e pelas línguas, e escrever obsessiva e automaticamente como reacção a tudo: «j’écris j’écris j’écris j’écris».⁵⁹

A realidade asfixiante que rodeia o eu poético torna disformes qualquer dos seus desejos, tal como a língua francesa aparece deformada nalguns poemas da colectânea. É visível uma série de gralhas, de erros tipográficos, de distorções casuais, que interessam menos pelo que são (qualquer livro, em qualquer língua, tem gralhas às quais não se pode dar um determinado sentido), do que por aquilo que poderão dizer ou mostrar: uma língua que dorme sob a outra, que deixa ver as suas falhas, tal como o eu e o seu discurso expõem as suas – ou seja, os “erros” evocados no poema de Paul Éluard. Encontramos assim «s’entrouve» em vez de «s’entrouvre»⁶⁰, «Tus es blonde» em vez de «Tu es blonde»⁶¹; «E alors» em vez de «Et alors»⁶², «rougeuse» em vez de «rugueuse»⁶³. No caso de Vitorino Nemésio, Manuel Ramos salienta que os pequenos erros ortográficos, lexicais e gramaticais «testemunham a sinceridade dos esforços do escritor»⁶⁴. Poderíamos dizer o mesmo para Mário Dionísio. Infringindo as regras artificiais impostas pelos que se julgam poderosos, o

⁵⁶ Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, op. cit., p. 35.

⁵⁷ «algo que se oferece e que se furta», Poema 11, PC, pp. 274-275.

⁵⁸ «[...] falar o meu Eluard falar/sem nada ter a dizer», Poema 47, PC, pp. 354-357.

⁵⁹ «Escrevo escrevo escrevo escrevo», Poema 78, PC, pp. 438-439.

⁶⁰ Trata-se do verbo «entreabrir-se», «abrir-se a», Poema 35, PC, pp. 328-329. A gralha mantém-se na edição da *Poesia Completa*.

⁶¹ «És loura», Poema 88, PC, pp. 468-469. Aqui, a gralha foi corrigida na versão francesa.

⁶² «E então», Poema 70, PC, pp. 416-417. A gralha mantém-se.

⁶³ «rugosa», Ibid. Aqui, a gralha foi corrigida.

⁶⁴ Manuel Ramos, op. cit., p. 223.

poeta assume os seus erros, requisitando a língua do outro, assumindo o andar de um poeta peregrino entre vozes. Por entre estas vozes faltará talvez a voz dos leitores, já que poucos dominavam suficientemente a língua francesa para poderem ler directamente a obra no texto original e ainda menos destrinçar as gralhas. Será um gesto voluntário de isolamento, de elitismo? Ou antes de insubmissão? Ou ainda a escolha deliberada do risco, do desconforto, da errância?

III. A errância do *eu* e da língua

Negando a lição de Lamartine, o poeta chama a atenção para a necessidade de agir no aqui e no agora, pois o andar do tempo é constante e inexorável: «O temps vraiment tu ne suspend jamais ton vol». ⁶⁵ Em novo dândi baudelairiano vagueando pela cidade moderna, o poeta pinta-se em peregrino no *spleen* da cidade, cercado pelos muros concretos e simbólicos da rotina diária: «Il y a des feuilles il y a les gens/il y a l'écho d'un vieux matin [...] Il y a les banques il y a les trains/il y a la ville immense et tous ses feux/il y a ce banc au bois pourri [...] Et moi si près et moi si loin/moi ce pays dépaysé»; ⁶⁶ «Que savez-vous de la migraine/des grandes villes souterraines/où l'on nous pousse et où l'on tue/nos amis et l'espoir pue»; ⁶⁷ «tous les matins le sort m'amène/aux quatre murs de mon bureau»; ⁶⁸ «Sur un tas de débris/au grand scandale des bikinis/une flûte jouant un air lyrique/qui dit le vide et le carcan/l'homme traqué». ⁶⁹ O homem espelha-se portanto nas memórias que o espaço urbano carrega, tal como o muro contra o qual foram assassinados homens, mulheres, crianças guarda o sangue coalhado nas suas fendas: «car dans ce mur affreux qui me tue je trouve ô rage mon image». ⁷⁰ Carregar a memória é também carregar a culpa e a raiva de não poder agir, a não ser pela palavra. Embora precária, é o que resta ao poeta suspenso entre várias temporalidades que não se conseguem sobrepor umas às outras. No presente incómodo, o eu vive a irrealidade do desejo de mudança, mas com a esperança de conquistar o que lhe é negado, como afirma o verso «ce malaise/mon jamais de ce toujours si transitoire» ⁷¹. O poema 83 também contém a imagem do grito calado, sinal de resistência gerada contra tudo e contra todos, mas sempre adiado: «On est frappé par les fouets de l'angoisse/on se livre à la misère de l'attente/on écoute en soi-même une lueur de cri//le lendemain le lendemain le lendemain». ⁷²

A ausência de pontuação, a forma como o discurso jorra, os encavalamentos que contrariam a sintaxe, o inventário dos objectos à Apollinaire, permitem romper a asfixia e exercer a liberdade, dominando a língua em vez de se deixar dominar por ela: as expressões

⁶⁵ «Oh tempo deveras nunca suspendes o teu voo», Poema 45, PC, pp. 350-351.

⁶⁶ «eu este país expatriado», Poema 4, PC, pp. 260-261.

⁶⁷ «Que sabeis vós da dor de cabeça/das grandes cidades debaixo da terra/onde nos empurram onde nos matam/os amigos e a esperança tresanda», Poema 30, PC, pp. 316-317.

⁶⁸ «mas todas elas [as manhãs] sem exceção/me levam à repartição», Poema 14, PC, pp. 280-281.

⁶⁹ «Sobre um montão de lixo empoleirado/para grande escândalo dos bikinis/uma flauta tocando um lírico estribilho/que diz o vazio e o espartilho/o homem acochado», Poema 26, PC, pp. 308-309.

⁷⁰ «pois nessa horrenda parede que me mata encontro ó raiva a minha imagem», Poema 70, PC, pp. 418-419.

⁷¹ «desse mal-estar o meu nunca/do meu sempre tão transitório», Poema 63, PC, pp. 390-391.

⁷² «Açoitados pelos chicotes da angústia/Entregues à miséria de esperar/Ouvimos em nós mesmos a luz de um grito//o amanhã o amanhã o amanhã», Poema 83, PC, pp. 454-455.

«au-dessus de la crainte et du regret/qui nous entraîne/ra»⁷³, «l'irréel perd son i»,⁷⁴ ou ainda a longa frase inacabada, sem nenhuma pontuação, que constituem as três páginas do poema 86, são apenas alguns exemplos eloquentes do discurso poético plástico que procura não ser bitolado. Para tanto contribui também a oralidade do discurso, e em particular a forma como o poeta usa os provérbios. Usa-os tanto para se referir à sabedoria popular como para subverter o discurso normalizado. Ora cita literalmente provérbios comuns, como «il n'est pire eau que l'eau qui dort»⁷⁵, «tête de fou ne blanchit pas»⁷⁶, ora modaliza-os no discurso poético:

Une hirondelle
ne fait pas le printemps

Absent le chat
les souris dansent

Cette fleur que fait-elle
là
toute trempée d'absence⁷⁷

O poeta junta aqui dois provérbios: cita literalmente um provérbio que tem equivalente em português («Uma andorinha não faz a primavera») e alude ao provérbio «Quand le chat n'est pas là, les souris dansent» («Patrão fora, dia santo na loja»). A terceira estrofe faz-nos logo pensar na flor «absente de tout bouquet», imagem através da qual Mallarmé afirma o poder máximo da sugestão e da imaginação, pelas quais a linguagem tem o poder de (re)inventar a realidade. Esta alusão a Mallarmé modaliza portanto a referência aos dois provérbios, e dá sentido ao poema: as coisas não são o que parecem ser, temos sempre o poder de exercer a nossa liberdade de forma oculta, e sobretudo a liberdade de ver, dizer o que parece não existir ou o que outros não querem admitir. O poema 23 também é um ótimo exemplo de como Mário Dionísio reinventa os provérbios, “proverbializando” os seus versos:

Qui dort dîne
Alors dormons

Pendant qu'ils dînent pour de bon
et nous dînons-dormons

cette soupe madame est un chef-d'œuvre

⁷³ «acima do temor e do pesar/que nos leva/rá», Poema 77, PC, pp. 436-437.

⁷⁴ «some-se o i do irreal», Poema 85, PC, pp. 458-459.

⁷⁵ «Não há água pior do que a dormente», Poema 33, PC, pp. 322-323.

⁷⁶ «Cabeça de bobo não escarnece», Poema 3, PC, p. 258.

⁷⁷ «Uma andorinha/não faz a primavera//Se gato ausente/bailam os ratinhos//E essa flor que faz ela/aí / toda alagada de ausência», Poema 65, PC, pp. 396-397.

nous voyons écoeurés le ballet des pieds-plats
 nous apprenons à nous coucher sur des épines
 nous savourons les mille façons d'avalier des couleuvres

avez-vous essayé ce beau pâté de foie

bercés nourris par la sagesse des nations
 nous dormons que tout est calme nous dormons⁷⁸

O poeta estabelece aqui um jogo de vozes e de palavras entre o dito da sabedoria popular segundo o qual «quem dorme come», e a dissociação que ele permite fazer entre duas classes sociais: por um lado, os que comem às custas dos outros, ignorando o mundo, e por outro, os que dormem sem nada para comer, contentando-se com o que têm, mas conscientes do que os rodeia. A única coisa que podem comer é «engolir sapos» (pois a alusão ao provérbio «avalier des couleuvres» também tem exacto equivalente em português), suportar o insuportável. Este jogo com os provérbios, utilizados como um discurso duplo, simultaneamente normalizador e subversivo, põe a língua à prova, mostrando como esta se encontra apropriada, tal como o poeta faz com a intertextualidade explícita e implícita com textos de autores franceses, sobretudo. No poema 35, Mário Dionísio vai ainda mais longe. Ao referir-se à «Anguille verte rampant...»⁷⁹, e ao usar um campo lexical que remete para algo secreto e oculto, o poeta dá corpo ao provérbio francês “Il y a anguille sous roche” (o equivalente de “Aqui há gato”). A ironia do poema 13, e o distanciamento adoptado pelo poeta em relação à sua própria escrita, joga com um discurso que revela e encobre constantemente os seus intuitos, com um misto de oralidade e de cultura mais erudita. Aludindo ao poema de Jacques Prévert, Mário Dionísio afirma assim a liberdade máxima da palavra e da sua postura frente à sociedade, à língua e ao seu país:

Mais enfin
 que voulez-vous de moi

Je n'écris pas
 vous me dites moqueurs Alors on ne fait rien
 Et si j'écris
 A quoi bon tout cela

Je peux seul vous donner
 ce que je vois
 lisez
 ce que je suis

Si cela vous déçoit
 et me déçoit

⁷⁸ «Quem dorme come/Durmamos então//Enquanto eles jantam de verdade/e nós comemos-dormimos //minha senhora, esta sopa é uma obra-prima//agoniados assistimos ao bailado dos pés chatos/ aprendemos a deitar-nos sobre espinhos/saboreamos as mil maneiras de engolir sapos//já provou esta pasta de fígado divinal//a sabedoria das noções dá-nos embalo e sustento/e nós dormimos oh que calma nós dormimos», Poema 23, PC, pp. 302-303.

⁷⁹ «Verde enguia rastejando...», PC, pp. 328-329.

tant pis⁸⁰

Voltamos aqui à sensação de liberdade experimentada por Nemésio ao escolher uma língua que lhe permitia, por exemplo, intensificar a dimensão erótica dos seus textos.⁸¹ Em Mário Dionísio, a escolha da língua francesa também poderá estar relacionada com a escolha de um espaço neutro, menos afectivo e portanto mais plástico e mais livre. Isabelle Simões Marques, dando os exemplos de Julien Green ou Nancy Huston, ambos escritores de língua inglesa que escolheram o francês como língua de escrita, mostra a profunda carga afectiva de que é imbuída a “língua materna/língua da mãe” dos escritores, e mostra como os autores censuram certos aspectos da sua palavra numa língua e não na outra.⁸² Em jogo está também a experiência de uma alteridade por um eu que não se reconhece na realidade que lhe impõem: prefere escolher o exílio da palavra e pela palavra, ser “apátrida”, como diz Axel Gasquet dos escritores multilíngues que recusam o conforto linguístico optando por um espaço linguístico e cultural intermédio no qual vivem constantemente a tensão entre a hospitalidade (acolher a língua estrangeira) e a resistência (não deixar que o estrangeiro os transforme ou se apodere deles)⁸³. Para Serge Abramovici, a língua francesa foi escolhida por muitos intelectuais e escritores por ter permitido exprimir o inconformismo do pensamento crítico francês. Mais do que uma apropriação pessoal da língua estrangeira, Mário Dionísio quis, segundo o crítico, responder aos autores e às ideias com os quais dialogava, nos quais se reconhecia, responder também aos enunciados que criam a base intertextual do livro, tanto no que respeita aos intertextos literários como ao intertexto proverbial.⁸⁴ Mário Dionísio opta por esse desconforto confortável, mostrando assim a resistência ao outro de si mesmo que ele não aceita – aquele que outros gostariam de ver conformado. Talvez fosse da sua própria língua materna e da sua pátria que ele desconfiasse mais, no período sombrio em que lhe surge *Le Feu Qui Dort*.

Em *Le Feu Qui Dort*, livro-relâmpago, a escrita e a língua ardem por dentro e consomem o ser e a escrita. Os versos que o compõem são uma forma de estranhar a sua própria língua para ficar mais perto dela, uma chama transgressora que subverte a repressão. O poeta mantém-se à espreita, de vigília frente a impulsos contraditórios que o fazem percorrer as línguas e os espaços – um homem suspenso num mundo sem Deus, um mundo onde a espera e a esperança são construídas pelas mãos do homem como Mário Dionísio já afirmara em *Anunciação*: «Sujei as mãos. Gritei//Deus ficará para trás»⁸⁵. Embora o poeta esteja encurralado e marcado eternamente por uma maldição e pela exclusão social, «Ainda há vida para lá», como já afirmara em “Poemas do cão danado”⁸⁶. Pois o essencial está nas dobras do mundo e das palavras: «Ne cherche pas les mots mais sous les mots dans le silence des mots/l’inattendu la source inépuisable insatiable qu’assoiffé tu attends».⁸⁷

⁸⁰ «Mas que quereis de mim / ao fim ao cabo // Não escrevo / logo me dizeis troçando Com que então não se faz nada / Se escrevo / de que me vale a empreitada // Só posso dar-vos / o que vejo / olhai e lede / o que eu sou // Se ficardes dececionados / se eu ficar dececionado / paciência», PC, pp. 278-279.

⁸¹ Manuel Ramos, op. cit., pp. 227-228.

⁸² Isabelle Simões Marques, op. cit.

⁸³ Axel Gasquet, “Avant-propos”, in *Écrivains multilingues et écritures métisses : l’hospitalité des langues*, op. cit., pp. 9-10.

⁸⁴ Serge Abramovici, op. cit., pp. 189-190.

⁸⁵ “O caminho das estrelas”, *Anunciação*, PC, p. 44.

⁸⁶ *O Homem Sozinho Na Beira Do Cais*, PC, p. 35.

⁸⁷ «Não busques as palavras mas antes sob as palavras no silêncio das palavras / o inesperado a fonte inesgotável insaciável que sequioso aguardas», *Le Feu Qui Dort*, Poema 86, PC, pp. 460-461.



PARTE III - A NECESSIDADE DE VER CLARO

O DIVÓRCIO ENTRE A ARTE E O PÚBLICO UMA MARATONA DE DESOCULTAÇÃO EM A PALETA E O MUNDO

David Santos*

«A culpa não é do artista nem do público. O público nem sempre compreende a arte moderna, é um facto, mas é porque nada lhe ensinaram do que diz respeito à pintura. Ensinaram-no a ler, a escrever, a desenhar ou a cantar, mas nunca pensaram em ensiná-lo a ver um quadro. Que possa haver uma poesia da cor, uma vida da forma e do ritmo [...], eis o que ele ignora totalmente.»

Picasso

«Ver é uma coisa que se aprende.»

Mário Dionísio

Aquecimento. Como o próprio título sugere, o ponto focal deste texto sobre *A Paleta e o Mundo* não será a auscultação de uma possibilidade de realismo na arte moderna, nem a importância sem dúvida decisiva da teoria dionisiana sobre a inseparabilidade da forma e do conteúdo no resultado da obra de arte – afinal, dois dos aspetos mais recorrentes nas abordagens recentes desta obra¹ –, mas sim o “divórcio” entre a arte moderna e o grande público, que determinou o desafio de uma reflexão até aí ausente do debate crítico. Para mais, tomamos como central esta perspetiva por considerarmos que nunca ela obteve o destaque exigido, e ainda por nela residir, estamos em crer, um dos temas mais originais do legado teórico do autor, mantendo uma atualidade quase surpreendente.

Partida. Começamos por considerar *A Paleta e o Mundo* o *magnum opus* de Mário Dionísio. Pode parecer desmesurado para início de conversa, mas o próprio autor assumirá desde cedo essa distinção. De acordo com as suas palavras, aí se inscreve a importância retrospectiva e prospetiva da inspiração literária no seu destino autoral, marcado desde

* Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Foi diretor do Museu do Neo-Realismo entre 2007 e 2013. Doutorado em arte contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Mestre em História Política e Social pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, e Licenciado em História, variante História da Arte pela FCSH-UNL. O autor escreve segundo a grafia alterada pelo acordo ortográfico de 1990.

¹ Cf. António Pedro Pita, “A invenção do concreto. Mário Dionísio e o realismo como problema”, in *Passageiro Clandestino – Mário Dionísio 100 Anos*, (catálogo da exposição), Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de V. F. Xira, 2016, pp. 34-63. Cf. ainda Inês Dourado, *O percurso teórico de Mário Dionísio em A Paleta e o Mundo*, (dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea), (texto policopiado), Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

sempre por uma visão integral e coerente do seu exercício: «Na ‘Paleta e o Mundo’ está decerto, embora numa linguagem diferente, tudo aquilo que antes escrevi (na poesia, na ficção, na crítica) e, muito possivelmente, tudo o que virei a escrever»². É assim total a autoconsciência sobre a centralidade deste título no percurso de um «incorrigível apaixonado de palavras e cores», que ao longo da vida desenvolveu e consolidou uma estreita ligação com a história, a teoria da arte e a prática artística. No processo crítico da sua lenta elaboração, Dionísio reconhece ao mesmo tempo a ressonância absoluta das ideias e dos conceitos que, cintilantes no firmamento, desenharam uma narrativa vital de autodescoberta e comunicação com os outros, conquistada porém com a obstinação de um corredor de fundo.

Imaginando-a assim, finalmente, como uma disciplina olímpica, podemos ainda considerar *A Paleta e o Mundo* a *magna maratona* da literatura sobre arte publicada em Portugal no século XX³. E esta imagem justifica-se plenamente, pois seja na sua primeira aparição pública em fascículos ou nos volumes das duas únicas edições em livro⁴, as suas mais de mil páginas denunciam desde logo a espessura impressa de uma amplitude ensaística que simultaneamente nos fascina e desafia, exigindo *a priori* um horizonte de atenção prolongada.

Ao ritmo certo, a obra e o seu valor monumentalizam-se na tarefa quotidiana de leitura e familiarização com essa dimensão de profundidade que só um trabalho de grande fôlego reflexivo nos garante enquanto verdadeira experiência do conhecimento.

Mas na verdade não é um exercício comum enfrentar hoje esses volumes quase

² Mário Dionísio em entrevista conduzida por Arnaldo Pereira, “Mário Dionísio fala-nos de «A Paleta e o Mundo»”, in “Suplemento Literário”, *Jornal de Notícias*, Lisboa, 9/01/1964.

³ «Maratona é o nome de uma corrida realizada na distância oficial de 42,195 km, normalmente em ruas e estradas. Única modalidade desportiva que tem origem numa lenda, o seu nome foi instituído como uma homenagem à antiga lenda grega do soldado ateniense Fidípedes, um mensageiro do exército de Atenas, que teria corrido cerca de 40 km entre o campo de batalha de Maratona até Atenas para anunciar aos cidadãos da cidade a vitória dos exércitos atenienses contra os persas e morrido de exaustão após cumprir a missão. Corridas de longa distância, entretanto, existem em documentos muito mais antigos e já eram disputadas séculos antes da civilização grega, no Antigo Egipto. O faraó Taharqa, da XXV dinastia, rei de Kush, e que viveu séculos antes dos acontecimentos entre atenienses e persas, instituiu uma corrida de longa distância para manter preparados os seus exércitos, numa distância aproximada de 100 km, o que nos dias de hoje é considerada uma ultramaratona. Esta corrida é hoje revivida no Egipto com o nome de “Pharaonic 100km” e é disputada entre a pirâmide de Hawara, em Faium, e as pirâmides de Sakkara, a sudoeste do Cairo. Mas foi a lenda do soldado grego que despertou a imaginação das gerações seguintes e era a corrida e morte de Fidípedes, incorporada num popular poema de Robert Browning, no século XIX, que habitava a imaginação de Pierre de Coubertin quando decidiu reviver os Jogos Olímpicos no fim daquele século. Uma das mais longas, desgastantes e difíceis provas do atletismo, a maratona é, ininterruptamente, uma prova olímpica desde a primeira edição dos Jogos Olímpicos, em Atenas 1896. Sua distância atual, percorrida pela primeira vez em Londres 1908, só se tornou oficial em 1921. Popularizada em fins do século XX como corrida de massa, mais de 500 maratonas são realizadas anualmente em todo mundo. Algumas delas são disputadas por apenas algumas dúzias de atletas enquanto outras podem comportar dezenas de milhares de participantes. No calendário olímpico a maratona é, tradicionalmente, o último evento dos Jogos Olímpicos.» (cf. wikipédia).

⁴ Cf. MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, vol. I, 1956, e vol. II, 1962, orientação gráfica de Maria Keil. Cf. MD., *A Paleta e o Mundo*, [volumes 1 a 5], (2.ª Edição), Mem Martins, Publicações Europa-América, 1973-1974. Pela distância temporal da sua última publicação, resulta evidente a urgência de uma nova edição desta obra fundamental aos estudos da cultura visual e da história da arte no nosso país.

proustianos, em especial nesta nossa contemporaneidade de efeitos fragmentários e dispersos, de distrações tecnológicas e tempos controlados por uma ideia vã de comunicação instantânea e reativa. De outro modo, lidar com a disponibilidade temporal reivindicada pela sua leitura pode ainda significar um repto extraordinário perante a vida que levamos, ou que nos querem impor, cada vez mais incompatível com o registo próprio de uma obra que, como nenhuma outra, procura ligar a arte (paleta) e a vida (mundo), através da leitura e do seu prazer intelectual.

Por isso, ler, parar e refletir, voltar à leitura e continuar pelos caminhos da interpretação de Mário Dionísio constitui um exercício de sedução pela história da arte dos últimos séculos, pela luz vibrante dos significados nela identificados ou pela assunção quase corporal da palavra “cultura”.

Com efeito, para lá da “ameaça” de uma imensidão esmagadora, cerzida num tempo com outro tempo, prevalece nesta obra um rastilho de entusiasmo que nos convida à aventura da descoberta ou do aprofundamento das obras de arte mais relevantes da tradição europeia, em particular desde os finais do século XIV. Sempre ao ritmo certo, isto é, o de cada leitor, circulamos pela energia de uma leitura que flui embalada pelo encantamento e a sapiência narrativa de uma voz verdadeiramente autoral, qualidades que em Dionísio resultam da aliança entre um invulgar talento de observação e uma sólida investigação teórica, motor afinal dessa resiliência que permite vencer a fadiga do caminho longo, como numa extenuante, mas transformadora, corrida de maratona.

Quilómetro dez. Na verdade, desde a reunião de entrevistas publicada sob o título *Encontros em Paris* (1951)⁵, poucos anos depois reforçada com a publicação da conferência *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea* (proferida em 1957 e editada no ano seguinte)⁶, Mário Dionísio ensaiava – motivado ainda, de modo decisivo, pela polémica interna do Neo-Realismo⁷ – um estudo e uma reflexão de outra dimensão, que abordasse de um modo profundo, mas pedagógico, não só as relações entre a história da arte (centrada essencialmente na disciplina da pintura) e a contemporaneidade, como a natureza do envolvimento da sociedade e de uma ideia de progresso nesse enlace. Inicialmente dado à estampa, como dissemos, em fascículos regularmente apresentados, uma vez por mês, pelas Publicações Europa-América, *A Paleta e o Mundo* (1956-1962)⁸ – que apresentava o humilde, mas sintomático, subtítulo de “introdução à pintura de hoje”⁹ – converter-se-ia na mais ambiciosa obra sobre a análise da receção da arte publicada num país pouco

⁵ Cf. MD, *Encontros em Paris*, Coimbra, Vértice, 1951. Caderno em que o autor expõe, baseado num conjunto significativo de entrevistas, uma análise da obra de artistas franceses (ou de cultura francesa) como, entre outros, Fernando Léger, Pignon, Taslitsky, Orazi, Morado, Scliar, Lurçat e André Fougeron.

⁶ Cf. MD, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958.

⁷ Na nota introdutória à segunda edição, Mário Dionísio esclarece que “Embora concebido muitos anos antes, este livro só começou a ser escrito em 1952, quando ao autor pareceu indispensável afirmar publicamente a sua completa discordância de certas teses sobre criação estética, função social da arte, realismo, que então se estavam generalizando com um furor dogmático assaz deturpador de todo o pensamento crítico que aparentemente as inspirava. Daí o seu carácter polémico” (in *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, 2.ª ed., op. cit. p. 7). Mário Dionísio refere-se nesta nota à chamada “polémica interna do Neo-Realismo” publicada entre 1952 e 1954 nas páginas da revista *Vértice*.

⁸ Cf. MD, *A Paleta e o Mundo*, op. cit. Com esta obra, o autor seria premiado em 1962 com o Prémio de Ensaio da SPE – Sociedade Portuguesa de Escritores.

⁹ O paradoxo quase irónico deste subtítulo é o facto de fazer referência a uma “introdução” com mais mil páginas.

dado a essa experiência de reflexão. Motivado ainda pelas preocupações sobre a função social da arte ou o valor da interligação ou inseparabilidade entre forma e conteúdo, o autor procura desenrolar o novelo da história da arte aos olhos do leitor, esse interlocutor a quem se dirige o objetivo de um texto que é simultaneamente didático e reflexivo.

Com uma rara capacidade de filtrar as relações entre a experiência direta de visitas a alguns dos principais museus da Europa e as leituras que fez das grandes teorias da arte do seu tempo, Mário Dionísio consegue transformar a erudição numa discursividade natural, elevando desse modo a experiência de leitura ao prazer de um contributo essencial, convertendo-a assim num dos valores fundamentais de *A Paleta e o Mundo*. Por outro lado, o humanismo da sua leitura e a paixão pela expressão artística de todos os tempos revela nesta obra colossal um Mário Dionísio sempre disponível e atento, que nos dá a conhecer os obstáculos que constituíam, e em parte constituem ainda, a base do divórcio observado entre a arte moderna e o grande público. O modo particular como desenvolve o seu discurso convida o leitor a encontrar no passado das obras de arte e dos artistas que as produziram a via de esclarecimento necessária à superação desse “conflito”, cuja origem estaria ligada ao desconhecimento e à indisponibilidade de uma sociedade desorientada perante a pluralidade da arte moderna.

Divergência identificada desde logo no prefácio:

Não é raro, por exemplo, ouvirmos que a pintura moderna provou a sua completa impossibilidade de chegar ao público. Justamente no momento em que um Picasso alcança uma projecção cada vez mais vasta, talvez inédita em toda a história da pintura. Não é raro ouvirmos e lermos, por exemplo, que a pintura abstracta não existe. Justamente no momento em que a pintura abstracta encontrou as condições sociais propícias para o seu, desejável ou indesejável, durável ou fugaz, florescimento.¹⁰

O autor coloca assim no terreno da especulação um curto-circuito observado na paradoxalidade da sua própria contemporaneidade, para de pronto apontar à necessidade de enfrentarmos o dilema sem qualquer espécie de reservas ou espírito de negação: «Essa técnica de tentar vencer dificuldades ignorando-as, negando evidências, saltando por cima, chegará alguma vez a resultados satisfatórios?» Dionísio questiona e volta a questionar o sentido pendular das diferentes perspectivas que se apresentam então ao grande público. Reconhecer ou recusar, eis a questão. E será esta

Uma nova arte? Uma arte de ampla ressonância onde o novo homem se exprima e se reveja inteiro? [...]. Uma arte não só de espanto, mas de fértil paixão? Não só de perplexidade e de angústia, mas também de confiança e acordar de pesadelo? Uma arte clamorosa de novos triunfos sobre a natureza? Quem a não deseja?

Ao mesmo tempo, Dionísio promove a inextricável ligação entre a arte e ação humana noutra escala:

Não há nova arte possível fora do desenvolvimento natural das aquisições que a humanidade alcançou nos últimos séculos, incluindo os anos mais recentes. Tal desenvolvimento não se processa por mero acaso ou pela simpática deliberação dos artistas isoladamente considerados. Não é função de um decreto nem de um acto de

¹⁰ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., pp. 20-21. Todas as referências a esta obra referem-se à 2.ª edição.

fé. Pode-se interferir no seu processo, mas não é possível levá-lo pela mão. Ele nutre-se do diálogo ininterrupto – mesmo quando arredo e caprichoso – amorosamente travado entre a paleta e o mundo.¹¹

O *magnum opus* que toma o título das duas últimas palavras desta citação tem na sua origem

a consciência geral de aproximar arte e público, a convicção de que o problema altamente especializado da arte interessa a muitos outros problemas do homem e diz diretamente respeito a essas tantas pessoas que paradoxalmente vivem na ignorância dele. É a hipótese, enfim, de que todo o conflito que a situação da arte na atualidade implica só terá solução quando essas mesmas tantas pessoas estiverem em condições culturais de, no plano que lhes cabe, ajudarem a resolvê-lo.

Aqui se manifesta de modo evidente a visão humanista, de integralidade social e cultural, que o autor imprime enquanto objetivo a alcançar com o desenvolvimento desta obra. Mas já em *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, o autor manifestara, de modo diferente, uma esperança de compreensão sobre o fenômeno: «No mais aceso conflito, toda esta época, toda esta nossa época de terríveis contradições insinua o desejo de atingir uma unidade.»¹² “Conflito” significa aqui, enquadrado pela dialética hegeliana, a força da paradoxalidade e do contraditório, compreendido no seu valor de energia e contributo essencial ao desenvolvimento da própria arte, expressão ainda de uma alternância decisiva:

Tendência naturalista e tendência geométrica abstractizante, que tem acompanhado o homem através de toda a sua história em ritmo alternado, coincidem hoje pela primeira vez. [...] abstraccionismo e tendência realista buscam-se, aparentam-se, interpenetram-se, elaboram demorada mas manifestamente a sua síntese. Toda a pintura válida atual de tendência realista – de Orozco a Portinari e a Siqueiros, de Siqueiros a Léger, a Lurçat, a Pignon – mostram esta presença e esta influência profunda da experiência abstracta.¹³

Mário Dionísio apontava assim a uma ideia de unidade e fusão que considerava uma natural confluência entre estilos e tendências e não, como acontecia na sua época em diversos setores da crítica e da história da arte, a sua vincada separação. Contudo, observa igualmente que

a unidade que se anuncia na pintura de hoje não deve [...] ser confundida com o regresso ao convívio espontâneo da arte e do público. É um esboço apenas. É uma esperança. Não é o fim do conflito. Não é mais que um sintoma importante da sua superação possível.¹⁴

¹¹ Ibid., p. 22.

¹² MD, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, op. cit., p. 33.

¹³ Ibid., p. 34.

¹⁴ Ibid., p. 35.

O autor lembra, pois, que

o conflito da arte reflete um conflito mais vasto que o precede e o excede. A espontaneidade do convívio depende de circunstâncias que não estão nas mãos, que, pelo menos, não estão apenas nas mãos dos artistas ou dos críticos de arte.¹⁵

Acredita, porém, inspirado na sua visão teleológica e materialista, que há momentos felizes nesta difícil relação entre a arte e o público, uma “unidade” entendida assim como “comunidade”:

Só nos períodos em que artista e público se encontram verdadeiramente irmanados por uma experiência comum e um ideal comum é possível a espontânea adesão emotiva à obra de arte. Fugazes momentos o demonstram, como exceções eloquentes, na vida dos nossos dias: um grande movimento – o muralismo mexicano de 1920; um quadro apenas – *Guernica*, de 1937.¹⁶

De qualquer modo, e apesar do texto dessa conferência terminar com a afirmação conclusiva de que «toda a arte é conflito e unidade», a longa redação de *A Paleta e o Mundo* converteria esta visão mais simplista numa esperança temperada pela consciência de uma mais complexa e profunda conflitualidade, associada à difícil aceitação por parte do grande público das ideias de experimentalismo e desenvolvimento artístico.

O conceito de “conflito”, entendido enquanto “divórcio” e “distanciamento” do público em relação à pintura do século XX, está assim na base da reflexão, quase olímpica em Mário Dionísio, sobre o desejo de identificação e compreensão de uma fratura produzida entre o momento de perda de protagonismo de uma arte mimética, narrativa, representativa e figural, que havia de algum modo caracterizado milhares de anos da nossa história, e o aparecimento de uma nova e ousada arte não-representativa, tendencialmente abstrata, de expressão livre e individual. Para identificar o âmago dessa conflitualidade específica, e antes de analisarmos a posição teórica de Mário Dionísio plasmada sobre esta matéria no início dessa longa dissertação que é *A Paleta e o Mundo*, consideramos útil clarificar de modo breve alguns aspetos centrais dos caminhos (das ruas e das estradas) que fizeram a longa maratona, isto é, a grande questão que está desde o início subjacente ao labor do próprio Mário Dionísio, e que diz respeito às hipóteses de chegarmos a uma definição objetiva do que é a arte ou, mais concretamente, o que identifica um objeto como obra de arte.

Deste ponto de partida resultam algumas das questões mais recorrentes que se colocam desde sempre, e ainda hoje, perante o estatuto de arte dos objetos assim considerados por um determinado sistema cultural. Por outro lado, o processo de comunicação e, conseqüentemente, de significação que se estabelece, através da mediação da obra, entre produtor e recetor, não foi nunca pacífico, nem consensual. Pensadores de todas as épocas históricas procuraram desde cedo compreender o fenómeno da obra ou simplesmente da manifestação de arte, almejando alcançar uma definição que satisfizesse as expectativas daqueles que intervêm nesse mesmo processo. Porém, apesar de termos assistido a épocas de domínio ou consenso privilegiado de alguns conceitos, parâmetros, regras, e até cânones, o certo é que a arte sempre se esquivou a qualquer definição mais perene ou

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

sequer estabilizada. Ainda assim, o desejo de definir uma rede de referências teóricas sobre o que é ou deve ser característico de uma obra de arte, considerando por isso uma espécie de valor universal das suas condições essenciais, tem sido proporcional à destituição de valor das últimas regras aparentemente ligadas ao próprio objeto de arte na sua relação com o sujeito observador. Para isso contribuíram decisivamente as principais teorias da arte (da filosofia da arte e da estética à sociologia da arte), responsáveis por algumas das estratégias possíveis para uma interpretação do valor da obra de arte. Neste sentido, é conveniente não confundir, como frequentemente acontece, a Estética com a filosofia da arte, pois a Estética aborda problemas que ultrapassam o âmbito da filosofia da arte, como a natureza e o valor da beleza em geral (e não apenas artística) e do juízo estético em geral (e não apenas o juízo estético sobre as obras de arte). Posto isto, poderemos então considerar que a filosofia da arte toma da Estética os seus conceitos ou categorias (o belo, o sublime e o grotesco) em ordem apenas ao que diz respeito às obras de arte, tendo assim elaborado, a partir desses mesmos conceitos, uma tradição de avaliação da obra de arte que se enraizou na cultura ocidental desde o século XIX, sobretudo com o apogeu do Romantismo.

Deveremos ainda entender a filosofia da arte como o domínio que mais teorizou em torno de uma definição do que é a “arte”, e não apenas do que é “obra de arte”. Observamos assim a influência de um amplo espectro teórico que vai das teses essencialistas às estético-psicológicas, ou das teorias da indefinibilidade da arte às teorias institucionais. Todas estas propostas caminharam fundamentalmente de uma consideração de carácter filosófico para a uma outra de cariz histórico e sociológico, e esta consideração geral pode igualmente ser identificada na influência que, por exemplo, a história social da arte de um Pierre Francastel ou de um Arnold Hauser produz no discurso e na narrativa de interpretação de Mário Dionísio.

De outra forma, alguns princípios ou categorias estéticas relacionadas com a obra de arte (nomeadamente os conceitos de belo, grotesco e sublime) que tornaram comum a interrogação “isto é belo?”, deram lugar a uma viragem epistemológica verificada desde o primeiro modernismo (vanguardas históricas), especialmente com Marcel Duchamp, responsável pela introdução de uma nova e mais duradoura inquietação, expressa de modo comum pela pergunta mais ouvida desde então: “isto é arte?” O salto mortal que enforma essa invariável indagação sobre a arte, é o resultado da substituição, tal como descrita por Thierry de Duve em *Kant After Duchamp*,¹⁷ do sentido esteticista da declaração “isto é belo”, ligado à sistematização elaborada desde a estética de Kant, pelo universo ontológico de um mais conceptual “isto é arte”, sobretudo depois do alcance simultaneamente ontológico e epistemológico da prática do *readymade* duchampiano – proposta de questionamento radical que Mário Dionísio não só não ignora, como terá sido seguramente o primeiro dos críticos e intelectuais portugueses a reconhecer as suas componentes essenciais, quando, em 1962, num dos derradeiros capítulos de *A Paleta e o Mundo*, acentuou «a força oculta de destruição e de desmoralização sorridente de Duchamp», descrevendo os passos essenciais da sua abordagem derrisória e mesmo disruptiva de cariz Dada:

Já antes de 1914, Marcel Duchamp abandonara o cubismo nas suas telas e colagens, na reconstrução de objectos em que mistura elementos orgânicos e mecânicos, no mais aberto desafio a todas as convenções artísticas. [...] E, logo em 1915, começara ele a obra que lhe deu fama mundial, *A Casada Desvendada pelos Seus Próprios Celibatários*,

¹⁷ Cf. Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press, 1996.

quadro constituído com fragmentos de estanho fixados numa enorme placa de vidro por meio de um verniz especial, e inventara os *ready-mades*, ou seja, objectos banais encontrados por acaso, a que acrescentava ou tirava um pormenor, passando a apresentá-los, por isso, como obras de arte. Se a Gioconda irrespeitosamente enfeitada com airosos bigodes é de 1919, o secador de garrafas e o urinol, intitulado *Fonte*, que, assinado Mutt, figurou na Exposição dos Independentes e veio reproduzido na sua revista *291*, são de 1916.¹⁸

Apesar de alguns pequenos equívocos,¹⁹ a análise de Mário Dionísio aponta à importância decisiva do gesto de *readymade*, em particular a sua dimensão de questionamento “das convenções artísticas”.

De outro modo, arriscaríamos mesmo que o sentido declarativo identificado por Thierry de Duve se traduz hoje, essencialmente, na recorrência interrogativa de um cético, mais do que verdadeiramente conceptual, “isto é arte?” – expressão mais comum, ouvida por vezes com desdém pelo público divorciado da expressão artística contemporânea.

De um modo geral, podemos defender que assistimos ao longo de todo o século XX a uma transferência de valores que confirma essa perda de protagonismo da estética e dos seus valores categóricos a favor de um experimentalismo livre e continuado sobre a essência do “que é arte”, buscando assim – na prática de qualquer obra que dessa forma se apresenta sempre e ao mesmo tempo como teoria sobre o seu próprio conceito – uma obstinada e incessante redefinição das suas hipóteses ontológicas, que inviabilizam ainda, pela sua intermitência constante, qualquer estabilidade possível sobre o seu significado comunicável. É como se a partir do nominalismo da declaração “isto é arte”, projetado desde a proposta de *readymade* em Duchamp, a arte tivesse sofrido um efeito de expansão infinito, espécie de “big bang” da sua própria condição.

Porém, talvez a questão que devemos colocar não passe tanto pelo essencialismo ontológico de um *ser arte* (sempre e em qualquer circunstância), mas antes pelo contextualismo de um *haver arte* (temporal e circunstancialmente definido), isto é, mais ligado a um *quando* que nos esclareça mais sobre as hipóteses de algo ser considerado arte em determinadas circunstâncias, ou, de outro modo, *quando* se verificam as condições necessárias para que a percepção e a consciencialização do efeito de arte se constituam uma realidade mais ou menos definida e identificável. As teorias institucionalistas de Arthur C. Danto e George Dickie, bem como a teoria construtivista de Nelson Goodman, contribuíram decisivamente para a compreensão da especificidade aglutinadora da “instituição arte” na valorização de qualquer objeto (ou não-objeto) como obra de arte. Neste mesmo sentido, ressalta desde logo a relevância dos valores interdisciplinares que caracterizam a arte contemporânea desde o período pós-minimalista das chamadas neovanguardas. Fora já do âmbito histórico da publicação de *A Paleta e o Mundo*, foi esse momento responsável ao

¹⁸ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 5, op. cit., p. 122.

¹⁹ Mário Dionísio equivoca-se apenas em dois pormenores, nomeadamente no que diz respeito ao facto do *readymade Fonte* não ter chegado a ser exposto no Salão dos Artistas Independentes de Nova Iorque, em 1917 – tendo sido impedida a sua exibição pela comissão organizadora –, e, mais tarde, após Alfred Stieglitz a ter fotografado, desapareceria sem deixar rasto. Foi ainda essa mesma e única fotografia da obra a figurar na revista de inspiração Dada *The Blind Man*, n.º 2, de Maio de 1917, (e não na revista *291*), inscrevendo assim definitivamente esse *readymade* no curso da história da arte moderna. Dionísio terá confundido a revista *291* com o número da porta da Galeria dirigida por Stieglitz, pois, na verdade, *Fonte* foi fotografada na Little Gallery, no número 291 da Fifth Avenue, em Nova Iorque, por Alfred Stieglitz.

mesmo tempo por um novo e mais acentuado “divórcio” entre o público e a arte, e ainda pela revelação da especificidade particularmente poderosa da “instituição arte” no processo de simbolização e significação da obra de arte, independentemente das características da sua objetualidade, materialidade ou desmaterialização.

Quilómetro vinte. Desdobrando assim a ideia central de Mário Dionísio, procurámos acentuar a importância ainda hoje decisiva desse “divórcio”, “conflito” ou “distanciamento” verificado entre a arte e o público, e que decorre no essencial da ausência de uma iniciação consequente sobre a especificidade experimentalista da obra de arte e da necessária e constante alteração das suas condições de receção. Com efeito, apesar dos contributos de muitos críticos, historiadores e outros intelectuais para uma reaproximação entre a produção artística contemporânea e um público mais vasto, persistem ainda alguns dos preconceitos e das dificuldades que conduziram Mário Dionísio ao exercício de esclarecimento a que se propôs nos anos cinquenta. Às possibilidades de compreensão dessa conflitualidade então observada, Dionísio dedicará todo o primeiro volume referente à 2.^a edição de *A Paleta e o Mundo*, não só procurando aproximar-se da perspectiva reticente do leitor a partir das primeiras interrogações assumidas no início do prefácio – expressão das dúvidas sentidas por um público surpreso e descrente –, como explicitando ao mesmo tempo a origem desse “conflito” de separação, intitulado o capítulo inicial da primeira parte desse volume com um sintomático “Chamemos-lhe divórcio...” Aí se apresentarão algumas das causas fundamentais desse lento processo de opacidade relacional que determinou o afastamento do público, no preciso momento em que a arte se afirmava através da mais extrema liberdade individual ou de grupo.

Antes, porém, impõe-se a análise das primeiras palavras do prefácio, esse texto luminoso e maiêutico que prenuncia o registo de uma longa maratona de diálogo e desocultação sobre as interrogações pendulares que nessa época sustentavam uma desconfiança generalizada:

A pintura moderna é obra de loucos? A pintura moderna é a verdadeira e única pintura?

É um progresso? É a decadência extrema? É um logro? Quando Picasso pinta um duplo perfil, ou uma figura com olhos sobrepostos, está a divertir-se, a insultar-nos? As cadeiras ‘tortas’ de Matisse ocultam uma escandalosa negação para o desenho? Serão os críticos de arte, que escrevem espessos e ainda por cima luxuosos volumes a propósito de Cézanne, de Léger, de Kandinsky, de Braque, dissimulados agentes publicitários ou vítimas inconscientes da astúcia dos negociantes de quadros? Terão razão os milhares de pessoas que, em todo o mundo, dizem convictamente diante de um Roualt ou de um Klee: ‘Isto também eu fazia?’

A pintura moderna é uma parada de monstruosidades ou um encantador jogo decorativo? É uma arte requintada para raros conhecedores apenas ou o garatujar confrangedor de gente inepta e sem gosto?

A resposta, mesmo provisória, a tais perguntas, que se têm alargado a um número cada vez maior – e é este decerto um primeiro elemento a considerar – não é fácil. Ou não é pelo menos fácil encontrá-la facilmente.²⁰

Para lá do jogo retórico, esta última ideia de que a «resposta» não será «fácil encontrá-la

²⁰ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., p. 11.

facilmente» prevalecerá no discurso dionisiano como tónico sobre as possibilidades de superação desse “conflito” por vezes explícito, mas sobretudo latente. E prevalecerá não tanto como um obstáculo ao seu desenvolvimento satisfatório, mas antes como alerta sobre as especificidades da imensa tarefa que significa a desocultação de uma arte moderna complexa e de corte epistemológico, que desde Manet exigia do espetador uma maior abertura de interpretação perante a fuga ao referente e a assunção de uma autorreferencialidade progressiva, marcada desde aí pelo «nascimento do símbolo estético não-referencial»²¹ imposto pela presença deliberada da “mancha de cor” no resultado final da obra. Considerada então, cada vez mais, enquanto processo de composição, a pintura da segunda metade de oitocentos modernizava-se afinal a partir de uma inovadora e desconcertante estratégia de comunicação que, no período clássico e academizante, fora sempre ocultada à observação do espetador, isto é, revelar o que é próprio da pintura: a cor, a pincelada, a mancha e a marca processual aí denunciada, afastando-se assim da ilusão perspéctica ou de profundidade que promovera durante séculos o seu valor eminentemente narrativo.

Consciente da complexidade destes novos dados lançados pela pintura moderna, mas confiante ainda assim na sua transparentização, Mário Dionísio procura enquadrar o leitor sobre o contexto das indefinições e das incompreensões da arte moderna, geradas por um afastamento essencialmente desinformado. O mais sedutor, porém, é que o autor partilha desde logo com o leitor o segredo primordial que o converterá num intermediário potencialmente bem recebido, pois, apesar de empenhado agora na aventura de clarificação desse divórcio axial, reconhece que também ele viveu o dilema de enfrentar ou desistir diante dessa incapacidade aparentemente insuperável de entender a arte moderna:

A primeira vez, há 10 ou 12 anos, que me propuseram dizer algumas palavras sobre a pintura dos nossos dias, lembrava-me perfeitamente de quando eu próprio me encontrava perante qualquer forma de arte plástica, exactamente na mesma situação dos que então me batiam à porta. Uma situação de terrível distância, que a não total indiferença ainda aumentava. Uma situação de quase consciente inferioridade. Um sentimento de incompleto, de vida truncada para as possibilidades de que se suspeita, sem se saber onde estão, como atingi-las. A desconfiança de um vazio que é talvez possível preencher com alegrias, que se adivinham perto e não se deixam definir. Os críticos, os artistas, os conhecedores, os simples amadores que tiveram a felicidade invejável de nascer e crescer rodeados de quadros e esculturas, têm contudo uma desvantagem considerável para ajuizarem as relações possíveis entre a arte e o público. A desvantagem de não poderem compreender senão num plano abstracto, o que é a insensibilidade perante a arte. E, como a maior parte das vezes, essa insensibilidade é apenas sensibilidade por acordar, como essa outra cegueira, pode pouco a pouco à

²¹ Em *The Picasso papers* (1999), Rosalind Krauss associa o primeiro momento de afirmação de uma “estética não-referencial” às vanguardas do início do século XX, em especial ao cubismo e às suas experiências em torno da colagem de signos oriundos diretamente do real, mas podemos associar igualmente o “nascimento do símbolo estético não-referencial” à “mancha de cor” assumida originalmente por Manet em *Le déjeuner sur l’herbe* (1863) como elemento de composição autónomo e fundamental na sua leitura estética, dado que, enquanto elemento ainda pretensamente ligado ao referente, a “mancha de cor” afirma sobretudo a sua arbitrariedade, insinuando-se contudo enquanto valor independente que, no futuro, afirmará a relevância crescente do valor do significante, ao ponto de se tornar central na assunção da composição pictórica modernista. Cf. Rosalind E. Krauss, *Os papéis de Picasso*, (trad. port. de Cristina Cupertino), São Paulo, Editora Iluminuras, 2006, p. 30.

força de desejo e de vontade a dissipar-se e desgelando até se transformar em compreensão e adesão emotiva.²²

Esta citação concentra o desejo e a mensagem essencial que Mário Dionísio sempre expressou com esta obra: “eu sou um de vós”, isto é, “também eu, perante a dificuldade de compreender a arte moderna, me pus ao caminho.” Daí a referência constante de que esse divórcio, essa insensibilidade, é apenas «sensibilidade por acordar». E o que o autor deseja é ajudar o leitor nesse processo de “desgelo” que significa despertar os sentidos e o intelecto para o exercício da fruição informada.²³ Objetivo concretizável apenas, no entanto, se o recetor estiver disponível para a iniciação necessária, isto é, a leitura e a consideração de uma renovação dos seus critérios de avaliação da obra de arte, superando assim a redutora, embora sempre essencial, relação empática com a mesma. Acordar o leitor para a compreensão e, por essa via, para a aceitação da arte moderna, será assim o grande desígnio de Mário Dionísio com a redação sistemática desta obra incontornável, nela assumindo inclusive, pelo “diálogo constante” ou a “conversa” próxima do leitor, toda uma dimensão vital associada ao seu próprio empenho intelectual, individual e coletivo, pois:

A Paleta e o Mundo não é uma história, não é um tratado, nem se dirige a especialistas. Queria antes ser uma longa conversa – porque nunca esqueço que escrever é travar um diálogo constante, uma das várias e mais fecundas maneiras de não estar sozinho. Uma longa conversa com aquelas tantas pessoas, como eu próprio fui, que, vendo na pintura moderna qualquer coisa de chocante cujo porquê se lhes escapa, achariam contudo indigno injuriá-la sem terem feito o esforço para entendê-la; com aquelas certamente tantas pessoas que, querendo formular também a sua hipótese, ao menos para uso próprio, sobre os destinos da pintura, seriam incapazes de fazê-lo sem se informarem primeiro do que isso é.²⁴

O ponto de partida desta longa maratona traduz-se assim pela ideia de iniciação e pela garantia de que a abertura à observação leal e disponível, livre de preconceitos inúteis, pode trazer a qualquer leitor a experiência da aceitação, a partir da compreensão de um fenómeno que, entre a reforma de meados dos oitocentos e a rutura vanguardista do início de novecentos, potenciou a decadência da arte académica (ou clássica), e legitimou progressivamente a afirmação da arte moderna. Com essa leitura, Dionísio promove ainda o reconhecimento de que entre Manet e Kandinsky há um caminho de evolução ou desenvolvimento pictórico que deve tornar-se perceptível e por todos ser percorrido com resultados de transformação sensível e intelectual.

Recorde-se, a este propósito, que Dionísio terminará a sua obra magna com o capítulo “Na Hora do Abstrato”, chamando a atenção para a ideia de uma linha de leitura e interpretação que do “divórcio” chegará à conclusão, argumentada em cerca de mil páginas, de que a pintura caminhou, no fio da história, até ao momento da abstração. E

²² MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., p. 15.

²³ Esta preocupação com o espetador parece filiar-se ainda em Denis Diderot. O filósofo francês também fazia a sua crítica de arte desde o ponto de vista do espetador, do público observador, e não da perspectiva dos artistas, como era comum na teoria da arte do século XVIII. Diderot defendia ainda o exercício da crítica, tal como Mário Dionísio mais tarde, como um laboratório de escrita.

²⁴ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., p. 25.

este efeito de reflexão conclusiva terá tido ainda consequências diretas não apenas no seu exercício crítico e intelectual, como também na sua prática pictórica. Não por acaso, Mário Dionísio dedicar-se-á à pintura abstrata pouco tempo após a publicação do segundo volume de *A Paleta e o Mundo*, em 1962 – ele que já tinha trabalhado em pintura noutras fazes da sua vida, desenvolvendo nos anos 40 e 50, por exemplo, experiências em torno de alguns valores do realismo regionalista brasileiro, a partir de Candido Portinari, e do realismo social francês, inspiradas sobretudo em Fernand Léger, Marcel Gromaire, Andre Lhote e Fougeron.

Entre a observação, o estudo e a prática da arte, Dionísio constrói uma relação profícua que procura antes de mais esclarecer as dinâmicas próprias do fenómeno artístico, bem como as suas possibilidades de compreensão numa sociedade que aceita a ideia de progresso social e político, mas que a nega veementemente no domínio da arte.

Mas para Dionísio, a teia que liga o divórcio das pessoas relativamente à compreensão da arte abstrata – expressão máxima da arte moderna e da sua suposta opacidade – é a mesma que poderá desocultar esse preconceito responsável pelo fosso entre produtores e recetores, pois para compreender e aceitar a arte abstrata será necessário voltar a analisar, por exemplo, na arte do século XVIII, a distinta presença ou a conceção das figuras enquadradas individualmente na pintura de Chardin, sobretudo o modo como sugerem, pelo seu “ensimesmamento” ou abstração comportamental, uma nova dialética entre a imagem e “o lugar do espetador”, tese mais tarde defendida pelo historiador crítico de arte norte-americano Michael Fried.²⁵ É por isso fundamental redesenhar as ligações entre o presente e o passado, pois as relações que necessariamente daí decorrem serão essenciais para o tão ambicionado processo de clarificação sobre a especificidade da arte moderna. E nesse reenvio constante entre o passado, o presente, e as diferentes análises teóricas responsáveis pela sua interpretação, Mário Dionísio procura sempre retirar algo de fecundo para uma visão mais plural e abrangente. Por exemplo, inspirado ao mesmo tempo pela natureza essencialista da obra de arte, centrada sobretudo na defesa da pintura e dos seus valores de qualidade, Mário Dionísio consegue conciliar ainda, de um modo bastante produtivo, tanto as referências marxistas da história social da obra de arte (a partir, da influência de Arnold Hauser e Pierre Francastel) como o formalismo germânico de Heinrich Wölfflin e Adolf von Hildebrand dirigido à “visualidade pura”, com origem na psicologia da *Gestalt*, através sobretudo da mediação de Henri Focillon e da sua particular teoria das formas. Nesta, a forma constitui-se como veículo essencial e definidor do carácter da obra de arte, afastando qualquer espécie de determinismo exterior na sua afirmação como ato criativo dependente do valor ou o “elogio da mão” como gesto transformador. Focillon procura assim «demonstrar que a arte constitui um mundo coerente, estável e activo, animado por um movimento interno próprio, no fundo do qual a história política ou social apenas serve de quadro de referência». Para o historiador de arte e medievalista francês, «as relações formais numa obra, e entre as várias obras, constituem uma ordem, uma metáfora do universo».²⁶ Deste modo,

²⁵ Cf. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, The University of Chicago, 1980. Cf. edição espanhola, Michael Fried, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, Col. La Balsa de la Medusa, A. Machado Libros, S.A., 2000.

²⁶ Cf. Henri Focillon, *A Vida das formas – seguido do Elogio da mão*, [1934], (trad. port.), Lisboa, Edições 70, 2001, p. 10.

a arte é sempre o ponto de partida ou o ponto de chegada de experiências estéticas ligadas entre si, formando uma espécie de genealogias formais complexas por eledesignadas como ‘metamorfoses’. São estas metamorfoses que dão à obra de arte o seu carácter único e a fazem participar da evolução universal das formas.²⁷

fruto da transformação criativa da matéria da natureza. Uma ideia atentamente sublinhada por Mário Dionísio:

[...] Focillon, com a sua lucidez habitual, lembra que a madeira da estátua já não é a madeira da árvore, que o mármore esculpido já não é o mármore da pedra, o ouro fundido, martelado, é um metal inédito, que o tijolo, cozido e construído, não tem nada de comum com a greda da barreira.²⁸

Aliás, o autor de *A Paleta e o Mundo* admite ainda que «tal metamorfose decide tudo», acreditando assim no valor fundamental da forma e da sua idiosincrasia no resultado ou na afirmação da matéria (convertida em objeto) como expressão de arte.

Deste modo, e apesar de contextualizar sempre a dinâmica de produção e de receção da obra de arte sob os auspícios de uma visão materialista e dialética da história, Dionísio não hesita em equilibrar a balança entre o materialismo e o formalismo, essas duas visões que, em sua opinião, só aparentemente poderiam permanecer antagónicas:

A arte depende da sociedade. Na vida social nada pode compreender-se sem ser relacionado com o todo. Mas é preciso ainda relacionar. É preciso ainda ver cuidadosamente que uma poesia, um quadro, uma sonata, não são, não foram nunca, reflexos mecânicos, directos, da estrutura social em que alguém os concebeu e realizou. Uma alteração nas bases económicas da sociedade abre perspectivas inesperadas na consciência dos homens, renova-a, transforma-a. Mas entre uma e outra há, contudo, um mundo de situações intermédias e imprevisíveis, de reacções, de apoio e de oposição, um mundo de elaborações de que a afirmação artística forçosamente depende também e no qual, ela também, forçosamente interfere. [...]

Não é o estudo isolado da organização social que por si mesmo explicará a proibição do ritual das imagens entre os judeus e os muçulmanos ou a austeridade dos templos protestantes, nem sobretudo as consequências artísticas que daí provieram. Alguém verá na técnica serena de David, directamente, a agitação tumultuosa da Revolução Francesa? [...]

Nem se pode esquecer que, além de poderosamente condicionados pelos marcos das circunstâncias gerais e mais aparentes de cada época, os *caprichos* dos artistas estão ainda integrados nos ritmos de desenvolvimento interno da arte.²⁹

Deste parecer oscilante, que observa um equilíbrio incontornável entre o valor da esfera social e o universo próprio do fazer e do aparecer da arte, como não identificar ao mesmo tempo, nas palavras de Dionísio, uma espécie de antecipação da tese de Jacques Rancière sobre a “partilha do sensível”³⁰ promovida inevitavelmente, embora em silêncio, pela obra de arte. Por caminhos diferentes, ambos reiteram a expressão dessa específica

²⁷ Ibid.

²⁸ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., p. 93.

²⁹ Ibid., p. 76.

³⁰ Cf. Jacques Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, (Entrevista e Glossário por Gabriel Rockhill), [2000], trad. port. de Vanessa Brito, Porto, Dafne Editora, 2010.

participação da arte no processo de transformação social. Com efeito, quando Mário Dionísio declara que «evidentemente, a arte pode (e creio bem que deve) exercer uma acção moralizadora. Mas fá-lo-á pelos seus meios próprios, através e além do que basilarmente determina a sua existência como arte»³¹, está a reforçar a ideia de que a arte não espelha o real, mas produz esse mesmo real de uma forma que transforma antes de mais o próprio espetador na sua relação ativa com o mundo. Podemos perceber ainda a importância dessa consciência sobre as especificidades ativas da arte e do espetador quando Dionísio, tal como na tese rancieriana do “espetador emancipado”³², defende (cinquenta anos antes, porém) a ideia de que cada sujeito ou espetador empresta à arte toda a sua experiência e mundivivência, e nessa relação com a obra de arte recebe igualmente uma transformação específica da sua consciência do real:

Ao ver, ao ouvir, nenhum de nós [espetadores] se limita a registar a existência de certas formas e cores [...]. Os sentidos da vista ou do ouvido, primeiramente simples meios das relações biológicas naturais, enriqueceram-se, cultivaram-se a ponto de terem criado actividades próprias. Enquanto vejo, enquanto ouço, inevitavelmente estabeleço múltiplas relações de um tipo especial. Ver e ouvir é estabelecer essas relações, logo inseparáveis da cena observada ou do som escutado, cuja síntese é o que na realidade vejo e ouço. Ao que vemos e ouvimos, inevitável e inconscientemente acrescentamos a nossa própria experiência pessoal, por sua vez inimaginável fora da experiência colectiva em que se forma. Transformamos os dados naturais e integramos na natureza esta própria transformação. E isto é visível e durável pela arte. As obras de arte são sinais radiosos desta força. Resultados e agentes desta transfiguração identificadora. Objectos que guardam em si o poder raro de fixar e manter viva a agressividade gloriosa dos sentidos do homem.³³

Mesmo quando não reconhece a sua presença ou o seu efeito real e duradouro, estas são as relações íntimas que o espetador estabelece com a obra de arte e que Mário Dionísio consegue reenviar à consciência intelectual e à sensibilidade do leitor, envolvendo-o assim, cada vez mais, na desocultação do esplendor da experiência da arte, seja antiga ou moderna, e que constitui desde o início a tarefa essencial de *A Paleta e o Mundo*.

Quilómetro trinta. Neste sentido, o caminho de esclarecimento pedagógico e as sistemáticas ligações entre o passado e o presente que Mário Dionísio estabelece com o leitor, oferecendo-lhe uma conversa exigente, mas sempre afável na tentativa de uma formação do gosto e da sensibilidade, refletem de algum modo as ligações que preocuparam de modo próximo outros historiadores e teóricos de arte internacionais como, por exemplo, Clive Bell, Roger Fry, Meyer Shapiro ou Alfred H. Barr, Jr., o fundador do MoMA – Museum of Modern Art de Nova Iorque.

Recordemos, a propósito, que as primeiras exposições realizadas no MoMA, a partir de 1929, respondem precisamente, e de modo intencional, a guiões de formação do gosto, definindo ou forçando desse modo uma linha de compreensão da arte moderna. Assim se justifica que, antes da apresentação da arte abstrata, a exposição inaugural de Alfred Barr

³¹ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., p. 85.

³² Cf. Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*, [2008], trad. port. de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

³³ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., p. 92.

mostrasse ao público norte-americano os quatro artistas mais decisivos do pós-impressionismo: Gauguin, Van Gogh, Cézanne e Seurat. Ao focar a atenção nas obras desses pintores, o diretor e curador do MoMA procurava em primeiro lugar identificar a raiz de um compromisso de rutura e transformação que viria a ter repercussões decisivas no surgimento de alguns movimentos de vanguarda, nomeadamente o expressionismo (Gauguin e Van Gogh), o cubismo (Cézanne) e a abstração (Seurat). A particularidade pedagógica dessa mostra só seria, porém, compreendida em toda a sua amplitude na relação com as restantes exposições apresentadas nos primeiros dez anos do museu nova-iorquino, todas elas empenhadas em clarificar o espectro da diversidade experimentalista da arte moderna e sobretudo as suas incontornáveis ligações entre o passado e o presente. O programa quase didático de Alfred Barr refletia-se ainda na produção de textos explicativos publicados em folhas de sala e catálogos, acompanhados quase sempre por reproduções fotográficas, esquemas ou diagramas, sugerindo assim uma mais fácil compreensão da arte moderna, recorrendo inclusive, nas paredes da exposição, a ampliações desses diagramas que, enquanto representações visuais estruturadas e simplificadas de um determinado conceito ou ideia, revelavam pela primeira vez ao grande público os vínculos ou as ligações de influência verificados entre artistas e movimentos.³⁴

Apesar de empenhado igualmente num processo de desocultação sobre os caminhos que conduzem o passado até à experiência da arte moderna, Mário Dionísio não chegará, contudo, ao pragmatismo de uma perspetiva esquemática ou diagramática. Ele é sobretudo um escritor, um literato, no sentido em que elabora uma longa narrativa de diálogo com os leitores que se propõem a abordar o seu desafio, o seu convite. Mesmo assim, Dionísio consegue estabelecer pelo verbo uma visão estruturada dessas ligações ou cadeias esquemáticas quando refere que:

Os saltos na pintura, as súbitas eclosões de novos estilos, são apenas resultados de longas gestações. Cada nova qualidade é o fruto de uma lenta alteração qualitativa. Cada fase plástica, como cada época histórica, não é internamente um bloco homogéneo que dadas circunstâncias fariam nascer e outras morrer, sem mais relações com o passado e o futuro. Existe uma cadeia interna, que as organiza através das suas próprias contradições. Aquela mesma cadeia a que Van Gogh várias vezes se referiu, ao dizer que de bom grado seria apenas um elo dela. Uma cadeia que surdamente se estabelece, sob a imobilidade aparente das escolas e dos quadros, de estilo para estilo, de artista para artista, e traça uma linha contínua de evolução, que é a linha de ligação dos pequenos e grandes triunfos do homem através das inevitáveis, pequenas e grandes, contradições de que a própria vida se tece.³⁵

No fundo, inspiradas no mesmo propósito, ambas as estratégias (diagramática e literária) confirmavam o paradigma de uma época em torno da formação do gosto e da compreensão da arte moderna. Optando, todavia, por caminhos diferentes, Alfred Barr e Mário Dionísio partilhavam a mesma intenção pró-ativa, isto é, tentar compreender e passar uma mensagem de compreensão que resultasse de modo definitivo na superação dessa estigmatizante incapacidade da arte moderna, nomeadamente a abstração, de se

³⁴ Cf. Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, (catálogo da exposição que apresentava na capa um diagrama das raízes e ligações da arte moderna), MoMA, 1936. Cf. www.Moma.org/calendar/exhibitions/2748.

³⁵ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., pp. 77-78.

impor ao observador sem qualquer espécie de mediação. Isto porque, aos olhos do público, as obras de um Dominique Ingres ou de um Jacques-Louis David pareciam impor-se por si mesmas, ao primeiro olhar, graças à sua representatividade narrativa ou expressão mimética do real. Ora, também para contrariar essa ideia comum, Dionísio procura no passado os exemplos de uma conflitualidade que não é exclusiva da arte moderna, mas que, pelo contrário, é própria da todas as épocas, quando envolvidas na expressão máxima e surpreendente da novidade. Dionísio vai mais longe quando, no capítulo “Chamemos-lhe divórcio”, exemplifica os paradoxos da rejeição manifestados no seio do próprio meio artístico, supostamente mais preparado para aceitar o novo ou o que difere das convenções: «É extremamente interessante verificar, nesta luta terrível e constante entre o velho e o novo, como os próprios artistas, quando colocados na situação de público, reagem à obra daqueles que os ultrapassam.»³⁶ Dionísio expressa aqui, uma vez mais, a sua análise de raiz materialista quando identifica de modo indireto uma ideia de progresso nas artes, ao falar sobre a reação de alguém que se vê superado, “ultrapassado”, pela realização dos outros:

Guérin, discípulo de David e mestre de Delacroix, dizia displicentemente da pintura deste: ‘Mais vale que faça isto do que dívidas’... Do mesmo Delacroix, que ninguém deixará hoje de incluir entre os indiscutíveis representantes da *grande arte, da verdadeira e única arte*, dizia Ingres: ‘É uma vassoura ébria’; ‘Se quiserem, sejam amigos dele, mas não o considerem pintor.’ Courbet viu as suas telas alvejadas pelos sarcasmos elegantes da imperatriz Eugénia e chicoteadas por Napoleão III. Gêrome julgava resolver todo o problema do impressionismo exclamando, em 1894: ‘Tudo isso – anarquistas e loucos!’ Dois ou três anos depois, cabia a vez de Renoir de ser denunciado na imprensa como ‘um verdadeiro malfeitor que corrompeu a juventude’. Cézanne não considerava Gauguin pintor. E Gauguin, por sua vez, ria às gargalhadas na cara do seu amigo Vincent Van Gogh, quando este lhe falava de projectos bastante estranhos para a época, como o de uma grande pintura mural realizada por grupos de pintores obedecendo a um plano comum...

E, no entanto, toda essas loucuras, todas essas malevolências, todas essas inépcias, todos esses motivos de elegantes sarcasmos e de cóleras imperiais contidas, vieram a transformar-se com o tempo – e o tempo não é aqui mera entidade abstracta que magicamente resolve os dissídios entre os homens – em obras clássicas, em preciosidades de museu, em objecto de estudo e de admiração incondicional, em padrões indiscutíveis, em nome dos quais, por sua vez, se condena toda a nova aventura que desponta.³⁷

Mas Mário Dionísio não se deixará enredar pela teoria de uma positividade inevitável perante a recusa de outrora, quando se interroga, interrogando igualmente o leitor: «Toda a obra incompreensível quando surge é, então, grande arte? Passaremos agora à atitude simplória de aceitar uma obra justamente porque a não compreendemos? Cuidado.»³⁸ Dionísio sabe perfeitamente que nem tudo o que é atacado no seu tempo próprio terá direito à recompensa de uma aceitação futura. Por isso, adverte:

³⁶ Ibid., p. 42.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., p. 43.

O receio de repetirmos os erros e injustiças clamorosos que, há tantos séculos, o público comete em relação a muitos criadores de uma das parcelas mais ricas do seu património não deve levar-nos à atitude passiva de concluir perante qualquer obra, por mais insignificante: É admirável; Dentro de trezentos anos será compreendida e aceite; Os meus netos extasiar-se-ão diante dela!³⁹

E centrando-se de novo na longa temporalidade que implica e responsabiliza o poder do público como agente de receção das obras de arte, acrescenta: «Até porque a reacção do público faz certamente parte do processo, alguma função terá também a desempenhar nesta produção colectiva que caprichosamente toma corpo pelos caminhos mais acentuadamente individuais e desusados.»⁴⁰ Tomando como exemplo uma espécie de conflito entre os admiradores de Renoir que tendem a recusar Picasso, Dionísio observa que a desvalorização dos preconceitos

pode pôr o admirador exclusivo de Renoir em condições de interrogar a pintura de Picasso antes de passar levemente à frente. Pode pô-lo em condições de interrogar-se a si mesmo sobre os motivos profundos ou superficiais que o levam a detestar um desenho ou um quadro cuja contemplação é, para tantas outras pessoas, um motivo de admiração e de prazer. Pode pô-lo em condições de pouco a pouco penetrar num domínio que até aí supunha, com que inconstância de despeito, inacessível, vedado, para raros apenas. Pode fazê-lo compreender que uma obra dificilmente acessível não é necessariamente detestável, e que a irritante falta de comunicabilidade pode não ser definitiva, mas apenas transitória e, em certo grau, inevitável.⁴¹

Dionísio procura assim clarificar o valor incontornável de um perspectivismo que, diga-se, não seria fácil de considerar por alguém de formação marxista e materialista, para mais numa época de grandes dicotomias sustentadas em “verdades” aparentemente sólidas. Porém, Dionísio teve sempre como matriz do seu pensamento e da sua ação uma visão humanista de respeito pela diversidade, que terá tido na inspiração criativa e nos seus valores de intrínseca liberdade a base de uma complementaridade que sabia considerar o individual na comunidade. Nesse sentido, o autor abre ao leitor toda uma compreensão sobre as pluralidades perspéticas que enformam a valorização cultural das obras de arte em diferentes contextos históricos e geográficos:

Numa sociedade dividida como a sociedade humana o é há séculos e séculos, os homens estão divididos por interesses, por intenções, por gostos. Nada é útil, insuportável, belo, monstruoso, pelo menos igualmente útil, igualmente insuportável, igualmente belo, igualmente monstruoso para todos os homens ao mesmo tempo e em todos os lugares. [...] E o problema complica-se porque dentro de cada zona há ainda desencontros profundos, uma necessidade constante de reajustamentos que o dinamismo de antagonismos internos da própria vida torna permanentes e forçosos.⁴²

Por isso:

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., pp. 43-44.

Entre a visão corrente numa época e a visão que os elementos mais novos dessa mesma época estão surdamente elaborando – a própria seiva da arte – tem de haver choque, pois mesmo quando o artista é o servidor fiel e, à sua maneira, consciente desses elementos há sempre que contar com a antecipação.⁴³

E o que é a “antecipação” em arte? É a novidade, o nunca dito ou feito. E Dionísio reconhece:

Não há grande artista que não seja, no campo da visão, um revolucionário. Uma das suas funções é criar novidade, é destruir o aceite, contrariar a rotina, acordar-nos do entorpecimento. Começar por desagradar faz parte do seu destino. [...] Quebrar as regras estabelecidas, ao serviço, embora, de rebeldias que em breve serão novas regras, que em breve virão a ser por sua vez quebradas, é o preço desse conhecimento.⁴⁴

Mário Dionísio identifica aqui plenamente o processo dialético do modernismo e das vanguardas, bem como a sua voraz sucessão contínua. Mas para irmos ao encontro dessa experiência de rutura e inovação, teremos de estar preparados e contemplar espaço para o desconhecido. Lado a lado com o leitor, Dionísio volta a colocar um conjunto de interrogações:

Como apreenderíamos esse algo sempre novo que é a própria arte, se não tentássemos calcar os preconceitos de que somos presa quando vamos ao encontro dela? [...] Se recusássemos à novidade o direito de dizer-nos qualquer coisa tão pouco esperada por nós que começamos por censurá-la precisamente por isso? Se, em vez de pedirmos à arte que nos abra constantemente um universo mais, estivéssemos sempre prontos a exigir-lhe que não nos force a sair do nosso quintal?⁴⁵

Há nestas palavras a consciência plena de que todos nós possuímos um paradigma de arte acomodado, que treme a cada novidade. Neste sentido, e uma vez mais comungando com o leitor a terceira pessoa do plural, compreendemos a conclusão de Dionísio quando observa de modo sincero e direto:

Não é a inacessibilidade que define a arte. Mas a nossa incompreensão, a nossa incapacidade de nos comovermos com ela, a nossa (digamos tudo) inferioridade perante ela, não é também razão *bastante* para considerá-la destituída de conteúdo humano ou valor estético. Um grande número de exemplos célebres exige-nos prudência. Nada garante ao público que tem razão. E que, quando ri de um Picasso ou de um Ernst, não está levianamente a rir de si próprio, e, de certa maneira, a lutar contra si próprio. É preciso ir um pouco mais longe e certamente bastante mais devagar.⁴⁶

O autor aconselha prudência e esclarece, uma vez mais, que este é um processo lento, mas de longo alcance, como o percurso de uma maratona. Nas páginas seguintes, Dionísio

⁴³ Ibid., p. 44.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., p. 45.

⁴⁶ Ibid.

alerta ainda para a natureza contraditória do “divórcio”, referindo-se nestes termos ao problema de um desencontro crescente:

O problema do famoso divórcio começa a parecer-nos posto em bases deficientes quando verificamos que todos esses indivíduos que atravessam as salas de exposição exclamando, entre frouxos de riso, *Isto também eu fazia*, ou encolhem desconsoladamente os ombros enquanto folheiam um álbum com reproduções de Braque ou Léger, se vestem e arranjam os seus interiores de acordo com um tipo de beleza que só os Braques e os Légers tornaram possível.⁴⁷

No fundo, a rejeição da pintura moderna parece esquecer o modo como a sua presença se faz sentir no design de moda e de interiores, isto é, na vida de todos os dias. O sentido absurdo da negação da arte moderna fica assim à mercê de uma pequena observação sobre a sua experiência quotidiana, longe, contudo, dos espaços institucionais da arte: museus e galerias. O público não reconhece nem aceita no plano da arte aquilo que já faz parte da sua vida, nomeadamente na estetização modernista da arquitetura, da moda ou do grafismo dos jornais e das revistas, pois

[...] cidades inteiras se enchem de belas casas projectadas por arquitectos para os quais o cubismo não foi possivelmente uma série de vulgaridades de ‘mandriões imbecis’. Já os cartazes, as páginas dos jornais, o desenho e a cor das gravatas ou dos casacos, os invólucros dos cigarros, os rótulos das garrafas, os mais insignificantes objectos do nosso uso diário, tudo o que o comerciante deseja eficiente, capaz de exercer atracção, de *agradar*, é composto numa linguagem nova, directamente nascida daquela mesma pintura que os compradores desses jornais, dessas gravatas, desses cigarros, desses casacos, desses mil objectos insignificantes, consideram paranóica, degenerada ou decadente, sem contacto com a vida.

Dionísio interpreta à evidência o conceito do modernismo como um projeto revolucionário com implicações não apenas nas chamadas “belas-artes”, como sobretudo em todos os domínios da cultura urbana. Desse modo, questiona-se sobre a persistência de uma negação que, afinal, não só não global como se apresenta sobretudo no domínio do elitismo da arte e dos seus preconceitos mais conservadores. Daí que o autor possa concluir:

Começa então a parecer conveniente inquirir se o conflito é verdadeiramente entre o público e o moderno, em geral, ou entre o público e apenas alguns aspectos da arte moderna, nomeadamente a pintura. E se, por outro lado, a incompatibilidade público-pintura moderna será uma situação autêntica e definitiva, ou apenas reflexo, apenas consequência, e como tal artificial e não definitiva, de um divórcio mais vasto e mais perigoso, que poderosas circunstâncias históricas vêm de há muito cavando entre o público e a *arte*.⁴⁸

É esse peso da história, sobretudo do ponto de vista do seu esclarecimento retrospectivo, que alimentará daí em diante *A Paleta o Mundo*, ou seja, o processo de desocultação sobre

⁴⁷ Ibid., p. 46.

⁴⁸ Ibid., p. 47.

as causas desse “divórcio” afinal tão acentuado quanto verdadeiramente injustificável.

Chegada. Quilómetro quarenta e dois. Mário Dionísio nunca deixou que as circunstâncias da sua vida, ou da sociedade em que estava inserido, se sobrepusessem à sua paixão pela arte e pela literatura. Apesar do sofrimento dos períodos de doença ou do ambiente opressivo da ditadura, privilegiou sempre uma visão humanista sobre a compreensão universal da grande arte, observando-a como expressão sublime de uma “cultura integral” – como na tese de Bento de Jesus Caraça – não apenas dos indivíduos, mas também das comunidades e dos povos por eles constituídos.

Também nesse sentido, a persistência de escrita e a conclusão de tão ambiciosa tarefa convertem *A Paleta e o Mundo* no seu *magnum opus*, manifestação incontornável dessa empolgante e apaixonada ligação à arte. Por outro lado, esse profundo “amor pela arte” (empregando aqui a famosa expressão de Pierre Bourdieu sobre o público que visita os museus⁴⁹) presente em todos os momentos deste texto maior, traduz-se na matriz de uma pedagogia, dir-se-ia agora, dionisiana, que sabe como nenhuma outra atrair o leitor, levando-o a participar de uma poderosa partilha de sentimentos e reflexões que envolvem afinal todos aqueles que, nesse caminho, se deixaram seduzir e conquistar.

Porém, Dionísio manterá até ao fim da sua reflexão uma honestidade e uma humildade genuínas. Face a um balanço sobre essa resiliente maratona, o autor interroga-se:

[...] depois desta longa-curta viagem, começada lá pelas novidades da Florença do século XV e terminada (ou interrompida) nas ilusões informais dos nossos dias, deste apaixonante itinerário, seguindo embora com saltos e lacunas, desproporções voluntárias e involuntárias omissões (este livro não é uma história nem um tratado, ficou lealmente dito no prefácio), que concluir?⁵⁰

Uma vez mais, a interrogação anuncia a precariedade ou mesmo a impossibilidade de uma resposta unívoca ou estável perante a única certeza observada,

que o fenómeno estético é extremamente complexo. [...], que as relações da arte com a sociedade são sempre ou quase sempre imprevisíveis e caprichosas que não conseguiremos entendê-las quando cedemos à tentação (e tantas vezes lhe cedemos!) da simples teoria do *reflexo*.⁵¹

Referência aqui às teorias da história social de inspiração marxista que tende a ver na arte o espelho da estrutura das sociedades. Mas ao confessar ter também aderido em parte a essa perspectiva de análise, Dionísio reconhece que:

Nem sempre a momentos de progresso social correspondem fases de esplendor artístico ou, a momentos de decadência social, fases de esterilidade na arte; nem sempre a arte segue os acontecimentos sociais e políticos, pois muitas vezes os

⁴⁹ Cf. Pierre Bourdieu e Alain Darbel, *L'Amour de l'art – Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, Col. “Le sens commun”, 1969.

⁵⁰ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 5, op. cit., p. 282.

⁵¹ Ibid.

precede, anuncia ou insinua; nem sempre o artista diz o que julga dizer, nem nós com facilidade apreendemos o que realmente nos diz.⁵²

Responsabilidades divididas, por isso, entre artistas e público sobre a fugaz e “indomável” significação ou classificação das obras de arte, entendendo-a antes de mais como um processo sempre em construção ou reconstrução.

Tudo em arte fascina e ensina. Todas as divisões, todas as classificações, todas as arrumações a que ingenuamente queremos submetê-la, não são senão tacteamentos, astúcias, modestas tentativas para domar qualquer coisa por natureza indomável, quer na totalidade, quer nas épocas, quer nas obras isoladas.⁵³

Desse modo assumido, o sentido final de *A Paleta e o Mundo* – isto é, os seus últimos quilómetros de reflexão – procura responder ao valor de uma aproximação entre a arte (paleta) e o público (mundo), pois projectar o futuro da pintura «obriga decerto a considerar o problema do reencontro da arte e das mais vastas camadas do público.» Daqui partirá o autor para uma leitura crítica, ainda que indireta, sobre as intenções dogmáticas reveladas por certos setores do Neo-Realismo português, após a chamada “polémica interna” desencadeada durante o ano de 1952 nas páginas da revista *Vértice*:⁵⁴

E isso explica facilmente as tentativas realizadas ou apenas projectadas nesse sentido, cujo espírito de generosidade (quando o é de generosidade) as não livrou da queda no mais completo malogro. Fazer ‘descer o artista ao povo’ (que temas de meditação oferece este ‘descer’...) revelou-se hipótese tão primitiva e inoperante como a, não menos primitiva, de fazer ‘subir o povo ao artista’. Naturalmente que a solução teórica do problema estará em pôr a produção à disposição da sociedade inteira, furtando-a às várias dependências que sobre ela impedem. Mas isto só seria tão fácil como a alguns se afigurou ou afigura (em projectos e decretos, já se deixa ver), se ela não fosse, indiscutivelmente um fenómeno de natureza bem particular, que se escapa às

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid., p. 283.

⁵⁴ No início dos anos 50, a chamada “polémica interna do neo-realismo” traduziu-se por uma crescente clivagem em torno do problema da relação entre a forma e o conteúdo na afirmação da obra de arte. De 1952 a 1954, as páginas da revista *Vértice* serviram de cenário a esse aceso debate intelectual. De um lado, João José Cochofel, Mário Dionísio e Fernando Lopes-Graça, defendiam o primado da linguagem formal de cada obra de arte e sobretudo a inseparabilidade da forma e do conteúdo no seu resultado final, enquanto António José Saraiva, Manuel Campos Lima e António Vale (pseudónimo de Álvaro Cunhal) opunham o conteúdo como agente primordial de intervenção social em arte. Se os primeiros notavam que o valor do conteúdo podia identificar-se com a expressão maior da inovação formal, alimentando uma perspectiva heterodoxa que não abdicava da função progressista da arte, os segundos mantinham uma linha de interpretação ortodoxa e contundente, ao manifestarem e defenderem a necessidade da prevalência do conteúdo, em conformidade com a urgência de comunicação que a arte parecia ainda exigir. Se o conteudismo ortodoxo, associado a uma tácita ingerência do PCP (Partido Comunista Português) nos destinos do movimento, parece ter tido então a última palavra com a Direção da *Vértice* a pôr fim ao conflito para impedir a “eternização” da polémica, a verdade é que os anos 50 abrem-se precisamente à mais espontânea e abrangente liberdade formal do Neo-Realismo literário e artístico, denunciando assim a derrota de qualquer orientação doutrinária mais estreita, dogmática ou sectária.

grandes linhas dos antagonistas sociais, que afinal está presa, e se essa ‘sociedade inteira’, que só existe na cabeça de certos realistas muito pouco atentos à realidade, estivesse apta desde já para o convívio da arte, como naturalmente o está para usufruir dos mais aperfeiçoados meios da produção industrial.⁵⁵

Com estas palavras, Mário Dionísio defende a ideia de que a pedagogia da sociedade será a via mais eficaz para “intervir” no sentido de uma verdadeira aproximação entre a arte moderna e o público, afastando assim qualquer hipótese de submissão das experiências modernistas aos preconceitos mais paradigmáticos revelados por um público ainda desinformado ou não sensibilizado – apesar do autor alertar de igual modo para os perigos de uma inocente defesa dessa ideia por vezes peregrina de fazer “subir o povo ao artista”.

De seguida, Dionísio volta a acentuar as idiossincrasias do labor artístico e da sua manifestação pública, antecipando, uma vez mais, alguns dos sentidos presentes na tese de Jacques Rancière sobre as especificidades de uma “partilha do sensível”:

Todo o artista, ainda que o não queira e quer o saiba, quer não, obedece a condicionalismo historicamente marcado e a um impulso interior que nega esse condicionamento e o supera com os próprios meios (também) que esse mesmo condicionamento lhe fornece. Ele sempre nos retrata quando se retrata. E com isso nos muda. Inevitavelmente sempre age.⁵⁶

Mas, mais à frente, Dionísio realça a ideia de que opacidade a desocultar na fruição artística não diz respeito apenas à arte moderna. A propósito de uma famosa citação de Picasso: «A culpa não é do artista nem do público. O público nem sempre compreende a arte moderna, é um facto», Dionísio acrescenta, de modo cirúrgico, «e a antiga?, apetece perguntar».⁵⁷ Nesta perspetiva, *A Paleta e o Mundo* assegura-nos que a receção da arte – isto é, de toda a arte (moderna e antiga) – é sempre um sistema complexo, mas que avaliado com disponibilidade e persistência, não será impossível desvendar. É preciso por isso pôr em perspetiva, e ao mesmo tempo em plano de igualdade, a legibilidade da arte de uma forma geral, independentemente das suas épocas históricas ou das suas características de representação ou fuga ao referente, pois não haverá ao nível da complexidade significacional uma diferença significativa entre a leitura de um Leonardo Da Vinci ou de um Caravaggio e a de um Malevich ou de um Mondrian, apesar da sugestiva armadilha de encontrarmos mais facilidades de teor interpretativo na representatividade figurativa do real. Com efeito, trata-se apenas de uma ilusão, de um conforto aparente. Se, por exemplo, pretendermos aprofundar o nosso processo de significação e mergulharmos nas diferentes camadas que se escondem nas figuras da pintura renascentista ou barroca, reconheceremos mais cedo ou mais tarde que teremos de estar familiarizados com a simbologia mitológica ou com a história da pintura religiosa, conhecedores ainda da hagiografia e dos mais ínfimos detalhes das cenas da vida de Cristo. Na verdade, tal como Mário Dionísio frequentemente lembrava, «para ver não basta olhar»⁵⁸ e se não cumprirmos esses requisitos de análise e avaliação, permaneceremos inevitavelmente num plano de opacidade interpretativa, porque, após

⁵⁵ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 5, op. cit., p. 284.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid., p. 286.

⁵⁸ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 1, op. cit., p. 217.

a falsa, porque primária, sensação de imediata empatia e aceitação da obra de arte, que mais não é do que a expressão do reconhecimento ou identificação dos elementos figurais ou contextuais que compõe uma qualquer obra de pendor narrativo, estaremos de novo perante algo que exige de nós um conjunto de referências mais profundas, fundamentais, afinal, para a experiência de significação dessa mesma obra. Salvaguarde-se ainda que, obviamente, este processo de desocultação orientado pelo conhecimento cultural em torno de uma figuração histórica que atravessou séculos da pintura europeia, não inviabiliza todavia uma relação mais direta e empática com as obras com que nos cruzamos. Mas talvez seja essencial termos consciência de que essa mesma relação de empatia não será uma experiência exclusiva da arte antiga, e que também a arte moderna ou contemporânea pode sugerir uma estreita conexão emocional com o espetador, para lá do conhecimento dos seus significados mais elaborados ou complexos.

Após as muitas considerações e interrogações contidas nesta longa jornada, Dionísio assume uma impossibilidade inevitável:

[...] não caímos na ingenuidade de querer saber para onde vai a pintura, que vai ser da pintura, sobretudo que *deve* ser a expressão estética dum homem que conseguiu dominar o seu próprio desmembramento, reconstruir-se, sair por suas mãos da alienação em que mergulhara, chegar, enfim, ao túnel de si mesmo, reencontrar a realidade total.⁵⁹

Por uma última vez, Dionísio critica o posicionamento do Neo-Realismo dogmático – defensor ainda de uma “batalha pelo conteúdo” – quando questiona: «Mas esse realismo (tenha este ou outro nome, um nome pouco importa) que será? *Como* será? Nada se pode rejeitar da herança do passado, incluindo o passado mais recente.»⁶⁰ Esta é a resposta concisa e direta ao ataque do Neo-Realismo contra o formalismo modernista – não é possível fazer arte no século XX, depois do Cubismo e do Abstracionismo, recorrendo a uma estética figurativa de retorno a um realismo de outros tempos, a não ser assumindo precisamente a sua transformação (“deformação”) moderna. A este propósito, Dionísio defendera desde a polémica “Ficha 5”, publicada na *Seara Nova* em Abril de 1942, a necessidade de uma justa “deformação” dessa mimesis como via possível para uma aceção moderna do realismo, isto é, assumir a forma como “o próprio assunto a *existir*.” Ou de outro modo: «Não fotografar, repito, mas deformar, deformar sempre até onde esta palavra (liberta do sentido etimológico) possa significar dar nova forma, escolher a forma capaz, a única de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar».⁶¹ Já em *A Paleta e o Mundo*, assegurará: «Não se pode pôr de lado, porque sim ou porque não, o que ao longo do nosso túnel fomos criando e transformando, a nossa voz, as nossas mãos. É com essa voz e essas mãos [modernas] (não com outras, que só há na cabeça de certos ideólogos) que uma nova arte nascerá, ou não.»⁶² Contrariando assim um certo Neo-Realismo, e posicionando-se de modo claro, sem contudo abdicar do plano da dúvida, da essencial abertura às diferentes linhas que a pluralidade do século XX anunciava, Dionísio interroga-se, interrogando novamente o leitor que o acompanha:

⁵⁹ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 5, op. cit., pp. 287-288.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 288.

⁶¹ Cf. MD, “Ficha 5”, in *Seara Nova* n.º 765 (Lisboa, Abr. 1942), p. 132. Na mesma “ficha 5”, Mário Dionísio escreveu ainda: «[...] suponho que só a deformação conseguirá construir aquilo em que todos nós pensamos quando falamos hoje em realismo, ou, mais precisamente, em neo-realismo.»

⁶² MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. 5, op. cit., p. 288.

Mas rigorosamente, cientificamente, quem pode assegurar que a arte que vem e que convém é esta e não aquela? Quem poderia permitir-se essa ilusão, depois de examinar com alguma demora os tantos elementos materiais e espirituais, colectivos e individuais, conscientes e inconscientes, que, sem trégua, opõem e ligam, indissoluvelmente, a paleta e o mundo?⁶³

E foi afinal para responder a si mesmo e, em parte, à polémica interna do Neo-Realismo português, que Mário Dionísio abraçou esta imensa maratona de reflexão e diálogo sintomaticamente intitulada *A Paleta e o Mundo*, motivado por esse “divórcio” observado na arte dos tempos modernos entre a produção experimental e o grande público. Precisamente através de uma paixão traduzida em palavras, na estruturação de um discurso analítico, por vezes crítico, mas sempre esperançoso, daí resultou uma obra que desde o primeiro parágrafo se prenunciava como grande narrativa sobre a arte e a sua história. Sem nunca afirmar o desejo de se constituir como uma história da arte, e desenhada sobretudo como uma conversa muito particular de aproximação aos segredos que só nesse contexto podiam ser revelados e discutidos, esta obra realizou, à sua maneira, uma arqueologia de desocultação sobre a experiência de receção da arte moderna, associada na época ao apogeu de uma purificação do visual que significava todo o Abstracionismo.

Companheiro e teórico do Neo-Realismo desde a primeira hora, Mário Dionísio foi também o primeiro a recusar o seu crescente dogmatismo e intransigência face ao comportamento modernista. Com esta obra, e opondo-se aos seus camaradas de estrada, Mário Dionísio assumirá sem hesitação a defesa da liberdade que significa a diversidade e o valor experimental da arte moderna. Consciente de que essa é a missão de todos os homens íntegros e responsáveis, escreverá no derradeiro parágrafo: «Em toda a história da pintura se tomou partido. Tomar partido é próprio do homem. Que outra coisa fazemos, enquanto escrevemos ou pintamos, enquanto pensamos, ouvimos, lemos, olhamos?»⁶⁴ Porém, tal como um corredor de fundo que mergulha na ética da superação individual, relativizando o resultado final em prol do caminho percorrido, as suas últimas palavras serão serenamente dirigidas, uma vez mais, ao perspetivismo inerente a qualquer teoria ou convicção:

Também na arte não há acção fecunda sem teoria que a inspire, nem teoria digna deste nome que se não alicerce na própria acção. Uma teoria, porém, é sempre uma hipótese de caminho ou de caminhos. E é coisa estéril se não cremos nela com todo o nosso ardor. Mas, além de estéril, logo será nociva e inimiga, se, nesse mesmo ardor indispensável, perdermos a noção de que, ainda aí, onde tudo jogamos, é apenas duma hipótese que se trata.⁶⁵

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid., pp. 288-289.

⁶⁵ Ibid., p. 289.

AS MINHAS EXPERIÊNCIAS DE LEITURA D' A PALETA E O MUNDO DE MÁRIO DIONÍSIO: COLECTIVA (CASA DA ACHADA) E INDIVIDUAL. ALGUMAS FIGURAS DE PALAVRAS, DE PENSAMENTOS E IMAGENS NELA PRESENTES.

Ana Figueiredo*



O que é a *A Paleta e o Mundo*?

Queria ser [...] uma longa conversa [...] um diálogo constante [...] escrever é uma das várias e mais fecundas maneiras de não estar sozinho, diz Mário Dionísio.

E é uma das várias e mais fecundas maneiras de não estarmos, nós, leitores, sozinhos, de travarmos com Mário Dionísio um diálogo constante, de com ele termos uma longa conversa.

A Paleta e o Mundo são cerca de mil páginas, publicadas de 1956 a 1962.

Sobre quê? Sobre o diálogo mundo/artes, em especial, a pintura, do fim do século XVIII ao fim dos anos 50 do século XX.

São estupendas as equipas com quem Mário Dionísio trabalha, ou seja, os autores que convoca para cada diferente capítulo, para cada diferente tema dentro de cada capítulo. A França é a mediação cultural constante, como a 27 de Outubro afirmou Daniel-Henri

* Investigadora independente. Amiga da Casa da Achada.

Pageaux. Mas são inúmeros os autores de outras nacionalidades, dos quais refiro, apenas a título exemplificativo, longe de exaustivo:

Na 2.^a parte: *Prestígio e fim duma ilusão*, no capítulo “A própria substância dos objectos”, além de sete franceses – Louis Aragon, Denis Diderot, Bernard Dorival, Élie Faure, Jean Luc, Anatole Jakovski e Edmond Pilon, um húngaro – Arnold Hauser, um inglês – F. D. Klingender e um suíço – J.J. Rousseau.

Na 3.^a parte: *Os Primeiros pintores malditos*, no capítulo “Para mais longe do que os cavalos do Pártenon”, além de dezassete franceses – Germain Bazin, Émile Bernard, Charles Chassé, Maurice Denis, Bernard Dorival, Pierre Francastel, Renée Hamon, Jules Huret, René Huyghe, Francis Jourdain, Charles Kunstler, Jean Leymarie, André Lhote, Stéfane Mallarmé, Charles Morice, Maurice Raynal e Rotonchamp, um holandês – Vincent Van Gogh, dois húngaros – Arnold Hauser e Bela Lázár, um inglês – Herbert Read e dois americanos – Ralph Linton e Paul S. Wingert.

E sempre Mário Dionísio dá o seu a seu dono: são 1495 meticulosas notas.

Com Mário Dionísio, n’*A Paleta*, nada é estanque.

Dois exemplos, das últimas páginas de *Revolução e compromisso*:

(232) “recorda, como um eco longínquo” – andamos para trás;¹

(235) “já se anuncia o tempo em que Delacroix escreverá” – andamos para a frente.

Seguimos ligações/movimentos que Mário Dionísio estabelece, dentro de cada capítulo e entre capítulos.

A Paleta foi Grande Prémio de Ensaio de 1962, da Sociedade Portuguesa de Escritores sendo o júri constituído por Adriano de Gusmão, Augusto Saraiva, Luís Albuquerque, Paulo Quintela e Virgílio Ferreira.

Da 2.^a edição, de 1973-74, já só existem para venda alguns dos cinco volumes e é vontade da Casa da Achada conseguir reeditá-la ainda este ano. Foi lançada, a 30 de Janeiro de 2016, uma campanha para apoio à reedição.

A Paleta não é simples nem fácil, é – para quem o queira – inesgotável – e é empolgante, apaixonante!

Talvez, com a reedição, surjam “companheiros” [notas/apêndices/complementos/apoios] de leitura d’*A paleta e o mundo*.

O que é a leitura colectiva d’*A paleta*, na Casa da Achada?

É, às segundas-feiras, às 18h30, uma hora de leitura em voz alta com paragens para comentários e projecção de imagens – que vai no IV ciclo. A preparação da projecção de imagens é feita, rotativamente, pelos elementos do grupo que o pretendam. O grupo é informal. Nestas horas lê-se, sem pressas, o que se pode ler numa hora. Estas leituras são sequenciais, mas, porque nem sempre se pode estar sempre presente, são fragmentárias. É diferente o que encontramos/descobrimos quando ouvimos ler ou lemos a ouvir ler (acompanhando a leitura de quem apresenta) do que encontramos/descobrimos quando lemos sozinhos. Começa-se por assistir ao que alguém preparou, até quereremos ser nós a preparar uma próxima – foi o que me aconteceu – e já estou a falar das leituras individuais, intensíssimas, preparatórias de apresentações. Primeiro não estranhei e depois entranhou-se. Entretanto, proporcionou-se-me o ensejo duma leitura individual

¹ Todas as referências a *A Paleta e o Mundo* se reportam à 1.^a edição (Mem Martins, Publicações Europa-América, Lisboa, vol. I, 1956 e vol. II, 1962).

integral, que possibilitou a leitura temática, transversal – que me parece muito mais adequada e interessante para esta situação – de que passo a dar-vos conta.

Um dos supremos encantos d' *A paleta*, um dos seus muitos ramalhetes rubros das papoulas [Cesário Verde, *De tarde*], é o que sobre os pincéis e as pinceladas ao longo dela Mário Dionísio nos diz.

Assim, comemorando os primeiros cem anos de haver mundo com Mário Dionísio²:

**Pincéis e pinceladas em
*A paleta e o mundo***

'Mostração' de leitura colectiva d'*A paleta*,
como na Casa da Achada se faz, para quem ainda lá não foi.

Na Casa da Achada o texto lido é o de Mário Dionísio, d'*A paleta*. A preparação da leitura consiste, sobretudo, em procurar, encontrar e articular as imagens que a acompanhem, por Mário Dionísio explícita ou implicitamente referidas. No Museu do Neo-Realismo foi isso que fiz: mostrei imagens. Mas procedi a uma apresentação temática, cuja sequência foi a do aparecimento de pincéis e de pinceladas, ao longo de todo o texto d'*A paleta*, lendo mais ou menos curtos excertos. Esta fórmula, permitida pela oralidade, revelou-se impraticável nesta acta.³

No título desta comunicação anunciei que apresentaria apenas algumas das figuras presentes n'*A paleta* – parte do ensaio que estou a realizar sobre figuras de palavras, de pensamento e imagens em *A Paleta e o Mundo*. Aqui, por limitação de espaço, assinalarei apenas as ocorrências de Prosopopeia, a figura pela qual o escritor empresta sentimentos humanos e palavras a seres inanimados, e apenas as relativas a pincéis e pinceladas.

Salientarei, começando por registar resumidamente as ocorrências e transcrevendo de seguida o curto excerto de que a destacarei:

1. As acções dos pintores, através dos pincéis, distinguindo:
 - a) O que fazem os pintores aos pincéis?
 - b) O que fazem os pintores com os pincéis?
 - c) Como são os pincéis?
 - d) O que fazem [que vida própria têm - ocorrências de prosopopeia] os pincéis?

2. As acções dos pintores, através das pinceladas, distinguindo:
 - a) O que fazem os pintores às pinceladas?
 - b) O que fazem os pintores com as pinceladas?
 - c) Como são as pinceladas?
 - d) O que fazem [que vida própria têm – ocorrências de prosopopeia] as pinceladas?

Pincel – *el.comp.* antepositivo [...] ocorre no vern. desde as orig. do idioma: *apincelado, apincelar, pincel, pincelada, pinceladela, pincelado, pincelagem, pincelamento, pincelar, pincel-de-estudante, pinceleiro, pincelista*; [...].⁴

² MD, "É hoje o primeiro dia", in *Terceira Idade*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1982, p. 93.

³ Agradeço a Moirika Reker a atenta disponibilidade e aconselhamento sobre a "transmutação" da apresentação audiovisual em escrita.

⁴ In *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*.

I.

Pincel, s. m. (sXIII cf. FichIVPM) 1 utensílio constituído por um tufo de pêlos, preso fortemente a um cabo, e destinado à aplicação de tintas, vernizes etc. 3 *fig.* arte da pintura <o p. do impressionismo> 3.1 a maneira de pintar de cada do pintor <o p. nervoso de Van Gogh> 3.2 o próprio pintor (em relação às suas qualidades como artista) <ele era um bom p.>⁵

1. As acções dos pintores, através dos pincéis:

a) O que fazem os pintores aos pincéis?

Resumo – Volume I

(41) dão-lhes a liberdade e o vigor do seu talento e evitam-lhe os sinais; (84) molham-lhes a ponta em tinta; (87) movem-nos; (95) lavam-nos; (151) carregam-nos de tinta e com eles tocam a tela; (152) colocam-nos em vasos; (156) servem-se deles; (158) batem com eles em telas; (159) orientam-lhes os movimentos; (171) têm-nos na mão; (197), (363) e (386) empunham-nos; (241) põem-nos ao serviço de alguém; (317) e (369) agarram-nos; (337) são-lhes confiscados; (364) carregam-nos de cores.

Resumo – Volume II

(12) carregam-nos com cores; (23) trabalham com eles atados à mão; (43) movimentam-nos; (78) quebram-nos e mandam-nos buscar, são bagagem de pintor; (80) e (86) têm-nos na mão; (103) desenham com eles; (111) pegam neles; (127) Embebem-nos de cores; (141) dominam-nos, deixam-nos cair das mãos; (159) gostam deles; (259) vendem-[se]-nos; (262) enchem-nos de tintas; (288) substituem-nos; (319) mexem neles; (338) pegam neles; (345) desviam dedos para eles; (357) agarram neles.

Volume I

(41) La Tour [...] Se retratava um artista, dava aos pincéis, a liberdade e o vigor do seu talento, porque julgava possível ser compreendido; se satisfazia uma encomenda, lambia a tela meticulosamente, evitava os sinais de pincel, esbatia, apagava os efeitos [...].

(84) «Freinhofer molhava com uma vivacidade febril a ponta do pincel nos vários montículos de tinta [...]». (Balzac, *A obra prima desconhecida*)

(87) Abel Salazar [...] «Por vezes [...] o artista [...] tem a impressão nítida de que alguém, que não ele, move a sua mão e com ela o seu pincel [...]».

(95) Pelo século XV fora, [...] os artistas são meros artífices especializados trabalhando em oficinas e recebendo um ordenado. [...] Adestravam-se, durante anos, em tarefas práticas: [...] lavavam pincéis [...].

(151) O modo de carregar o pincel de tinta e de com ele tocar a tela [...].

(152) oficina [...] Vasos com pincéis [...].

(156) o artista julga-se [...] um indivíduo excepcional com poderes sobrenaturais, que se serve cegamente de pincéis e tintas, para comunicar uma mensagem misteriosa [...].

(158) Sobre os pintores de domingo André Lhote: [...] bater com o pincel numa tela esticada [...].

⁵ Ibid.

(159) [...] superfície [...] É em função dela que o pintor orientará os primeiros movimentos [...] do seu pincel.

(171) Lhote [...] «o pintor [...] com um pincel [...] na mão [...]».

(197) [...] Diderot ficava indignado perante “a libertinagem” de Boucher e seus discípulos. A arte deveria ter, para ele, uma intenção moralizadora: «Tornar a verdade amável, o vício odioso, o ridículo saliente, aí está o desígnio de qualquer homem honesto que empunhe [...] o pincel.» [...]. [Ver 386]

(241) David [...] porá os pincéis e o provado conhecimento do ofício ao serviço da [...] glória pessoal [de Napoleão].

(317) [...] pintores franceses [...] agarraram [...] nos seus pincéis [...].

(337) Courbet [...] confiscam-lhe todos os bens [...] os próprios instrumentos de trabalho, até aos pincéis [...].

(363) Manet [...] empunhando a paleta e os pincéis [...].

(364) Renoir e Monet [...] com [...] seus pincéis carregados de cores frescas [...].

(369) Albert Wolf [...] crítico [...]«os impressionistas; agarram [...] em pincéis [...]».

(386) Nenhum impressionista [...] poderia aceitar, como Diderot, que o desígnio de «qualquer homem honesto que empunhe [...] o pincel ou o cinzel» seja «tornar a verdade amável, o vício odioso, o ridículo saliente». [Ver 196]

Volume II

(12) [...] pincéis carregados com as mais puras cores [...].

23) Renoir: O reumatismo, que, em idade avançada, lhe paralisa os dedos e o força a trabalhar com o pincel atado à mão [...].

(43) Seurat [...] um meticuloso ensaio de movimentos do pincel, uma espontaneidade preparada.

(78) Cézanne, irritado, quebrou os pincéis [...] mandou buscar [...] os pincéis [...] a sua bagagem de pintor [...].

(80) [...] até à morte, que o encontrou com os pincéis na mão.

(86) [...] De pincéis na mão [...].

(103) [...] nos últimos anos, desenhava com o pincel molhado de ultramar diluído em muita essência de terebintina [...].

(111) Vincent Van Gogh [...] pegar [...] num pincel [...].

(127) Embebe os pincéis de azul e de rosa, de delicados amarelos.

(141) [...] diz dominar mais do que nunca os seus pincéis. [...] Longe de todos, Vincent deixa cair das mãos os seus pincéis.

(159) Gauguin [...] Emil Schuffenecker, desperta nele o gosto da paleta e dos pincéis. Um passatempo que depressa se transforma em paixão.

(259) Van Dongen [...] figuras [...] a quem vendeu os seus pincéis.

(262) Vlaminck [...] um dia encheu os seus pincéis de tintas cruas [...].

(288) Rouault [...] se se trata de uma água-forte [...] Os pincéis são substituídos pelos buris, pelas limas, pelas raspadeiras, pelo papel de vidro [...].

(319) Emil Nolde [...] mexer em pincéis [...].

(338) Van den Abeele, o autodidacta que, anos antes, pegara um dia, já quadragenário, nos pincéis [...].

(345) Modigliani [...] Uns dedos que [...] Max Jacob, parece ter feito [...] desviar para os pincéis.

(357) Séraphine Louis [...] agarrasse nos pincéis.

b) O que fazem os pintores com os pincéis? Pincelam!

Verificam-se no Volume II quatro ocorrências do verbo pincelar, duas no infinitivo –

(314) e (531) e duas no particípio passado – (325) e (349):

(314) Corinth [...] tão capaz de pincelar em gordas e largas pinceladas frenéticas um *Nu Deitado* [...].

(324) [...] as paisagens sumárias de largas zonas de cor (325) lisamente pinceladas [...] de Schmidt-Rottluf.

(349) Marc Chagall *O Meu Atelier*, de 1910 [...] a cor [...] arrumada e pincelada [...].
(531) Lhote [...] se pusessem a pincelar [...].

Além de pincelar – Resumo – Volume I

(37) pintam semelhante; (84) meditam com eles na mão; (148) exprimem-se; (171) registam movimentos; (203) e (385) colhem o ar e a luz que espalham na tela; (220) discursam; (271) mostram a sua habilidade; (275) libertam os ímpetos de uma sensualidade impenitente.

Além de pincelar – Resumo – Volume II

(12) captam espectáculos; (23) põem-se com eles em frente da natureza; (76), (103) e (257) desenhavam; (183) e (203) escrevem; (203) desenhavam, tracejavam, virgulavam; (218) pintam.

Além de pincelar – Volume I

(37) Boccaccio que [...] considerava [...] «que a natureza [...] nada fez que [...] [Giotto], com [...] o pincel, não pintasse tão semelhante [...]».

(84) Balzac [...] faz Porbus dizer a Poussin [...]: «Os pintores só devem meditar com os pincéis na mão». (*A obra prima desconhecida*)

(148) Louis Hourticq: «[...] o pintor se exprime com os seus pincéis, [...] pensa com os olhos e os dedos [...]».

(171) Lhote [...] «o pintor sensível ao ritmo escondido de uma paisagem dança com ela, com um pincel [...] na mão, e regista movimentos que voluptuosamente se entrelaçam».

(203) Diderot: «Ó Chardin! não é branco, vermelho, negro, que misturas na tua paleta: é a própria substância dos objectos, é o ar e a luz que colhes com a ponta do pincel e espalhas na tela». [Ver 385]

(220) Louis David [...] A arte tem uma missão [...] contribuir para o estabelecimento do reino da liberdade, da igualdade, da fraternidade. O artista deve ser um elemento activo, como artista e como homem [...] é um tribuno que, no intervalo dos seus discursos, deve discursar com os pincéis.

(270) Ingres: A pintura com pasta e pincelada visível horroriza-o.⁶

(271) «É a qualidade dos falsos talentos», dizia ele, «para mostrarem a sua habilidade de pincéis».

(275) [...] libertava com os seus [...] pincéis os ímpetos de uma sensualidade impenitente.

(385) E as mesmas palavras que Diderot pronunciara um século antes: «Ó Chardin! Não é branco, vermelho, negro, que misturas na tua paleta: é a própria substância dos objectos, é o ar e a luz que colhes com a ponta do pincel e espalhas na tela» [Ver 203] poderiam ser repetidas, com que maioria de razões, em face de qualquer tela de Monet.

⁶ Sendo uma ocorrência de pincelada, é aqui registada para que se perceba a citação seguinte, da página 271.

Além de pincelar – Volume II

(12) Monet, Sisley, Berthe Morisot, Guillaumin [...] luta por captar na ponta dos pincéis, carregados com as mais puras cores – as cores do arco-íris –, o espectáculo festivo que os campos e as ruas das cidades proporcionam aos artistas [...].

(23) Renoir [...] pensa [...] que não basta contemplar a natureza, pôr-se o pintor com os seus pincéis em frente dela, para a possuir.

(76) Cézanne [...] desenhado livremente a pincel [...].

(103) [...] nos últimos anos, «desenhava com o pincel molhado de ultramar diluído em muita essência de terebintina, marcando com fuga, sem uma hesitação».

(183) Gauguin [...] *Donde Vimos? Que Somos? Para onde Vamos?* [...] feito de jacto, com a ponta do pincel, numa serapilheira [...] Os dois cantos superiores pintou-os de crómio amarelo – o título escrito a pincel no canto esquerdo, a assinatura no direito [...].

(203) Lautrec [...] Há muitas coincidências entre a sua maneira de desenhar com o pincel, de tracejar, de virgular, e a de Van Gogh. [...] pintura principalmente desenhada [...]. Ele escreve mais do que mancha [...].

(217-218) Diz Courthion que os *tachistes* [...] porque, acima de tudo, trabalhavam com manchas de cor –, «com o pincel, pintam com a mão levantada, aplicando de uma vez linhas e superfícies em manchas rápidas, tremidas, virguladas, desordenadas e numa efusão das mais instintivas».

(257) Marquet desenha com uma facilidade rara, [...] sobretudo, com o pincel [...].

c) Como são os pincéis?

Resumo – Volume I

(64) macios; (107) velhos; (137) luminosos; (173) famosos [Metonímia]; (253) largos; (273) de pêlo macio.

Resumo – Volume II

(40) têm corpo e cerdas; (288) são feitos de pêlos.

Volume I

(64) [...] os pincéis macios de Rafael [...].

(107) [...] fotografia [...] Ao pé da lente e da chapa impressionável, os velhos pincéis [...].

(137) Sartre [...] pincel luminoso [...].

(173) Baudelaire [...] soneto [...] *A Moldura*: «[...] Como uma bela moldura acrescenta a pintura, / Ainda que ela seja dum pincel famoso [...]» [Metonímia]

(253) Goya Largos pincéis lançam-se (254) às telas vastas [...]

(273) [...] o pêlo macio dos pincéis de Ingres [...]

Volume II

(40) Seurat [...] com o corpo do pincel [...] com o topo das cerdas [...].

(288) Impossível ver Rouault esquecendo [...] os pêlos de que são feitos os pincéis.

d) O que fazem [que vida própria têm] os pincéis? Registo das ocorrências de prosopopeia.

Resumo - Volume I

183) são prodigiosos, fazem aparecer o toque mágico da vida, percorrem cada centímetro de pintura; (201) transpõem para a tela, embebidos de ternura e de confiança na vida, os objectos vistos; (203) afagam rudemente; (225) são sábios; (227) têm irrequietudes; (231) enternecem-se; (247) não tentam “copiar” os modelos, mas (248) iluminá-los, desvendá-los aos olhos do público, revelar o que eles mais gostariam de esconder, arrancar-lhes a máscara, amesquinhando-os; (253) lançam-se (254) às telas, carregados

de dor, apressados, imperiosos. Prendem gargalhadas, criam ambiente de bruxas, de gigantes. Não têm que ver mais do que os pintores; (258) esquecem-se das mulheres; (263) têm fervores comovidos; (273) passeiam, tentam distrair-se, esquecer-se, arrefecer; (275) são frios; (276) sublinham deformações; (305) trazem para o mundo da arte, com ironia ou ternura, com agressivo espírito de denúncia ou uma compreensão e adesão humanas interessadas, centenas de aspectos, de casos, de cenas, nada escapa à sua observação apaixonada, à sua vivacidade; (343) os pêlos do pincel cavam sulcos; (359) fazem regressar sombras à actualidade; (364) experimentam agitações enamoradas.

Resumo - Volume II

(35) e (36) o Blanqui do pincel; (94) percorrem a tela com veemência; (96) estão inquietos e desatentos; (97) deixam de varrer a superfície, de fustigá-la, têm imperiosos desejos; (102) correm (103) numa espécie de frenesi luminoso; (127) surgem neles recantos, retratos; estão desejosos e afectam despreocupação, tendem a substituir a vírgula de (128) Monet; (139) revolteiam, trabalhando pastas; (140) são iluminados furacões que mudam campos e céu; (298) são sentimentalmente orientados; (307) estão embebidos de certezas; (352) neles nada resta dos primeiros tempos; (379) regressam à frieza, espalham meticulosamente, sem sobressalto, recusando-se ao menor efeito; (388) fogem da realidade objectiva; (468) denunciam, aos gritos, o mundo; devem ser armas.

Volume I

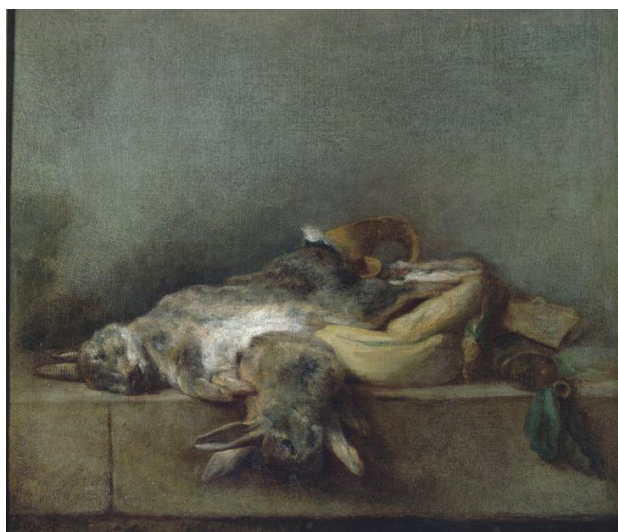
(183) [...] o pincel prodigioso de Watteau faz aparecer em transparência, à superfície, o toque mágico da vida presa que se liberta e, para lá do assunto, percorre cada centímetro de pintura, até aos seus mais esquecidos pormenores, na *Festa Campestre*, no *Baile sob as* (184) *Arcadas*, na *Festa de Amor*.

(201) Chardin [...] aquilo de que os seus pincéis se vão ocupar é de transpor para a tela, embebidos de ternura e de confiança na vida, os objectos em que os olhos pousam, na sua rua [...] e [...] em sua casa [...].



Autoportrait à l'abat-jour et aux lunettes
Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779)

AS MINHAS EXPERIÊNCIAS DE LEITURA D'A PALETA E O MUNDO DE MÁRIO DIONÍSIO:
COLECTIVA (CASA DA ACHADA) E INDIVIDUAL. ALGUMAS FIGURAS DE PALAVRAS,
DE PENSAMENTOS E IMAGENS NELA PRESENTES.



Lapins de garenne dit aussi Retour de chasse
Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779)



Panier de pêches avec un rafraîchissoir
Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779)



La Raie
Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779)



Pipes et vases à boire, dit aussi la Tabagie
Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779)

(203) [...] a riqueza que os cinzentos, os amarelos-surdos e os brancos atingiram no rude afagar dos seus pincéis.

(225) [André] Chénier [...] «[...] David, rei dos sábios pincéis [...]».

(227) [...] irrequietudes de pincel [...] [de David]

(231) O retrato de [...] Marat [...] Veja-se como os pincéis se enternece ao invocar o grande político moribundo.

(247-248) Goya E é o caso [...] de muitos desses retratos, que pintou em número superior a quatrocentos [...] nos quais os seus pincéis não tentam “copiar” os modelos, mas iluminá-los, desvendá-los aos olhos do público em toda a sua nudez interior, revelar o que eles mais gostariam porventura de esconder, atravessar o luxo das sedas e das rendas, o estendal das condecorações e arrancar-lhes a máscara, inutilizando-lhes a solenidade da pose, amesquinhando-os nessa mesma grandeza postiça em que é obrigado a pintá-los. [...].

(253-254) Largos pincéis lançam-se às telas vastas, carregados de dor, apressados, imperiosos. Prendem gargalhadas sinistras e graves vindas de longe, que ecoam ao longe. Criam um estranho ambiente de bruxas nos seus sinistros conciliábulo, de gigantes que surgem no horizonte sobre um povo minúsculo, com cavalos e carros em furiosa debandada, ou devoram, como Saturno, o próprio filho. [...] Goya teve ocasião de observar o ensino artístico dos discípulos de David e de reprová-lo [...] nestas palavras: «[...] O meu pincel não tem que ver mais do que eu. [...]».

(258) Géricault O seu amor da força e da energia fez-lhe os pincéis esquecerem as mulheres jovens e atraentes.

(263) David e Gros pintam Napoleão com todas as galas das suas paletas e todo o fervor comovido dos seus pincéis.

(273) [...] o pêlo macio dos pincéis de Ingres passeiam pelos pescoços dos cavalos caminhando entre nuvens, pelas sandálias romanas, pelos cabelos e pelos músculos de Júpiter, pelas roupagens de Virgílio. Como eles tentam distrair-se, esquecer-se, arrefecer, nos tantos pormenores de composição.

(275) [...] com os seus frios pincéis [...].

(276) [...] o pincel do artista sublinha as mais ousadas deformações.

(305) Os pincéis de Daumier [...] trazem para o mundo da arte, com ironia ou ternura, com agressivo espírito de denúncia ou uma compreensão e adesão humanas interessadas de mais para serem simples compaixão, centenas de aspectos, de casos,

de cenas directamente observadas ou intencionalmente imaginadas, nos tribunais, nos teatros, na vida íntima do pequeno burguês ou na dos saltimbancos, nos banhos públicos, nos comboios, nos momentos de exaltação popular. [...] nada escapou à sua observação apaixonada, à vivacidade dos seus pincéis [...].

(343) [...] Courbet [...] Théophile Silvestre: diz que ele «apontava com giz branco as personagens, as construía e reconstruía várias vezes de ponta a ponta, usava muito a espátula, espalhava a tinta na tela «com uma franqueza brutal», enquanto os pêlos do pincel cavavam «pequenos sulcos onde a luz vem suavizasse como no tecido do veludo».

(364) Renoir e Monet captaram com a agitação enamorada dos seus pincéis [...] essa famosa *Grenouillère* [...].

Volume II

(35-36) Jules Christophe chama a Camille Pissarro, o Blanqui do pincel. [...].

(40) Seurat [...] com o corpo do pincel [...] com o topo das cerdas [...].

(78) Cézanne [...] os pincéis [...] a sua bagagem de pintor [...].

(94) Os seus pincéis percorrem a tela com veemência [...].

(96) A análise da paisagem leva-o a uma simplicidade de transcrição que o acalma e o afasta desse ímpeto febril de desabafar, por meio dum pincel excessivamente irrequieto e desatento das proporções e das possibilidades da paleta, a perturbação sexual que o dominava.

(97) O seu pincel deixa de varrer a superfície, de fustigá-la. [...] Entre a natureza e a tela, há pincéis, cujo imperioso desejo é sintetizar.

(102-103) No [...] *Grande Pinheiro* de 1892-1896, [...] escreve Maurice Raynal, «que Cézanne deixa correr o pincel numa espécie de frenesi luminoso».

(127) Vincent Van Gogh [...] Recantos [...] retratos [...] surgem nos seus pincéis, desejosos de transparência e afectando uma doce despreocupação [...] o seu pincel «tende a substituir a vírgula de (128) Monet [...]».

(139) O pincel revolteia em curvas e contracurvas violentas, trabalhando uma pasta rica, espessa [...].

(140) [...] no iluminado furacão dos seus pincéis, campos e céu se mudam.

(288) Impossível ver Rouault esquecendo [...] os pêlos de que são feitos os pincéis [...].

(297-298) O suíço Ferdinand Hodler [...] Também os tecelões e os comedores de batatas, os marceneiros e os sapateiros, os camponeses [...] orientaram sentimentalmente os seus pincéis.

(307) Os pincéis de Munch estão embebidos da certeza de que o que mais seduz é o que mais amarga.

(352) Giorgio de Chirico [...] quando [...] se instalou em Milão e em Turim, depois em Florença, já nada restava nos seus pincéis das marinhas crepusculares dos primeiros tempos de Atenas.

(379) Depois [...] de Delacroix, de Goya, de Van Gogh, da requintada personalidade de toque de um Monet ou de um Renoir, os pincéis regressam à frieza calculada e quase anónima de David ou de Ingres. Espalham meticulosamente, sem sobressalto, recusando-se ao menor efeito [...].

(388) O próprio objecto [...] certos elementos da realidade [...] através dos quais os pintores tentavam regressar a essa mesma realidade “objectiva” de que os seus pincéis manifestamente fugiam.

(468) [...] jovens artistas declaradamente expressionistas, como Beckmann, Grosz, Dix, cujos pincéis denunciam, aos gritos, o mundo desorganizado do país em plena inflação. [...] Grosz [...]

pensa que «pincéis e canetas devem ser armas [...]».

II.

Pincelada *s.f.* traço feito com pincel [...].

Pincelar *v.* 1 *t.d.* aplicar pincel em 2 *t.d.* pintar utilizando pincel <*pincelou o quadro com força*> 3 *t.d.* aplicar tinta, verniz, remédio etc. com pincel; tocar com pincel <*pincelou a parede*> [...]⁷

Registo, de pinceladinhas, uma única ocorrência, na página 127 do Volume II.

De pincelar registo duas ocorrências, nas páginas 314 e 532 do Volume II.

2. As acções dos pintores, através das pinceladas:

a) O que fazem os pintores às pinceladas?

Resumo - Volume I

(87) nem o resultado delas verificam.

Resumo - Volume II

(86) pousam-nas na tela; (87) adoptam ou não a curta; (98) orientam-nas; (102) esmeram-se na sua leveza; (172) tentam segui-las noutros pintores.

Volume I

(87) Abel Salazar «[...] o artista [...] Por vezes [...] nem o resultado da sua pincelada verifica [...]».

Volume II

(86) Cézanne [...] pousando de vez em quando uma pincelada na tela.

(87) [...] nunca [...] adoptou a pincelada curta.

(98) Em *Pontoise-Ermitério*, [...] é [...] visível [...] a orientação das pinceladas de acordo com a direcção prévia das linhas da composição: verticais nas casas e nas árvores, horizontais nos terrenos que se estendem entre nós e elas, criando distância.

(102) [...] esmerar-se na leveza da pincelada [...].

(172) Gauguin [...] tornou-se amigo de Pissarro [...] tentou segui-lo na pincelada [...].

2 - As acções dos pintores, através das pinceladas:

b) O que fazem os pintores com as pinceladas?

Resumo - Volume I

(137) e (138) o real; (373) traduzem o estremecimento da luz; (377) produzem cores mais intensas; (380) fazem nascer fugacidade e transparência.

Resumo - Volume II

(17) renovam toda a pintura precedente e desmentem essa renovação; (24) a mulher;

(96) substituem os empastes; (106) são múltiplos; (288) largas camadas.

Volume I

(137-138) Sartre: O que é “real” [...] são [...] pinceladas [...] o real das pinceladas [...] o

⁷ In *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*.

conjunto das pinceladas [...] o “real” – que seriam [...] as pinceladas [...].

(373) Analisando [...] a *Grenouillère* de Monet, Francastel conclui [...] que os pontos de apoio da composição se esfumam sob as pequenas pinceladas tradutoras do estremecimento da luz [...].

(377) Os tons justapostos agirão uns sobre os outros – verifica-se que uma pincelada azul ao lado de uma vermelha produz sempre um violeta mais intenso do que uma única pincelada violeta – como a própria luz.

(380) [...] o mundo de Monet. Fugacidade e transparência, prodigiosamente nascentes numa pincelada curta e sólida [...].

Volume II

(17) Cada pincelada de cada impressionista é uma afirmação renovadora de toda a pintura precedente e, ao mesmo tempo, um desmentido dessa mesma renovação.

(24) O que está no princípio e no fim de Renoir, em cada pincelada [...] é a mulher.

(96) Cézanne Os empastes [...] são substituídos por pinceladas clássicas.

(103) [...] pinceladas aparentemente hesitantes [...].

(106) [...] na pincelada [...] Cézanne é múltiplo.

(288) Rouault [...] se se trata de uma água-forte [...] todas as suas novidades, como a da colocação do ácido em largas camadas pinceladas, então nos falam do cobre que as inspira e condiciona.

c) Como são as pinceladas?

Resumo - Volume I

(101) certas; (162) insignificantes; (241), (250), (270) e (271) visíveis; (271) hábeis [...] não devem ser visíveis; (293) não existem na natureza; (295) separadas; (297) isoladas e não fundidas; (316), (373) e (381) pequenas; (380) curtas e sólidas (381) minuciosas.

Resumo - Volume II

(40) em forma de vírgula, mecanicamente aplicadas, dos impressionistas, tradicionais, prolongadas, “varridas”, miúdas, que sugerem um ponto, pequeninas, aproximadas, puras ou neutras, *divididas*, variáveis, vivas, luz, dum tipo; (42) longas, curtas, em forma de vírgula, curtas e *divididas*, espessas; (127) **PINCELADINHAS** vistosas; (127) mais longas do que a vírgula de (128) Monet; (172) soltas; (178) de azul ou verde para um lado, de vermelhão ou laranja para o outro; (253) muitas vezes longas, estreitas, como as de Van Gogh, muitas outras, fluidas, estendidas, unidas, como as de Gauguin; (255) grossas, rubras; (255) multicores; (264) longas, sacudidas com novas pinceladas, curtas, desenhadas com uma irreverência ainda maior do que a de Van Gogh; (271) obra obtida à primeira pincelada (273) soltas e bem marcadas, verdes e amarelas, azuis; (288) aplicadas uma a uma; (314) largas; (318) longas, amarelas horizontais, dimensionadas e orientadas, são mil e mil, de ocre amarelo, marcadas, paralelas; (371) orientadas; (407) largas e curtas, cuidadosamente justapostas.

Volume I

(101) [...] certa pincelada [...].

(162) A mais insignificante pincelada [...].

(241) David [...] a burguesia [...] Reprova o indivíduo de excepção e as pinceladas visíveis que o denunciam.

(250) Goya [...] Ei-lo, recriando-a, com o sabor da matéria, a pincelada visível [...].

(270) Ingres [...] A pintura com pasta e pincelada visível horroriza-o.

(271) [...] se insurgia contra os efeitos tirados da pincelada visível [...] «Por mais hábil que seja, a pincelada não deve ser visível; ela impede a ilusão, imobiliza tudo em vez do

objecto, faz ver o processo em vez do pensamento, denuncia a mão».

(293) Delacroix [...] sabia bem que não há [...] pinceladas na natureza.

(295) O seu entusiasmo por Constable foi tão grande que [...] repintou [...] os *Massacres de Quios*, usando [...] as pinceladas separadas [...].

(297) A importância da sua pincelada isolada e não fundida, que prepara a divisão de tom dos impressionistas.

(316) As raízes duma arte, como diz Focillon, «de intelectuais, de poetas, de pensadores, mas fortemente ingleses e por vezes pintores, através do seu ofício de pequenas pinceladas» (pré-rafaelistas)

(373) Analisando [...] a *Grenouillère* de Monet, Francastel [...] pequenas pinceladas [...].

(380) [...] o mundo de Monet. [...] pincelada curta e sólida [...].

(381) Pissarro Os boulevards e as grandes praças surgem, em horas diferentes do dia, sob a variedade dos efeitos atmosféricos, dessas pequenas pinceladas cuja minúcia se acentua.

Volume II

(40-41) Seurat [...] Como, porém, a pincelada em forma de vírgula, mecanicamente aplicada, dos impressionistas é posta de lado, e de lado é igualmente posta a pincelada tradicional, [...] prolongada, «varrida», como eles recorrem a uma pincelada miúda, [...], – uma pincelada que sugere um ponto –, eis que o divisionismo se vê intitulado “pontilhismo”. Signac recusa com veemência a designação. [...] Escreveu ele: «*Pontilhismo* é o método de expressão escolhido pelo pintor que aplica cor numa tela por meio de pequenos pontos, de preferência a espalhá-la lisamente. É cobrir uma superfície com pequeninas pinceladas aproximadas, puras ou neutras, esforçando-se por imitar, pela mistura óptica desses elementos multiplicados, o variado colorido da natureza, sem qualquer vontade de equilíbrio, sem qualquer preocupação com o contraste. O *ponto* é apenas uma pincelada, um processo, e, como todos os processos, não interessa[...]»

Para os neo-impressionistas, a função do *ponto* é, pois, menor: «ele limita-se a tornar a superfície do quadro mais vibrante...» Enfim, «*a pincelada dividida*, variável, viva, luz, não é o *ponto* uniforme, morto, *matéria*».

O neo-impressionismo tem ambições mais vastas do que as de mera imposição dum tipo de pincelada, que, aliás, deve alterar-se proporcionalmente «à dimensão da obra»

(42) [...] as pinceladas de Delacroix eram longas, as dos impressionistas também o eram às vezes, mas quase sempre curtas, em forma de vírgula, as dos neo-impressionistas sempre *curtas e divididas* [...]

(120) Vincent Van Gogh A pincelada é espessa [...].

(127) Tudo tenta arrumar-se sem protesto e enfeitar-se com uma multidão de pinceladinhas vistosas.

(127-128) [...] *Ponte de Chatou* [...] o seu pincel tende a substituir a vírgula de Monet por uma pincelada mais longa.

(172) Gauguin [...] a sua técnica se baseasse ainda [...] na pincelada solta [...].

(178) pinceladas de azul ou verde para um lado, de vermelhão ou laranja para o outro.

(253) Em nome desta estridência, a pincelada, muitas vezes longa, estreita [...], como a de Van Gogh, é muitas outras, fluida, estendida, unida, como a de Gauguin, na mira daquela transparência que conserva o segredo de certas cores. [nos Fauves].

(255) Derain, fazendo, de grossas [...] pinceladas rubras, longos mastros de barcos [...].

(255) Pinceladas multicores num fundo de tela branca [...].

(264) Vlaminck [...] numa pasta grossa [...] aplicada em pinceladas longas [...], que seriam as de Van Gogh se ele as não sacudisse com novas pinceladas, curtas, às vezes

simples pontos, que desenha com uma irreverência ainda maior do que a do pintor dos *Girassóis*.

(266) *Fauve* é Matisse! De princípio a fim, em cada pincelada e em cada traço, natural, integral, gloriosamente *fauve*.

(271) [...] uma obra [...] Que se diria obtida [...] à primeira pincelada [...].

(273) [...] há uma sugestão longínqua de Seurat ou de Signac nas pinceladas soltas e bem marcadas, verdes e amarelas na *Paisagem-Estudo* para a “Alegria de Vive” e na *Pastoral*, azuis no *Interior*.

(288-289) Rouault pintava geralmente em papel numa simples folha de jornal, na qual as suas camadas de tinta se iam estendendo, [...] até atingirem aquela saborosa matéria gordurosa, [...] pincelada a pincelada [...].

(314) Corinth [...] em largas pinceladas [...] um *Nu Deitado* [...].

(317-318) Christian Rohlfes [...] Na *Amazona* [...] Na audácia [...] das longas pinceladas amarelas horizontais [...] desapareceu todo o compromisso com a realidade aparente, a que [...] obedecem [...] a dimensão e a orientação da pincelada de Monet [...]. As mil e mil pinceladas de uma catedral de Monet, como as dos degelos ou das fumaradas das estações ferroviárias, só aparentemente estão libertas da prisão do desenho convencional: obedecem-lhe tanto, no fundo, como a sua subtilidade de gradações e oposições cromáticas às vibrações da luz que pretendem reproduzir. [...] Na *Amazona*, de Rohlfes, é de outra audácia que se trata [...] as pinceladas de ocre amarelo, [...] marcadas no fundo branco, mostram [...] que a cor não tem aqui nenhuma intenção naturalista nem talvez mesmo de equivalência; por seu lado, se as ditas pinceladas amarelas, horizontalmente marcadas, paralelas às linhas do cão, do cavalo e da mulher, ali aparecem para registar a sensação de movimento, é evidente que este movimento [...] é [...] um pretexto para a obtenção dum efeito plástico [...]. A linha de contorno [...] é esmagada, engolida, dentada pelas pinceladas do fundo, tão importantes como as das próprias figuras.

(344) O búlgaro Pascin [...]

(345) [...] discreta ternura da sua pincelada.

(371) [...] retratos de Cézanne em que o volume é conseguido por uma geometrização que se deve à orientação da pincelada [...].

(407) Esses mesmos artifícios [...] aproximam a pintura futurista da neo-impressionista, à qual foi aquela buscar a pincelada larga e curta, cuidadosamente justaposta [...].

d) O que fazem [que vida própria têm] as pinceladas? Registo das ocorrências de prosopopeia.

Resumo - Volume I

(103) aparentemente hesitantes; (190) de mestria aliciante; (203) decididas; (248) vivas, animam-se; (259) agitam-se.

Resumo - Volume II

(40) certo anarquismo; (76) pronunciam; (88) lentas, prudentes, reflectidas. Produzem-se, buscam, procuram; (120) violentas; (128) menos leves, mais decididas (127) do que a vírgula de Monet; em vez de acariciarem a tela, lhe batem, a esbofeteiam, a arranham e colocam nela violentamente; (139) agitadas, frenéticas; (178) discretas; (220) livres; (253) agitadas; (255) saborosas; (260) como que chicoteadas; (264) inquietas, novas, curtas; (265) nelas há um eco longínquo de Cézanne; (275) aparentemente canhestras; (314) gordas, frenéticas; (318) audaciosas; só aparentemente libertas, obedecem, pretendem, violentamente marcadas, mostram, aparecem, esmagam, engolem, dentam; (345) com discreta ternura ; (359) reflectidas e precisas; (379) fogosas; (401) ajudam a mão do artista; (485) denunciam a agitação interior do artista.

Volume I

- (103) [...] pinceladas aparentemente hesitantes [...].
- (190) Boucher e Fragonard [...] a mestria aliciante das suas pinceladas [...].
- (203) Bernard Doviral: «Chardin espalha o tom com uma pincelada decidida».
- (248) Goya [...] a crítica acerada, o desdém irreprimível, o desprezo, a ironia, dir-se-ia: a vingança, de que [...] as suas vivas pinceladas se animam [...].
- (259) [...] o grande amor da ordem que, sabiamente dissimulado sob a agitação da pincelada, sustentava a fogueira e violência de Géricault.

Volume II

- (40) Seurat [...] não conseguira libertar-se ainda de certo anarquismo de pincelada
- (76) Cada pincelada pronuncia: «Sou um tímido, um boémio, troçam de mim. Não tenho força para resistir. O isolamento, aí está aquilo de que eu sou digno».
- (88) Cézanne A sua pincelada é quase sempre lenta, prudente, reflectida. Produz-se quase sempre como que sob a longínqua recordação das largas e voluntariosas espatuladas por onde começou. Busca as grandes traves ocultas da construção, [...] procura [...] a profundidade dos alicerces, a solidez dos muros, dos troncos ou dos frutos, o segredo do peso e da duração das coisas.
- (120) Vincent Van Gogh A pincelada é [...] violenta [...].
- (127-128) [...] *Ponte de Chatou* [...] o seu pincel «tende a substituir a vírgula de Monet por uma pincelada [...] menos leve, mais decidida [...] que, em vez de acariciar a tela, lhe bate, a esbofeteia, a arranha e coloca nela violentamente um acento de matéria, enérgico como um traço de lápis».
- (139) A agitação da pincelada acentua-se, torna-se frenética.
- (178) discretas pinceladas
- (220) Vuillard: A liberdade da pincelada [...].
- (253) Em nome desta estridência, a pincelada, muitas vezes [...] agitada, como a de Van Gogh [...] [nos Fauves]
- (255) Derain, fazendo, de [...] saborosas pinceladas [...]
- (260) Derain [...] sente e ostenta o mesmo gosto [...] pela pincelada como que chicoteada [...].
- (264) Vlaminck [...] numa pasta grossa [...] aplicada em pinceladas [...] irrequietas, que seriam as de Van Gogh se ele as não sacudisse com novas pinceladas, curtas, às vezes simples pontos, que desenha com uma irreverência ainda maior do que a do pintor dos *Girassóis*.
- (265) *Inundação* [...] na própria pincelada, sobretudo nas janelas e nos reflexos, há um eco longínquo de Cézanne.
- (266) *Fauve* é Matisse! De princípio a fim, em cada pincelada e em cada traço, natural, integral, gloriosamente fauve.
- (271) [...] uma obra [...] Que se diria obtida [...] à primeira pincelada [...].
- (273) [...] há uma sugestão longínqua de Seurat ou de Signac nas pinceladas soltas [...].
- (275) O amor da odalisca [...] uma pincelada aparentemente canhestra [...].
- (314) Corinth [...] gordas [...] pinceladas frenéticas [...] um *Nu Deitado* [...] em pinceladas igualmente frenéticas, se debruçar sobre o mundo interior do modelo [...].
- (317) Christian Rohlf s [...] Na *Amazona* [...]
- (318) Na audácia [...] das longas pinceladas amarelas horizontais [...] desapareceu todo o compromisso com a realidade aparente, a que [...] obedecem [...] a dimensão e a orientação da pincelada de Monet [...]. As mil e mil pinceladas de uma catedral de Monet, como as dos degelos ou das fumaradas das estações ferroviárias, só aparentemente estão libertas da prisão do desenho convencional: obedecem-lhe tanto, no fundo, como a sua subtilidade de gradações e oposições cromáticas às vibrações da luz que pretendem

reproduzir. [...] Na *Amazona*, de Rohlf, é de outra audácia que se trata [...] as pinceladas de ocre amarelo violentamente marcadas no fundo branco, mostram [...] que a cor não tem aqui nenhuma intenção naturalista nem talvez mesmo de equivalência; por seu lado, se as ditas pinceladas amarelas, horizontalmente marcadas, paralelas às linhas do cão, do cavalo e da mulher, ali aparecem para registrar a sensação de movimento, é evidente que este movimento [...] é [...] um pretexto para a obtenção dum efeito plástico [...]. A linha de contorno [...] é esmagada, engolida, dentada pelas pinceladas do fundo, tão importantes como as das próprias figuras.

(344) O búlgaro Pascin [...]

(345) [...] discreta ternura da sua pincelada.

(359) Rousseau [...] Bernard Dorival [...] chama a atenção para a reflexão e precisão da pincelada [...].

(379) Depois da foga pincelada de Delacroix, de Goya, de Van Gogh [...].

(401) *Cavaleiro Azul* [...] A força orientadora de Kandinsky, para o qual, desde 1910, «o artista é a mão que, com a ajuda desta ou daquela pincelada, tira da alma humana a vibração justa».

(485) Schlemmer [...] ficam à vista pinceladas que denunciam a agitação interior do artista [...].

Isolei, agrupei, cortei, esquematizei, procurando evidenciar pertinência e variedade no tratamento dado por Mário Dionísio a pincéis e pinceladas.

Possa o artifício da análise suscitar o desejo de leitura integral do texto, de encontrar a beleza e a inteligência, o ritmo e a vitalidade nele presentes.

UM PENSAMENTO ARDENTE: ESTÉTICA E POLÍTICA EM CONFLITO E UNIDADE DA ARTE CONTEMPORÂNEA DE MÁRIO DIONÍSIO

Pedro Boléo Rodrigues*

A minha comunicação centra-se no ensaio *Conflito e unidade da arte contemporânea*, de Mário Dionísio, um texto escrito para uma conferência realizada em Dezembro de 1957 na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, integrada na Exposição de Artes Plásticas que a Fundação Gulbenkian ali realizou. O que tentarei fazer é mostrar como podemos (e devemos) relacionar este ensaio e as suas ideias com uma série de debates que estão a ser tidos noutras partes do mundo nos anos 20 e 30 do século XX. São debates sobre a arte, a criação artística, a função social da arte, o valor e a possibilidade de compreensão da arte moderna, a questão do realismo e ainda sobre qual deve ser a posição dos artistas e dos intelectuais na sociedade contemporânea.

Sabemos da importância, para Mário Dionísio, das ideias vindas de França, dos intelectuais franceses nos anos 30, no início do *Front Populaire* em 1936, e da chamada “querelle du réalisme”, numa época em que os intelectuais portugueses são fortemente marcados pela cultura francesa. Mas gostaria de confrontar aquele ensaio com outros debates, noutras partes, de intelectuais que escrevem em alemão (embora nem todos sejam alemães). Há um estudo aprofundado a fazer sobre o eco destas discussões em Portugal. Mário Dionísio leu e conheceu desde os anos 30 muitos dos textos daqueles debates franceses. Convém lembrar que são anos dramáticos na história europeia e mundial: ascensão do nazismo, guerra civil espanhola, Frente Popular em França. Grandes desesperos mas também esperanças políticas para quem ambicionava um mundo diferente, que seguisse um caminho oposto aos dos nazismos e dos fascismos europeus.

Vou então procurar pôr tais dados em relação e ver os pontos de contacto com estes intelectuais de língua alemã, a partir de alguns dos problemas centrais colocados em *Conflito e unidade da arte contemporânea*, de Mário Dionísio, bem como com algumas das posições ali tomadas pelo autor que coincidem com vários dos pontos de vista daqueles intelectuais.

Conflito e unidade da arte contemporânea é um ensaio que, de certa forma, resume algumas das posições fundamentais de Mário Dionísio desenvolvidas, simultaneamente, no seu grande ensaio sobre a arte e a sociedade, *A paleta e o mundo*.

I.

Um primeiro aspecto geral, que é necessário colocar logo como ponto de partida para

* Músico e musicólogo. Investigador do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, FCSH-UNL e sócio fundador da Casa da Achada – Centro Mário Dionísio.

compreender a dimensão, a relevância e o alcance das suas ideias, tem a ver com o lugar e a importância da arte. A arte é vista por este autor como algo de fundamental e não acessório. Não é um mero jogo na vida social dos seres humanos:

«A arte é uma das expressões mais sérias, mais necessárias, mais decisivas de todos nós, e de cada um de nós, onde a cada minuto se arrisca e se conquista o nosso próprio destino.»¹

Um ponto de partida determinante, esta ideia de que a arte é *uma brincadeira muito séria*.

II.

O segundo ponto tem a ver com o início do ensaio *Conflito e unidade da arte contemporânea*. Mário Dionísio começa com Picasso, e não é por acaso. Inicia o seu ensaio citando Claude Roy: «A folha de papel de que Picasso se apodera transforma-se imediatamente num gráfico de temperatura.»² Picasso não é aqui referido por acaso: é uma das figuras centrais dos debates sobre a arte moderna, sobre a arte abstracta, e mesmo sobre o realismo. Este “gráfico de temperatura” não é apenas marca do calor e da energia despendida no acto criativo, é também marca da temperatura de um mundo: «Mundo e vida que se concentram na paleta e na tela, que se condensam naquela luta de que Van Gogh falou, como sempre com tanta lucidez, numa das suas cartas ao irmão.»³ Há aqui esta ideia de que na arte se condensa qualquer coisa ou, usando outra metáfora, que há sedimentação de mundo na obra de arte. Ou ainda outra do mesmo tipo: que há incorporação de mundo na tela.

Theodor Adorno, filósofo e compositor, escreveu num fragmento publicado postumamente: «A obra tem os elementos da realidade empírica lá dentro dela. A obra decompõe-nos, recompõe-nos, reconstrói-os com uma lei própria.»⁴ Há portanto a ideia de uma autonomia da obra de arte, na medida em que ela é “mundo dentro do mundo”, exactamente como diz Mário Dionísio em *A paleta e o mundo*.

Outra ideia próxima de Adorno é a de que a criação artística é um combate. A figura em que Mário Dionísio pega sempre quando quer expor esta ideia da criação como uma luta é Van Gogh. Adorno diz algo de muito semelhante: «A beleza é o que historicamente se liberta numa luta»⁵. Antes de ser outras lutas, esta é a luta da criação. É um primeiro conflito que está logo no acto de criar, para Mário Dionísio. E Van Gogh é a figura emblemática desta ideia.

«Luta em que o artista se bate desesperadamente, como pode e até onde pode, por cada palmo que cede do seu campo de acção»⁶, escreve Mário Dionísio. Nesta sua visão, qualquer coisa de decisivo se joga no acto da criação e neste combate.

¹ MD, *Conflito e unidade da arte contemporânea*, Lisboa, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2015, p. 19.

² Ibid., p. 22.

³ Ibid.

⁴ Theodor Adorno, *Teoria Estética*, citado por Michel Lequenne, *Marxisme et esthétique*, Montreuil, La Brèche, 1984, p. 61.

⁵ Theodor Adorno, *Experiência e criação artística*, trad. Artur Mourão, Lisboa, Edições 70, p. 29.

⁶ MD, *Conflito e unidade da arte contemporânea*, op. cit., p. 35.

III.

Terceiro: outro ponto fundamental é a oposição à chamada “teoria do reflexo”, ou seja, à ideia de que a arte seria simplesmente o reflexo da sociedade, de uma determinada forma histórica de organização social. Mário Dionísio critica qualquer visão linear de relação entre arte e sociedade, e portanto também a concepção de “reflexo”, que aponta para uma correspondência imitativa. Enfrenta esta ideia desde o início do ensaio, mas tenta ainda dialogar com ela:

As palavras e as cores são indiscretas e implacáveis, são um espelho, se quisermos ceder à tentação quase académica de citar Stendhal, mas são um espelho movediço como o das águas, que desloca as imagens, as desarruma, as despe, as denuncia, que mal se dispõe a lisonjear, logo se estilhaça em mil pedaços maravilhosamente desiguais, que um prodígio não deixa desligarem-se, que se desdobram numa prodigalidade de ângulos luminosos, brilhantes ou baços, inquietos ou inquietantes, capazes de mostrarem num rosto de aspecto belo e calmo toda a agitação que interiormente o corrói. Que interiormente nos corrói.⁷

Este “espelho” é uma das imagens-chave dos debates sobre o realismo. Para uns, a arte deveria reflectir fielmente uma sociedade, ou a luta de uma classe. Deveria mostrar fielmente a verdade da exploração, por exemplo, ou a possibilidade da sua superação histórica. Mas outros dizem, “calma aí!”, e reafirmam que a arte cria um mundo, que o artista não pode copiar a realidade, porque está sempre a transformá-la. E portanto a arte não pode reflectir apenas – ela cria mundo e, para Mário Dionísio e outros, ela alarga o horizonte do conhecimento humano. Mesmo que fosse um espelho, seria um espelho quebrado. É claro que aqui é também o cubismo que está em causa, e de novo Picasso. Mundo fragmentado, representação fragmentada, uma realidade fragmentada, em ruínas. É também um debate sobre a ideia e a prática da montagem nas artes. Montagem é outra palavra central nestes debates, e é contra o uso da montagem que se afirma por exemplo György Lukács, teórico com uma visão mais “clássica” (que desconfia por exemplo das fotomontagens de John Heartfield), ao contrário de Bertolt Brecht, Ernst Bloch e Walter Benjamin, entre outros, que preferem pensar que esta fragmentação é parte desta arte moderna e pode ser artisticamente produtiva e frutuosa. Ainda o “espelho”. Ernst Bloch escreve: «É mesmo que fosse espelho? E se a totalidade do real fosse ela mesma disruptiva, fragmentada, descontínua?»⁸. É mais uma vez uma reflexão partilhada em *Conflito e unidade da arte contemporânea* de Mário Dionísio. Era difícil que Mário Dionísio tivesse conhecido os textos de Ernst Bloch. Mas leu Lukács, sim, em traduções francesas, e refere-se a ele, de forma crítica, em diversos artigos.

IV.

Quarto ponto fundamental, que deriva do terceiro: a questão de a relação entre a arte e a sociedade não ser uma relação directa. Brecht dizia isso quando afirmava, contra a concepção de “realismo” de Lukács:

⁷ Ibid., p. 23.

⁸ Ernst Bloch, “Discussing Expressionism”, in *Aesthetics and Politics*, Theodor Adorno et al, London, Verso, 1980, p. 22.

Realista significa: descobrir as complexas causalidades na sociedade, desmascarar a visão das coisas como visão dos que estão no poder, escrever do ponto de vista da classe que estabelece as melhores soluções para os problemas graves da sociedade humana [e aqui estão todos de acordo, seria o proletariado a classe em melhores condições de fazer esta transformação], enfatizar o elemento do desenvolvimento e tornar possível o concreto e a abstracção a partir dele.⁹

O final da citação é um pouco enigmático mas deixa claro que está em causa, aqui também, a questão da abstracção em arte. O compositor Hanns Eisler, colaborador de Brecht nos anos 30 (e depois), que também participa indirectamente nestes debates, falava dos “mil fios que ligam a música à sociedade”. Se eram “mil fios”, podemos imaginar que não era uma relação nem directa nem linear que nesta visão se estabelecia entre a arte e a sociedade, mas sim uma relação complexa, intrincada, embora estreita e com muitos pontos de contacto, com muitos fios.

Mário Dionísio de novo:

Apesar de uma relação directa de causa e efeito se não verificar entre o acontecimento social e a novidade estética, apesar de a criação estética partir do indivíduo (de onde haveria ela de partir?) só uma distração exagerada passaria por certas coincidências sem a necessidade de interrogá-las.¹⁰

Portanto existem coincidências, há história na obra de arte, mas não é uma relação de causa-efeito. A obra não está apenas carregada de sociedade e de mundo, mas de movimento histórico. A coisa complica-se: o que está dentro da obra não é apenas mundo, mas mundo em movimento. Lembro-me de um belo verso de Mário Dionísio que diz: «Num pingo de verniz/um mundo inteiro cabe».¹¹

E numa passagem de *Conflito e unidade da arte contemporânea*, escreve Mário Dionísio clarificando algumas destas ideias:

Nenhuma eficácia é alcançável se esquecermos que o artista é parte inseparável da realidade e das suas transformações, que a natureza não é um espectáculo imóvel e o pintor um espectador que na frente dela se limite a escolher um bom lugar à sombra para a copiar.¹²

V.

Outra ideia forte nestes debates (e igualmente presente no ensaio) é a de que, neste movimento histórico, a arte não vai ao mesmo tempo que a sociedade. Mário Dionísio sugere isso quando diz: «É verdade que o artista muitas vezes se antecipa, e essa é uma das razões da sua grandeza.»¹³ O artista não vai, portanto, necessariamente ao mesmo tempo. Há uma discordância dos tempos da arte e da sociedade que é preciso aceitar, se queremos compreender os seus movimentos e transformações. Uma ideia importante

⁹ Bertold Brecht, “Against George Lukás”, in *Aesthetics and Politics*, op. cit., p. 82.

¹⁰ MD, *Conflito e unidade da arte contemporânea*, op. cit., p. 25.

¹¹ MD, *Poesia Incompleta*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1982, p. 350.

¹² MD, *Conflito e unidade da arte contemporânea*, op. cit., p. 45.

¹³ Ibid., p. 25.

naquele excerto é a ideia de antecipação. Para Mário Dionísio há uma carga utópica e prospectiva na obra de arte. O filósofo alemão Ernst Bloch desenvolveu uma teoria da obra de arte como expressão de algo que está ainda por descobrir. Interessa-lhe o carácter emancipatório da arte que ele vê como algo em aberto: é o seu “ainda não” (*noch nicht*). A arte que contém este porvir na sua essência é expressão de uma ausência. E para Bloch era a música a arte que melhor seria capaz de representar esta ausência. Uma ausência virada para o futuro, que a arte seria capaz de inventar e sugerir. Também Mário Dionísio fala de uma luta entre o artista e o tempo: «Esta luta entre o artista e o tempo, que não é mais do que a luta em todos os campos travada entre qualquer indivíduo especializado e a força de inércia dos seus contemporâneos, tem fronteiras dificilmente transponíveis.»¹⁴

Luta entre o artista e o tempo que julgo que é mais um ponto de contacto com Brecht, para quem a luta entre os seres humanos e o seu tempo é uma questão decisiva e um tema fundamental.

VI.

Regresso a *Conflito e unidade da arte contemporânea*:

De toda a arte se poderia dizer o que Éluard disse da poesia: “linguagem que canta, linguagem carregada de esperança mesmo quando é desesperada, porque é sempre portadora de inteligência profunda, de razão profunda no instinto, na sensibilidade, na necessidade de viver, no amor da vida, na verdade.”¹⁵

A arte é portanto uma linguagem que carrega uma esperança, um porvir.

Sem saber, Mário Dionísio estava a discutir os mesmos problemas que se debatiam noutros lugares da Europa e do mundo. Valeria a pena uma análise mais detalhada para compreendermos em que aspectos Dionísio se distancia destes pensadores, mas gostaria aqui apenas de aflorar alguns dos pontos em que ele coincide com eles e se debruça sobre problemas semelhantes.

Mesmo quando os artistas modernos parecem fugir, refugiar-se ou afastar-se dos problemas sociais, para Mário Dionísio eles não estão necessariamente a fugir, mas a recusar qualquer coisa, e ainda, de certa forma, a combater com as circunstâncias históricas, com o seu tempo.

«As circunstâncias gerais assaz complexas que marcam as épocas e os países, os diversos meios sociais e a vida de cada um de nós não param nem pararam nunca à porta dos ateliers»,¹⁶ escreve Mário Dionísio. E ainda: «Este crescente clima de conflito, de desafio, de incompatibilidade não raro agressiva, de inevitável hermetismo, de enganosa gratuitidade da arte dos nossos dias».¹⁷ Mais um ponto de contacto com Walter Benjamin, ensaísta contemporâneo (e amigo) de Bertold Brecht, para quem a arte contemporânea é definida por novos modos de produção e novas características técnicas que seria muito importante compreender. Novas formas corresponderiam a estas novas potencialidades técnicas – por exemplo o jornal como desafio formal para os escritores, em vez do “velho” romance.

¹⁴ Ibid., pp. 25-26.

¹⁵ Ibid., p. 42.

¹⁶ Ibid., p. 27.

¹⁷ Ibid.

Mas também o disco, a rádio, o cinema. Novos meios e novas formas com que os artistas teriam que se confrontar. Benjamin vê aqui um desafio político que passa por enfrentar os problemas da criação com os meios de comunicação de massas. Não vê a transformação técnica apenas como degradação, mas como uma possibilidade nova que exige do artista uma posição política clara. A urgência política, na época, tinha a ver com a possibilidade de estes meios serem usados, como foram, para esteticizar a política (o que o fascismo faria, para Benjamin). A tarefa dos intelectuais e dos artistas anti-fascistas seria, para Benjamin, a de politizar a arte e usar aqueles novos meios de reprodução e comunicação em massa, transformando-os. Adorno, pelo contrário, desconfiava dos meios de comunicação de massas e pensava que a arte apenas poderia romper com a dominação “quebrando” a comunicação. Mário Dionísio não pensava que a arte moderna tivesse obrigatoriamente de se refugiar, como Adorno achava, mas entende que ela o faça. De qualquer forma, não censura apressadamente uma arte que recuse deliberadamente comunicar. Lukács criticava esta arte apelidando-a de “escapista” e acusava os artistas modernos de estarem a fugir ao combate. Ernst Bloch, a propósito do expressionismo, dizia que nessa recusa dos artistas havia também um lado de revolta e qualquer coisa de subversivo, e “demolidor”. A “decadência burguesa” de que foram acusados alguns quadros expressionistas (e que elegem mesmo essa decadência como tema) não era vista por Bloch como necessariamente decadente.

VII.

Para terminar, um último ponto: modos de ver. Mário Dionísio evita “falar de cátedra” sobre a arte. Ele procura entender os processos da criação e da produção artística – nunca se desliga dos processos da criação. Brecht, Bloch, Benjamin e Dionísio coincidem na crítica aos teóricos que pretendem decretar as formas que a arte deve adquirir, como a arte deveria ser. Criticam as posições teoristas e aprioristas, objectivistas e limitadas, que acusam precipitadamente a arte moderna de decadência, não querendo perceber como e porquê as artes foram produzidas. «Uma visão a preto e branco que não faz justiça à realidade», como diz Bloch, pensando na tal realidade complexa e multifacetada. Também Brecht, numa conversa relatada por Walter Benjamin, dizia:

Eles são, para dizê-lo abruptamente, inimigos da produção. A produção deixa-os desconfortáveis. Nunca se sabe onde se está com a produção. A produção é imprevisível, não se sabe o que vai sair. E eles não querem produzir. Querem fazer de apparatchiks e exercer controlo sobre os outros. As suas críticas contêm uma ameaça.¹⁸

Para estes pensadores (e para Mário Dionísio), o que é necessário não é fazer representações positivas do proletariado e abastecer um aparelho produtivo (sem o alterar) com obras de arte aparentemente “revolucionárias” ou bem intencionadas, mas tomar partido através da própria forma de produzir, alterando os meios de produção, modificando o próprio aparelho de produção e pondo-o ao serviço de novas formas de vida e de relação entre os seres humanos.

¹⁸ Walter Benjamin, “Conversations with Brecht”, in *Aesthetics and Politics*, op. cit., 1980, p. 64.

MÁRIO DIONÍSIO: POÉTICA PICTÓRICA, TEORIA DA ARTE

*Sílvia Chicó**

Mário Dionísio foi uma figura relevante da cultura portuguesa, que deixou amplamente documentada a sua vida e a sua obra. E toda a documentação que nos deixou, e que está sendo objecto de vários estudos, revela a vontade de se deixar inteiro e explícito para posteridade. Nesse vasto legado, pressente-se o prazer de revelar um destino cumprido, de um homem que não falhou nenhum compromisso para com a sociedade, deixando claro o muito que “fez pelos outros”. Mário Dionísio era um intelectual de esquerda típico de uma época, em que havia a convicção de que a cultura e a arte deviam servir a comunidade, quiçá a humanidade. A documentação de Mário Dionísio, a sua obra literária e ensaística, bem como a reunião das suas obras de pintura, possibilitam agora estudos aprofundados sobre o seu tempo, tal como as suas múltiplas intervenções: políticas, artísticas e culturais.

Entendo muito bem em Mário Dionísio o que foi a paixão de pintar, o saber o que é a “suspensão do tempo” que acontece no atelier, o prazer tão de ordem sensorial que sentiu. Na sua autobiografia, Mário Dionísio exalta a experiência da pintura, ao falar do deleite no contacto com os óleos, com a sua matéria, com os seus cheiros. A pintura, creio, foi para Mário Dionísio uma hipótese única de escape e de ludismo, pela contínua experimentação e fruição de uma linguagem sem regras pré-definidas. Linguagem que estabelece os seus próprios códigos, por vezes quase indecifráveis, tornando o exercício da leitura, bem como o da apreciação crítica, coisa fascinante. Vale a pena revisitar o texto em que fala da sua pintura:

Parto sempre para a tela com uma grande convicção. Melhor seria dizer esperança. E a sede – a sede mesmo – de pintar que me leva a abandonar tudo e agarrar nos pincéis. Bato com eles na tela como quem bate em alguém, que é o mundo, o destino, a grande barreira que me impede de. Não digo às cegas porque um olho crítico de mim mesmo está constantemente vigilante e troça dos grandes ímpetus “inspirados”. [...] Mas pouco a pouco a humildade vem. A pressa desaparece. Ponho-me a olhar desconfiado, embora sem parar (seria o mais difícil de tudo nesse momento, para não dizer impossível), procuro, tento descobrir, porque, na grande selva que se foi criando à minha frente, deve haver um caminho, tem de haver um caminho e, pobre de mim já não o encontro.

O texto continua, descrevendo a aventura que foi para ele a pintura, sendo esta actividade certamente uma das que lhe deu maior prazer. Porque Mário Dionísio foi alguém que investiu totalmente no gosto que lhe davam as suas múltiplas funções, evidenciando uma

* Professora Catedrática aposentada da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Presidente da Assembleia geral da secção portuguesa da “Association Internationale des Critiques d’Art.”

necessidade de rigor e de perfeccionismo. A pintura seria o seu recreio, talvez um dos seus segredos, que sempre soube colocar em lugar protegido, quase sagrado. Pode dizer-se que Mário Dionísio foi de certo modo um intelectual que acabou por ser emigrante dentro do seu próprio país, como aconteceu a alguns outros. Viver com independência no Portugal do tempo da sua vida, onde grassavam preconceito, incompreensão, tendência geral para uma apreciação mesquinha de tudo o que se desconhecia, não pode ter deixado de tornar a vida difícil, mesmo aos mais intrépidos e optimistas. Singrar sem perder o alento, ciente de que as suas capacidades eram muitas vezes ignoradas ou avaliadas pela negativa, assim deve ter sido grande parte da vida de Mário Dionísio.

Qualquer pessoa, ainda que não especialista em literatura, ao ler os seus contos em *A morte é para os outros*, e o romance *Não há morte nem princípio*, entende como, para além das técnicas narrativas usadas pelo autor, existe claramente uma intenção pedagógica. Mário Dionísio escreve, mas ensina também a escrever. Por detrás do escritor está o professor, e percebe-se que o ensino lhe foi tarefa gratificante, capaz da maiêutica necessária ao despoletar de talentos, como tem sido testemunhado por alunos seus do Liceu Camões, que hoje são figuras marcantes da cultura portuguesa.

Infelizmente, não conheci bem Mário Dionísio, mas lembro-me dele a conversar com o meu pai em frente do Monte Carlo, um café nas Avenidas Novas que já desapareceu. Lembro-me de olhar para uma menina que ia com ele, a Eduarda, e lembro-me de pensar: “esta menina é parecida com a Zé das *Aventuras dos Cinco*”, dos livros da Enid Blyton, que eu lia e relia na infância. Muito mais tarde, no início da década de noventa, foi Mário Dionísio quem me pediu um prefácio para uma exposição sua, realizada no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, o que muito me honrou mas também me surpreendeu. Tentei fazer uma leitura objectiva da sua exposição, que espero lhe tenha agradado.

Ao Rui Mário Gonçalves, amigo com quem fez uma viagem a Baku, na então União Soviética, revelou que o que mais gostava de fazer era pintar. E assim fez, ao longo dos anos, mas sobretudo na última fase da sua vida, quando já liberto de obrigações da profissão. Com o 25 de Abril surgiu um tempo de optimismo, de alegria, um tempo em que muitos intelectuais e artistas tiveram a sensação de que se podia inventar um país novo, e foi um tempo de muitas e muitas solicitações. Surgiu na vida do pintor e escritor uma nova função, a de ensinar na sua Faculdade de Letras, onde criou a disciplina de Técnicas de Expressão do Português, mas certamente foi uma fase que, apesar do entusiasmo de participar num Portugal que se renovava, lhe provocou desgaste de tempo e energia. Estou convicta de que pintar teria sido para o autor ainda mais um escape, um acto de liberdade absoluta, algo que lhe não exigiria explicações, a não ser senão a si próprio, e que além do mais lhe permitiria entender as questões teóricas que tanto lhe interessavam e que tão eloquentemente deixou expressas em obras como *A Paleta e o Mundo* e no ensaio *Conflito e unidade da arte contemporânea*. Pintar, experimentar a pintura e o desenho, a aventura de fazer um quadro, essa aventura de *fear and trambeling* a que William Blake se referia, mas também a realização de um desejo, em plena alegria. E, além dessa aventura, poder escrever sobre pintura foi certamente algo de muito exaltante.

Deve referir-se em Mário Dionísio a notável capacidade de análise das artes plásticas revelada desde muito jovem, num país em que a informação era escassa. Uma das actividades que Mário Dionísio aflorou foi a crítica de arte, e os textos seus que deixou nesse campo, muito jovem ainda, são notáveis, considerando o isolamento em que o país se encontrava.

Referindo agora, e muito sinteticamente, a pintura de Mário Dionísio, observamos que o artista parte do desenho e de formas bem delimitadas, passando da figuração (em que as influências são várias mas em que a omnipresença de Picasso se verifica, como aconteceu a centenas de artistas) a uma abstracção, ou melhor: a várias tentativas de

desenvolvimento de uma linguagem abstracta, não podemos desconhecer a conotação vanguardista e algo revolucionária que o abstraccionismo representou. Na obra de Dionísio existe muito experimentalismo – não esqueçamos que o pintor aprendeu muito consigo próprio, variando e procurando soluções para as suas incursões estilísticas. Fez um percurso que o levou de um abstraccionismo de formas limitadas, quase desenhadas, para uma abstracção lírica, informal, em que a pintura se libertou do suporte do desenho e se torna mais fluida, mais leve, quiçá ainda mais lírica. Dessa fase é o seu último trabalho, um quadro inacabado, de 1993.

Seria interessante, em termos de metodologia para trabalhos futuros – que é algo que certamente este congresso almeja – estabelecer um paralelo entre a escrita pós-pintura, ou seja, a escrita que tenta traduzir em palavras o que as formas “comunicam” ao pintor. Um tipo de escrita algo raro, uma vez que nas teorias de arte – considerando as teorias da arte *grosso modo* como aquilo que os artistas dizem sobre as suas obras – verificamos que se encontram mais frequentemente a explicitação de programas, a manifestação de ideologias e, no caso de muitas correntes do abstraccionismo, uma procura que se reclama do assunto. Que assunto, perguntar-se-á? Não seria a referência ao assunto reflexo de um certo complexo pelo abandono e recusa da representação do real, de uma figuração que serviu os múltiplos realismos de sinais políticos diferentes, por vezes opostos, da arte dos anos trinta e quarenta? Ou o conceito de assunto foi de tal modo alargado que se tornou ele próprio uma abstracção? Penso na geração de Rothko, Gottlieb e Barnett Newman, cujo manifesto declarava como fundamental o “assunto” – «*We assert that the subject matter [...]*» – apesar da afirmação de que «*The Sublime is Now*», era na acentuação do assunto que se justificava uma arte que tendia dramaticamente para um abstraccionismo radical, de grande escala, profundamente lírico, espiritual, e liberto de convenções académicas. Assim se recuperou, para escândalo de muitos dos que se reclamavam defensores da arte social, o conceito da *Art for Art's Sake*, contribuição indiscutível para o rompimento de tabus, na pintura do século XX. É bem patente no texto sobre o *Conflito e unidade na arte contemporânea* de Mário Dionísio esta noção, facto notável em alguém algo isolado no país, mas alguém que é muitíssimo informado sobre a arte contemporânea. Ver o que se fazia, entrevistar artistas da Escola de Paris, foi muito importante para o autor, que seguia os novos modos de entender a arte numa fase de exaltação da estética dos elementos na linguagem pictórica, elementos esses entendidos como entidades de uma nova poética pictórica.

Sigamos as imagens surgidas no processo da pintura em que o autor se surpreende com a imagem que cria, em que sem planear torna visível, e sobre essa imagem reflecte, teoriza e poetiza; como pode constatar-se neste poema de *Memória dum pintor desconhecido*

Branco de neve
branco de leite

branco de cal
branco de lua

Contra branco outro branco
Um outro branco ainda sobre um novo branco
de espuma
com areia quase branca

Toda a ternura a fadiga a mágoa imensa
do branco contra branco sobre branco

na brancura mergulha branca flui
Branco entre limos
Branco entre mastros

Por túneis brancos ruas brancas sombras brancas
maciamente o branco longamente inventa branco
na crua branca amargura dos anos cegos brancos

Mário Dionísio soube como ninguém especular sobre os sobressaltos e os desapontamentos que podem surgir a um pintor durante a elaboração de um quadro. Mas o que se torna particularmente interessante é que quem pinta é o poeta, ou melhor, quem pinta é alguém que é simultaneamente poeta e pintor. E assim as sugestões dadas pelo acontecer da pintura encontram expressão numa alusão poética muito livre e desprendida do programa do poema tradicional, para se irem somando sugestões dadas pelas próprias cores e formas que vão surgindo das mãos do pintor. A feitura do quadro acaba por ser um monólogo de alguém que procura, que recorda, que busca – desesperadamente, ou pelo menos afinadamente – uma harmonia possível:

«Eu e a tela frente a frente nos medimos», e mais adiante:

E de repente/já nada disto é tinta e diluente/Este vermelho ferrugíneo não é óxido de ferro/nem este azul/óxido de cobalto e de alumínio/nem este verde/óxido de crómio transparente/Inútil ver/de que lado sopra o vento norte o vento sul/Tudo são línguas vivas gritos e soluços ou apenas palavras claramente/murmurando uma história que tropeça em mil desvios de como e quando/e apesar disso iluminando esta incerteza que por erro de pura fantasia ou de lembranças/com a mão protegendo uma candeia que o vento ora apaga de todo ora incendeia tudo/e tudo faz visível e possível à zona mais remota do impossível.

Creio que é pertinente estabelecer um paralelo entre alguma pintura de Mário Dionísio e a pintura de Paul Klee, pois se trata de dois poetas pintores que, em algumas obras, partilham opções criativas comuns. Os títulos que Klee dá aos seus quadros resultam, tal como em Dionísio, de uma leitura poética das formas. No caso de Klee, múltiplas sugestões, quase histórias contadas, memórias de infância, aludidas em muitos dos longos títulos dos seus quadros. No poema que observámos de Dionísio, surge uma poesia mais abstracta, em que o tema parte da cor branca, mas rapidamente se alarga, o vastíssimo leque conotativo do conceito faz voar o poeta para longínquas paragens.

Ou seja: o pintor constrói, inventa, produz a imagem. E essa imagem pede ao seu autor que a refira ou explique noutra código linguístico. O autor sentiu uma certa perplexidade perante o seu trabalho, o que é natural, mas pode perguntar-se, como o fez Mário Dionísio: «como é possível que eu veja tão bem a arte dos outros e que a minha me seja tão indecifrável?».

Há aqui temas para muitas possíveis dissertações. Efectivamente, vale sempre a pena falar com os artistas e ouvir atentamente o que têm a dizer. Mas é necessário ter a noção de que o desnível entre a linguagem verbal e a linguagem plástica é comum. Mário Dionísio foi excepção. Um dos poucos que saberia, que poderia, esclarecer-nos se com ele aprofundássemos estas questões.

Tenho muita pena de não ter falado com ele sobre tudo isto.

Lisboa, Outubro de 2016

MÁRIO DIONÍSIO: A TEORIZAÇÃO ESTÉTICA E O NEO-REALISMO

Vítor Pena Viçoso*

“Nasce um novo sol no coração do Homem”
(Gorki)

A obra de Mário Dionísio pelo seu carácter multifacetado (foi ao longo da vida crítico literário, teorizador estético, poeta, ficcionista e pintor) implicaria um olhar atento sobre cada uma das práticas culturais em que se envolveu e sobre as relações ou interações que entre estas se estabeleceram. Neste texto, limitar-nos-emos, porém, a realçar sobretudo o seu papel na formulação teórica e na problematização daquilo que, entre nós, foi designado como neo-realismo literário, embora essa intervenção não se possa separar da sua importante reflexão sobre as artes plásticas. Através da leitura dos artigos teóricos e críticos sobre Literatura e Arte, publicados, entre 1937 e 1960, em jornais e revistas, pode-se analisar a génese, as linhas de continuidade e as mutações da sua concepção estética, num diálogo permanente com outros actores do movimento neo-realista, no qual a acentuada concentração ideológica (a mundividência marxista) coexistiu com uma fecunda e polémica diversidade formal. A sua perspectiva multiforme e aberta sobre o novo realismo foi aliás um factor actuante para a pluralidade das práticas estéticas que coabitaram no seio do movimento, quer num ciclo curto, quer num ciclo longo.

A sua actividade, no plano da teorização estética, iniciou-se em 1937, ano em que surgem os primeiros artigos de crítica literária, no semanário *O Diabo*, e também os seus primeiros poemas, na revista *Sol Nascente*¹, posteriormente publicados no volume *Poemas*², e estendeu-se por várias décadas, pelo que se torna pertinente detectar, para lá das determinações conjunturais, alguns dos núcleos duros do seu pensamento estético (problematização do realismo e da criação estética, função social da arte). A sua prática crítica, no âmbito da teorização neo-realista, após o encerramento dos periódicos acima mencionados, prolongar-se-ia sobretudo na *Seara Nova* (década de 40) e, de 1945 até à década de 50, na revista *Vértice*. E não é despidendo o facto de o primeiro poema publicado no *Sol Nascente* em 1 de Maio de 1937, ter como significativo título “Caminho” («Um sopro de esperança cimentou o solo./ Um elo indestrutível juntou as nossas dores/ [...] Agora temos um caminho./ E este não tem nada igual aos que nos tinham mostrado./ Este é o nosso, o novo, o único caminho por onde poderemos avançar,/ o único/por onde voltarão aqueles que nos levaram»³), como que a anunciar um novo, longo e árduo percurso não só capaz de sinalizar uma nova prática político-cultural, mas também de progressivamente

* Universidade de Lisboa.

¹ Neste ano, publicou nesta revista os poemas “Caminho”, “Complicação” e “Poema da Mulher Nova”.

² MD, *Poemas*, Novo Cancioneiro, Coimbra, 1941.

³ *Ibid.*, p. 41.

estruturar a busca da expressão estética mais adequada a essa nova mundividência. Desde os seus primeiros artigos, de fins da década de 30 à de 40, propõe-nos uma arte comprometida com o real, na sua dinâmica contraditória, e, em oposição às tendências subjectivistas, defenderia o «equilíbrio do mundo exterior e do mundo interior», daí a demarcação relativamente aos “presencistas” e aos arautos da caduca teoria da Arte pela Arte, enfim a todos os que se refugiavam num “inconformismo estéril” (neste plano, distinguiria, por exemplo, a poesia de Régio– «a satisfação interior pelos braços presos» – da de Torga – «a fúria dos braços presos»⁴) ou no feiticismo formal. Para Mário Dionísio, toda a arte é social, mesmo a mais intimista, por isso o artista, tanto o vocacionado para o ensimesmamento, como o vocacionado para a intervenção social, estaria condenado a tomar partido em função do momento histórico-social, mesmo sendo pelo aceno da fuga, da desistência ou da centripetação no eu. O artista deveria, na sua óptica, simultaneamente exprimir o seu mundo e o mundo dos outros. A arte realista, por outro lado, deveria revelar as actuais e as futuras manifestações do ser, pois, considerando a sua época como de transição entre um mundo que está a morrer e outro que está a nascer, o realismo deveria centrar-se nesse núcleo da crise sociocultural e antecipar a possível e desejável emergência de um mundo novo (o sonho, ou dito de outro modo, a dimensão da utopia).⁵ Contrariamente ao realismo oitocentista (a pretensa cópia artística dum real imobilizado), o neo-realismo tenderia a captar o mundo concreto no seu processo de transformação e, desse modo empenhado, a contribuir para a libertação dos homens. Aliás, a arte nunca poderia ser uma cópia, um espelho límpido do real, mas uma revelação, uma recriação, uma transfiguração, uma deformação e um prolongamento do real, pressupondo processos específicos (uma técnica) para o realizar: «a transformação da emoção em técnica». O artista, enraizado no real, criaria então as condições para produzir mais real. E, nesse sentido, em defesa da técnica em arte («o fervor do artífice, da pureza operária», citando o pintor André Lhote, 1885-1962), mas contra o “tecnicismo”⁶, tanto se distancia esteticamente do superficial panfletarismo político e do “utilitarismo” (a primazia do conteúdo) como dos adeptos do formalismo, tanto dos populistas (a centração no povo exótico) ou dos naturalistas (uma visão deturpada da realidade total e a abstenção relativamente à matéria narrada), como dos “modernistas”, que chegou, numa *blague*, a denominar «a doença infantil da modernidade»⁷, apesar do seu reiterado fascínio pela poesia de Fernando Pessoa, especialmente pelo seu heterónimo Álvaro de Campos. Aliás, na sua polémica, a propósito da poesia do “Novo Cancioneiro”, com João Pedro de Andrade, em 1943-1944⁸, acentua a descontinuidade do Neo-Realismo relativamente aos

⁴ “*Libertação por Miguel Torga*”, in *Vértice* n.º 8-11 (Coimbra, Abril de 1945), p. 53.

⁵ «Diremos [...] a título de esclarecimento [...] que entendemos por *sonho* dos homens, ou antes: por *sonho* duma época (uma vez que não entendemos a vida independente do período em que é) o desejo de realização dessa mesma época, – no caso do homem: o desejo da sua integralização em relação a um dado momento», in *O Diabo*, 14/11/1937, p. 3.

⁶ «Resumindo [...] direi [...] que me parece importantíssimo o combate constante, justamente em favor da arte e da sua utilidade, *contra toda a espécie de tecnicismo*, mas que me parece também importante e urgente um combate não menor nem menos persistente pelo valor e indispensabilidade da técnica», in “Ficha 10”, *Seara Nova* (Lisboa, 6 Fev. 1943), p. 191.

⁷ «O equilíbrio verdadeiramente moderno (só possível depois dessa sua doença infantil que foi o modernismo) [...] entre o delírio e a auto-censura [...] existe [...] nestes contos de José Cardoso Pires», “*Os Caminheiros e Outros Contos* por José Cardoso Pires”, in *Vértice* n.º 76 (Coimbra, Dezembro de 1949), p. 368.

⁸ “Ficha 13” e “Ficha 13 – A”, *Seara Nova* (Lisboa, 24 Jul. 1943 e 31 Jul. 1943); *Ficha 14*, Lisboa, Ed. do Autor, 1944.

“modernismos” (*Presença e Orpheu*), do ponto de vista das opostas concepções do mundo, embora refira as necessárias continuidades no plano técnico. Uma nova maneira de pensar o mundo exigia uma nova maneira de o dizer esteticamente, implicando uma síntese transformadora de todos os movimentos artísticos anteriores, com especial relevo para o romantismo e o realismo, e mesmo daqueles (os designados “subjectivistas e “decadentes”) que se situavam num polo ideológico oposto⁹ – uma prática estética, portanto, receptiva também às técnicas exploradas pelas diversas correntes artísticas da modernidade e a todas as modalidades culturais (“um novo enciclopedismo”)¹⁰ que contribuíssem para a eliminação do homem unilateral em prol do homem total. Por isso, o advento da poesia neo-realista não podia ser explicado, como pretendia erradamente João Pedro de Andrade, através da mera sucessão geracional.

Mário Dionísio foi, portanto, desde finais da década de 30, um dos principais teorizadores do movimento que pretendia ser a expressão estética de uma nova visão do mundo, a marxista, estruturada em função de uma dialéctica classista (na década de 40, refere recorrentemente a oposição entre a voz cultural das “classes decadentes” e a da “classe ascendente”) e de emancipação colectiva e de uma articulação entre as formas ideológicas e os modos de produção sociais e, conseqüentemente, da necessária contextualização do artista e da obra de arte no espaço e no tempo, de molde a entender-se a capacidade de intervenção da moderna arte realista no processo de transformação do mundo. Esta pressupunha tanto a capacidade de compreensão como a de previsão da existência colectiva, ou seja, um prospectivismo compreensivo. E, num mundo aparentemente enclausurado, cabia-lhe uma função na revelação de mundos possíveis alternativos. Reconhecemos, no entanto, que nos seus textos, ao longo da década de 40, há uma progressiva erosão da explícita e redundante postura didáctica (colocar um problema e resolvê-lo, ou seja, apresentar soluções ao leitor) que atribuíra ao autor de romances, embora o problema do divórcio entre a arte moderna e o público tenha sido recorrentemente analisado ao longo da sua reflexão, num ciclo longo, e isso implicava um esforço didáctico por parte dos críticos e dos produtores estéticos, na criação de condições de recepção sociocultural adequadas à compreensão da obra de arte por parte de um público menos informado, numa simpática identificação entre os artistas e o público. Deste modo, neste horizonte cultural, superar-se-ia a contradição entre as expectativas do receptor e as do produtor no âmbito da arte moderna, ainda que Mário Dionísio reconhecesse que, só em conjunturas excepcionais (por exemplo, o muralismo mexicano na década de 20; “Guernica” de Picasso, em 1937; a poesia épico-lírica portuguesa lida em voz alta para amplos auditórios populares, na 1.^a metade da década de 40 e no imediato pós-guerra), isso fosse viável. Somente, nessas situações exemplares, «em que artista e público se encontram verdadeiramente irmanados por uma experiência comum e um ideal comum é possível a espontânea adesão emotiva à obra de arte»¹¹.

⁹ «É neste compromisso constante com a realidade sem esquecer o mundo íntimo de cada um que está a verdadeira novidade, a verdadeira nota fundamental do realismo dos nossos dias que desponta por toda a parte com um ar tão combativo e anti-irrealista, apesar de se nutrir, tecnicamente, com a mais aguda consciência dos pontos mais altos do irrealismo», “A Arte e o Homem – Realismo”, in *O Globo* (quinzenário), 30/06/1946.

¹⁰ Cf. “Ciência e Romance”, in *O Diabo*, 6/2/1938.

¹¹ *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Almada, Galeria Municipal de Arte, 1992 (Texto da Conferência na SNBA, em 1957).

Digamos esquematicamente que, enquanto o realismo-naturalismo tinha como matriz filosófica o positivismo, no caso do Neo-Realismo, essa infra-estrutura teórica era substituída pela leitura materialista-histórica da vida social. E convém desde já referir que, para além das determinações ideológicas implícitas nas estratégias de produção dos dois movimentos, as melhores obras literárias do naturalismo ou do Neo-Realismo impuseram-se na história literária, apesar da erosão temporal e conseqüente debilitação das filosofias que, conjunturalmente, estiveram mais ou menos directamente na sua génese.

Ora, aquilo que peculiariza a postura teórica e de pedagogia crítica (“a necessidade de ver claro”)¹² de Mário Dionísio, desde finais dos anos 30 – que, como vimos, concebia como uma época de transição, em que o velho mundo estava a morrer e um novo estava a nascer –, decorre da sua perspectiva abrangente tanto no que concerne à tradição literária como às inovações formais que uma modernidade estética vinha impondo, mesmo que inerentes a movimentos artísticos que não se situavam no seu campo ideológico. Assumpção, portanto, de uma crise gerada pela mutação do mundo velho para o mundo novo, na qual os artistas, abertos a todas as possibilidades expressivas, não deveriam sucumbir resignadamente ou refugiar-se num inconformismo estéril.

Para o autor de *Dia Cinzento*, o Neo-Realismo (designação que nunca foi do seu agrado pelos equívocos que desencadeava¹³) tenderia a articular dialecticamente o conteúdo e a forma no plano da estética. Ou seja, o que se diz e a maneira de o dizer. Pois, em última análise, a forma também é ideológica e a um novo conteúdo deveria corresponder sempre uma nova forma. Nessa medida, a ele devemos alguns dos textos (críticas literárias e prefácios) mais interessantes relativamente às obras dos seus companheiros neo-realistas, pois, apesar da vizinhança ético-política, soube sempre guardar a distância crítica necessária, de modo a relevar os aspectos mais significativos de cada obra, tanto nas componentes positivas como negativas. Nos seus artigos sobre as obras de Ferreira de Castro (um escritor de transição entre o naturalismo e o Neo-Realismo), Alves Redol, Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, João José Cochofel, Sidónio Muralha, José Cardoso Pires, entre outros, sobressai uma pedagogia crítica que oscila entre uma interpretação ideológica articulada com uma análise estrutural e a análise estilística das suas narrativas, numa ilustração prática dos seus horizontes estético-ideológicos.

Relativamente a Ferreira de Castro, apesar de elogiosamente o considerar um pioneiro do realismo social – com ele teria desaparecido a representação do “povo pitoresco” dando lugar a um sujeito colectivo dignificado e revelado socialmente –, num artigo sobre o romance *A Lã e a Neve* (1947), por muitos considerada a obra mais próxima do ideário neo-realista, distingue aquilo que o separa no entanto do paradigma deste movimento: a visão do mundo e implicitamente o modo de o dizer. Com efeito, Ferreira de Castro tenderia a perspectivar o povo e a sua luta segundo uma óptica exclusivamente individual,¹⁴ isto é, o ângulo de visão diferia da dos neo-realistas, pois assentava em casos individuais sem uma articulação orgânica com o colectivo (a génese de uma consciência de classe). Seriam casos isolados a que faltava uma visão de síntese ou uma mais próxima posição (empenhamento) do autor em relação aos acontecimentos narrados. Onde deveria estar um proletariado industrial, está uma multidão de operários (um somatório de casos

¹² Cf. “Apontamento sobre a necessidade de ver claro”, in *Sol Nascente* (Porto, Março 1938).

¹³ A designação de Neo-Realismo foi da autoria de Joaquim Namorado, em 1938.

¹⁴ «A compreensão e explicação dos fenómenos sociais [neste romance assenta] na pura acção dos indivíduos», “*A Lã e a Neve* por Ferreira de Castro”, in *Vértice* n.º 49 (Coimbra, Agosto 1947), pp. 304-305.

individuais) a realizar uma greve na indústria têxtil. Inadequada, pois, a articulação entre o individual e o colectivo, a psicologia das personagens e o ser social, o que contribuiria para uma deficiente estruturação do romance, tendo em conta a temática abordada. Mas, na crítica¹⁵ a *A Curva na Estrada* (1951), destaca já a emergência de um estilo próprio de «revelar a sua visão do mundo», pois o autor soube, através da deformação estética da vida, construir com o protagonista Álvaro Soriano (um político burguês envelhecido e em crise, oscilando entre a nostalgia da sua heróica juventude revolucionária e um pragmatismo político conservador, que traíra o ideário de grande parte da sua vida) «um claro exemplo daquele *tipo* literário ideal que realmente constitui a síntese de muitos casos»¹⁶, pelo que atribuiria a este romance português uma dimensão universal.

Quanto aos seus companheiros de geração, nos textos sobre Alves Redol, um escritor que, aliás, viveu, ao longo da vida angustiadamente o desejável equilíbrio entre o que quis dizer e a maneira de o dizer, as críticas dialogantes de Mário Dionísio terão tido indirectamente um papel relevante no processo de maturação da sua obra. Na “Ficha 5” (11-4-1942)¹⁷, embora considere que, com *Gaibéus* (1939), *Marés* (1941) e *Avieiros* (1942), Redol fora o introdutor de uma nova representação da vida, de novos problemas e personagens no romance português, confirmando as expectativas dum novo público, em alternativa àquilo que designa como a literatura decadente, mistificadora e falseadora do real, refere contudo alguns equívocos na sua ficção, resultantes duma errada compreensão do realismo:

O autor deve partir da ideia de que o realismo se constrói usando as coisas *tal qual*, quando o verdadeiro realismo dá as coisas tal qual, sim, mas só o consegue porque usou meios, processos, técnicas que *deformaram* em vez de *fotografarem*. Suponho que só a deformação conseguirá construir aquilo em que todos nós pensamos, quando falamos hoje [...] em neo-realismo.¹⁷

E, mais à frente, esclarece o seu conceito operatório de deformação:

Não *fotografar*, repito, mas *deformar*; deformar sempre até onde esta palavra (liberta do seu sentido etimológico) possa significar dar nova forma, escolher a forma capaz, a única de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar.¹⁸

No fundo, Mário Dionísio atribui o facto de Alves Redol ficar aquém da modernidade realista ao seu ambíguo processo “etnográfico” de abordagem e construção romanesca, onde se dilui a fronteira entre documento¹⁹ (reportagem) e romance e onde se tenta realizar uma mimese, tanto a nível dos diálogos como da narração, dos sociolectos das comunidades rurais visadas (é, aliás, significativo que afirme neste artigo não ter lido a sua monografia etnográfica *Glória*, 1938). Daí a falta de coesão dos seus romances, um estilo regionalista “arrevizado” (a perversa tentação de fazer estilo) que atraiçoa a sua maneira de pensar e agir, pelo que aconselha uma alteração de processos: da extensão e

¹⁵ “*A Curva da Estrada* – Romance por Ferreira de Castro”, in *Vértice* n.º89 (Coimbra, Janeiro 1951).

¹⁶ *Ibid.*, p. 455.

¹⁷ “Ficha 5”, in *Seara Nova* (Lisboa, 11 Abr. 1942), pp. 131 - 132.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Não esqueçamos, a este propósito, a equívoca epígrafe de *Gaibéus*: «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo».

superfície das coisas para a profundidade. Será pertinente notar todavia que, em 1939, Mário Dionísio, no quadro de uma democratização da cultura nacional, referira a necessidade do estudo científico do nosso folclore como «processo de conhecimento da nossa realidade social e do povo»²⁰ e que desmontasse os vários modos vigentes de idealização do povo rural. E, em 1962, num artigo com o título significativo de “A fonte”, servindo-se duma metáfora do pintor Paul Klee, para o qual o artista é o tronco duma árvore, que procura alimento no húmus da realidade total, propõe mesmo, na tradição garrettiana, a integração criativa, o que é diferente de imitar ou copiar, na arte moderna da cultura popular tradicional portuguesa, como atitude contra um falso cosmopolitismo, algo que o aproximava curiosamente das concepções de Redol, que, aliás, regista como um actor singular na revelação dessa obras em que o povo é simultaneamente assunto e autor (*Cancioneiro do Ribatejo*, 1950, e *Romanceiro Geral do Povo Português*, 1959), do mesmo modo que enaltece o labor de Fernando Lopes Graça e Michell Giacometti, na recolha e arranjo das canções populares portuguesas, ou o notável inquérito à arquitectura regional portuguesa pelo Sindicato dos Arquitectos (*Arquitectura Popular em Portugal*, 1961). Será então aceitável completar a frase de Mário Dionísio, em 1939²¹, «a Arte será tanto mais nacional quanto mais universal» com “e quanto mais nacional mais universal”. De resto, será pertinente notar que, relativamente à recepção crítica dos contos (*Caminheiros e Outros Contos e Histórias de Amor*) de José Cardoso Pires, em 1949 e 1952, apesar de elogiar sua capacidade de observação, o domínio da psicologia e da linguagem, o aproveitamento do ímpeto poético dos instantes e a hábil transformação dos elementos da realidade em símbolos, não deixa de referir criticamente, relativamente ao último volume, a excessiva americanização da nossa vida social, a presença demasiado evidente de escritores americanos (Faulkner, Caldwell e Hemingway), com défice de uma escrita de pendor nacional. Incita-o assim a “uma desamericanização” dos seus processos, em prol duma literatura moderna e nacional. Digamos que a defesa da ampla e desejável abertura da nossa literatura ao mundo, não deveria perder de vista a nossa identidade cultural, ou seja, as nossas raízes, numa desejável dialéctica entre o nacional e o universal. No reencontro crítico com Alves Redol, a propósito de *Os Homens e as Sombras* (o 2.º romance do ciclo Port Wine, 1949-53) e, mais tarde, a propósito de *Barranco de Cegos* (1961), reconhece que com aquela obra Redol teria operado já uma «fusão harmoniosa do romance e do documento humano e social», manifestando uma maturidade romanesca pelo domínio dos materiais efabulativos. Do mesmo modo, no “Prefácio” à 3.ª edição (1970) do segundo romance, assinala o modo adequado como a mitologia ribatejana e a plurivocalidade sociocultural se articulam magistralmente com a narração da história duma família poderosa, duma época e dum país.

Mas, na 1.ª metade da década de 40, o romance que mais se aproximava, na sua óptica, do paradigma neo-realista, seria *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, pois aliava a captação psicológica de um colectivo de crianças abandonadas em luta pelas necessidades primárias a um sentido heróico da vida. E já, numa conjuntura, em que o combate ao realismo se agudizava (em 1939 – irado; em 1945 – amistoso até à cumplicidade; em 1952 – irascível; assim sistematizava as mutações da cruzada anti-realista), *Engrenagem* (1951)

²⁰ “A vida rural e a poesia dos que trabalham a terra – Notas para um ensaio de Etnografia Agrícola de Gonçalo Victor de Santa-Rita, 1938”, in *O Diabo*, 25/2/1939.

²¹ Resposta ao inquérito “Acerca da génese e da universalidade da arte moderna”, in *O Diabo*, 29/3/1939.

despontava como a prova da persistência da literatura neo-realista, apesar de o autor não ter tido vida suficiente para o terminar²², pelo seu modo de analisar a realidade em constante transformação e o seu ângulo de visão. Nele, nota a facilidade como «os problemas se revelam em casos e com que estes casos se interpenetram».²³ Portanto, a escassa obra de Soeiro poderia ser, para Mário Dionísio, um embrião do modelo desejável do romance épico-lírico neo-realista, ainda que, num outro plano, Carlos de Oliveira, com *Casa na Duna* (1943), pudesse sugerir uma outra via na exploração da arte do romance de tal tendência, pela singular articulação entre a estrutura económico-social e as representações psicológicas, entre as condições objectivas e as subjectivas, pela busca artesanal da construção de uma nova linguagem capaz de exprimir uma nova concepção da vida. Num outro plano, autores como Romeu Correia estariam na fronteira entre o populismo (“servir-se do povo”) e o neo-realismo (“servir o povo”), sendo o romance *Calamento* (1950) um arquétipo do populismo, por uma enfática tendência para «o prazer do desespero sistemático [...] o prazer de escarafunchar demoradamente na própria desgraça [...] o prazer do pormenor pervertidamente sexual».²⁴

De salientar também a didáctica recepção crítica de autores estrangeiros, com especial relevo para a sua reflexão sobre a génese do Neo-Realismo, tal o caso, entre outros autores brasileiros da década de 30, de Jorge Amado, cuja obra foi objecto da sua estreia como colaborador n’*O Diabo*, em 1937.²⁵ Neste texto introdutório à análise crítica da ficção do autor de *Cacau*, procura desde logo delimitar o seu campo teórico. Neste sentido, tanto se distancia de uma concepção “panfletária” e “utilitarista” da arte, como de uma concepção que não considere o homem ou a obra convenientemente contextualizados no espaço e no tempo. Contra, portanto, uma perspectiva do Homem, enquanto natureza eternizada, a nova estética apresentaria o artista como aquele que sabe, na sua obra, captar a dinâmica do sonho da sua época, ou seja, registar tanto aquilo que é como aquilo que ainda não é visível no plano do real. A arte é também antecipação. Tendo como nuclear a tensão entre o velho e o novo, o que está a morrer e o que está a/para nascer, o escritor deverá assim expressar os segmentos futurantes da vida e superar a contradição entre o velho e o novo, de molde a revelar o homem na sua globalidade. A arte deveria, num mundo de clausuras, sugerir alternativas possíveis, revelar aos homens a “consciência das suas possibilidades”, com o objectivo de contribuir para a sua libertação, formulação que está sempre presente na crítica aos seus companheiros geracionais, sempre que as suas obras se imobilizam numa noite eternizada (por exemplo, *A noite e a Madrugada* de Fernando Namora). A arte sendo o resultado de um determinado espaço sociocultural, por sua vez, agiria também dialecticamente sobre esse meio.

O Neo-Realismo literário foi, como referimos atrás, tanto na ficção como na poesia, um movimento que, apesar de uma forte contração ideológica, se realçou através de uma prolífera diversidade formal. Por exemplo, basta pensar na dissemelhança estética que distingue a ficção romanesca de Alves Redol da de Carlos de Oliveira ou a poesia de

²² Soeiro Pereira Gomes morreu, em situação de clandestinidade política, em 1949, deixando nos manuscritos da obra a vontade de a rever, antes da sua publicação.

²³ “*Engrenagem* por Soeiro Pereira Gomes”, in *Vértice* n.º 104 (Coimbra, Abril 1952), p. 182.

²⁴ “*Calamento*. Romance de Romeu Correia”, in *Vértice* n.º 87 (Coimbra, Nov. 1950), p. 328.

²⁵ “A propósito de Jorge Amado”, in *O Diabo*, 14/11/1937. Para além deste artigo, publicou mais dois (21/11/1937 e 5/12/1937), onde analisa a evolução do escritor, considerando uma primeira fase (*Cacau*, 1933, e *Suor*, 1934), predominando nesta uma concepção panfletária e populista; e uma segunda (*Jubiabá*, 1935, *Mar Morto*, 1936, e *Capitães da Areia*, 1937), já próxima do paradigma do novo realismo.

Cochofel da de Manuel da Fonseca, embora todos comungassem de uma mesma visão da sociedade e da comum aposta numa “arte de tendência”, com óbvias implicações no modo de estruturação do universo poético ou ficcional. Nesse sentido, Mário Dionísio sempre defendeu que o Neo-Realismo era um movimento, uma tendência estética associada a uma cosmovisão específica, e não uma escola literária, singularizada por determinados processos técnicos. Cabia ao Neo-Realismo cristalizar a síntese de todos os movimentos anteriores, com especial referência ao romantismo e ao realismo, e integrar criativamente as ousadias formais dos modernismos, embora distantes da sua concepção o mundo. Assumindo-se como uma componente “vanguardista” da modernidade, não haveria, porém, qualquer continuidade relativamente à tradição modernista, ainda que permeável a aspectos técnicos inovadores dessa tendência.

Não bastava, por outro lado, escrever sobre proletários ou camponeses para se ser neo-realista, pois não era o assunto ou as personagens que determinavam a natureza estético-ideológica da obra. O problema centrava-se, assim, na visão do mundo (o ponto de vista) implícita nos universos da ficção. A prática estética neo-realista pressupunha, por outro lado, um apego à técnica, sem cair no feiticismo da forma. Algo que Mário Dionísio viria insistentemente a reafirmar, para desfazer equívocos, contra as tentações, na década de 50, de alguns intelectuais do movimento (António José Saraiva, em particular) em prol de uma “primazia do conteúdo” e do conseqüente apagamento dos elementos específicos da linguagem estética. Nos textos, publicados na revista *Vértice*, “A força e a forma” (1951-1952) e “O sonho e as mãos” (1954), inspirando-se num *leitmotiv* do historiador de arte Henri Focillon (1881-1943), reitera que, na relação dialéctica conteúdo/forma, «o espírito faz a mão, a mão faz o espírito» e, por isso, «querer saltar do sonho para a obra de arte ladeando as complexidades da síntese sonho-mãos, por sua vez mergulhadas no todo das circunstâncias históricas, gerais e pessoais, não pode levar a lado nenhum»²⁶.

Para além disso, o artista apenas poderia exprimir esteticamente aquilo que conhecia e sentia. A autenticidade, fundada ou elaborada socialmente, seria um impulso fundamental do acto estético e só desse modo a arte poderia ser um factor no processo de transformação do mundo. Nesse aspecto, embora o ponto de partida fosse o real, seria a subjectividade ou a técnica do artista, ambas condicionadas historicamente, a determinar a estrutura da obra de arte. Ou, dito de outro modo, toda a obra pressupunha um real transfigurado pela subjectividade do esteta e, sendo assim, o objectivo continha (inseria) o momento da subjectividade, ambos determinados historicamente. Mais do que reflectir o real, tratar-se-ia de recriá-lo através da arte. E se a metáfora especular foi nuclear na gnosiologia estética marxista, Mário Dionísio entendeu-a sempre enquanto deformação: «A arte reflecte mas não é reflexo. Ou é um reflexo de tipo especialíssimo que só existe quando transfigura, altera, responde, reage».²⁷

Analisemos agora, em síntese, as demarcações que Mário Dionísio foi, desde finais dos anos 30, realizando relativamente à tradição literária realista, a outros movimentos da contemporaneidade e a certas tendências “dirigistas” interiores ao próprio Neo-Realismo.

Historicamente o Neo-Realismo surge, como vimos, em finais dos anos 30 (*Gaibéus*, de Alves Redol, é de 1939 e a colecção de poesia do “Novo Cancioneiro” começa a publicar-se em 1941), pelo que se irá confrontar, em primeiro lugar, com a cultura ditatorial do Estado Novo e a “Política do Espírito” de António Ferro, e, no plano ideológico, com o ideário

²⁶ “O Sonho e as Mãos”, in *Vértice* n.º 124 (Coimbra, Janeiro 1954), pp. 36-37.

²⁷ *Diário de Lisboa* (Resposta ao Inquérito “A arte e a vida”), 5/4/1957, pp. 1 e 7.

seareiro ou, no plano estético, com o movimento da *Presença* (1927-1940). Num texto de 1939 (“S.O.S. geração em perigo”²⁸), Mário Dionísio assume ainda, face ao tendencial intimismo psicologista da *Presença*, uma linguagem dominada conceptualmente pelo conflito de gerações. Este tipo de conflitualidade geracional seria, no entanto, para evitar equívocos, substituído pelo autor por uma noção de conflito de posições (visões do mundo) entre grupos distintos. Da era da *originalidade intimista* como estigma presencista passar-se-ia, pois, à era da *socialidade épica* na literatura. O escritor deveria empenhar-se, no seu nível específico, na gesta de transformação da sociedade, num momento marcado pela tragédia da guerra civil espanhola, pela crescente ameaça e domínio dos totalitarismos nazi e fascista e pela eclosão da 2.^a Guerra Mundial. A arte assumia, antes de mais nada, um carácter ético-social. E aí ética, política e estética convergiam.

É pois neste contexto que se explica uma excessiva radicalidade opositiva face aos escritores da *Presença*, demasiado cativos da concepção de “arte pura”, algo que M. Dionísio recusava, pois para ele toda a arte era social, mesmo a mais intimista, embora reconhecesse, como vimos, uma relativa continuidade, no plano técnico, entre os dois movimentos, apesar das contradições ideológicas que lhes eram próprias. A concordância não era, no entanto, possível, mesmo no caso de autores da *Presença*, como Adolfo Casais Monteiro, cuja poesia Mário Dionísio estimava, por vezes, na vizinhança do Neo-Realismo, mas que defendia que «a arte é, não serve». Ora, para Mário Dionísio, a concepção de “arte inútil” seria um logro, ainda que distinga recorrentemente a arte de intervenção do panfletarismo político. Conviria, aliás, notar que Mário Dionísio, na década de 40 – a fase da “inocência épico-lírica neo-realista” – tendo em conta o grau de analfabetismo ou de débil formação cultural, entre a classe trabalhadora, na sociedade portuguesa, no âmbito duma eficaz comunicação poética, admitia conjunturalmente, que a poesia neo-realista, tendo como modelo o poeta-cidadão Maiakovski («esse panfletário lírico» com a sua poesia elaborada ritmicamente para ser lida em voz alta para um auditório popular), substituísse o leitor pelo auditor, chegando mesmo a admitir a recuperação da rima como modo de acentuar o ritmo poético, evocando para esse efeito a eficácia democrática dos recitais, com Manuela Porto²⁹ e, mais tarde, com Maria Barroso, junto dum público iletrado ou sem formação literária. Mas, na avaliação dos poetas do novo realismo, destaca positivamente tanto aqueles que se orientam para uma poesia épico-lírica, como Manuel da Fonseca ou Sidónio Muralha, como para a poesia mais intimista, como a de Cochofel:

Cochofel é o contrário do poeta das fanfarras. Procuremos nele o subtil captador dos anónimos instantes do drama obscuro, da surda gestação, dos aparentes pequenonadas, tão carregados de escondida significação que nos vão abrindo as rugas e dando aos olhos essa serenidade em pleno tumulto que torna a esperança possível.³⁰

Em suma, se a *Presença* visava o Homem, sobretudo, na sua dimensão mais abstracta e metafísica, os neo-realistas sentiam o fascínio do concreto e da terra, ou seja, dos homens social e historicamente situados. Em segundo lugar, a teorização neo-realista orientava-se para uma superação da tradição realista oitocentista com a sua concepção

²⁸ *O Diabo*, 24/6/1939.

²⁹ Relativamente a Manuela Porto (1912-1950), notaria a contradição entre a entusiasta recitadora da poesia moderna e a contista do desespero e da morte “Num mundo enorme e vazio”, in *Vértice* n.º 87 (Coimbra, Nov. 1950).

³⁰ “*Os dias íntimos* de João Cochofel”, in *Vértice* n.º 86 (Coimbra, Out. 1950), p. 186.

estática e “fotográfica” do real. Não se tratava de copiar o real, mas de reconhecer esteticamente o mundo para o transformar, ou seja, de captar a dimensão futurante do real. Por outro lado, se o realismo-naturalismo tomava o povo como actor objecto/abjecto do enunciado, o Neo-Realismo assumia-o como sujeito da História (das histórias), e a literatura neo-realista poderia ser também uma das suas vozes possíveis,³¹ e, portanto, mediatamente, enquanto enunciador, conjugar a sua voz cultural com a do “outro social”, numa dimensão épica e coral. Seria, aliás, esta uma das siglas de alguns escritores neo-realistas, como Soeiro Pereira Gomes, Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca, Sidónio Muralha ou Alves Redol. Segundo Mário Dionísio, para a estética neo-realista, não se trataria de copiar o real mas de o deformar (“dar nova forma, escolher a forma capaz”). No fundo, tratava-se de contribuir para a criação oficial da expressão estética mais adequada a tal mundividência, numa pedagogia exemplar e num quadro de um movimento em gestação, um dinâmico processo de produção estética e democratização cultural. E essa busca teria, no entanto, contornos bem diversos nos diferentes actores do movimento. O colectivo não reprimiu o modo específico como cada escritor assumiu tal desafio. E nesse sentido, a nível das relações entre os poderes políticos e a arte, Mário Dionísio sempre acentuou a sua oposição à imposição de qualquer dogma político em arte ou a qualquer modo de dirigismo cultural e burocrático que, do exterior, procurasse encaminhar os escritores num determinado sentido.

A crítica de Mário Dionísio procurou sempre distinguir o Neo-Realismo de qualquer populismo literário, isto é, da literatura que fazia do povo um objecto exótico e o representava de um modo idealizado, superficial ou estilizado. Num outro plano, no entanto, defendia a necessidade, na linha de continuidade com certa tradição romântica, de uma inserção do artista na seiva cultural popular e nacional, numa interacção criativa entre a cultura popular e a erudita, ou entre a arte nacional e a universal, realçando nesse âmbito o valor da pesquisa etnográfica de Alves Redol e a sua articulação com a produção ficcional, superadas as debilidades dos seus primeiros romances.

Quanto ao modernismo literário português (as gerações de *Orpheu* e a da *Presença*), assinala as distâncias ideológicas que o distinguia da modernidade realista, apesar da admiração do autor por poetas como Fernando Pessoa – designaria, por exemplo, o seu poema “Liberdade” como revelando um «fundo anarquizante de tendência mistificadora»³² – ou Adolfo Casais Monteiro. O formalismo vanguardista (o culto feiticista da forma), o pendor tendencialmente pessimista, subjectivista, ensimesmado e de pendor evasivo dos modernismos não se coadunavam com o projecto neo-realista. E, no caso específico da geração de *Orpheu*, o antagonismo que esta manifestou em relação às ideologias socializantes ou o seu apego a um revolucionarismo formalista, aristocratizante e anti-burguês, dificilmente poderia ser aceite por um movimento com as características ideológicas do Neo-Realismo. Assumindo-se como um movimento da Arte moderna, o Neo-Realismo demarcava-se, portanto, dos “modernismos”, em função de uma nova abordagem estética relativamente à realidade social, o que pressupunha um modo distinto de a reelaborar (recriar) no plano estético, uma nova perspectiva da função social da Arte e uma relação nova entre o artista e o público, no quadro estratégico global da transformação do real. Deste modo, o Neo-Realismo colocava, num outro plano, a

³¹ «O neo-realismo não se debruça sobre o povo: mistura-se com ele a ponto das suas obras não serem mais que uma das muitas vozes dele», “Que é o Neo-Realismo?”, in *O Primeiro de Janeiro* (entrevista), Porto, 3/1/1945.

³² “Ficha 1”, in *Seara Nova* (Lisboa, 21 Fev. 1942), p. 19.

“tradição da ruptura”, específica das vanguardas estéticas das primeiras décadas do século XX. Ou seja, antes de mais, ensaiava uma nova maneira de interrogar o mundo e de agir esteticamente sobre ele, no âmbito do movimento cultural que visava a sua imperativa transformação.

Para Mário Dionísio, parafraseando e adequando à arte uma célebre frase de Marx³³, não se tratava de copiar a natureza (naturalismo), de a interpretar (modernismo), mas de a transformar (Neo-Realismo), o que pressupunha o necessário reenquadramento do Homem no todo social.

Finalmente, convém referir o papel de M. Dionísio na polémica interior ao próprio movimento neo-realista. Como vimos, para o autor, o Neo-Realismo, que visava uma nova cultura e a utopia de um homem novo, não deveria constituir-se como uma simples ruptura face à tradição literária. Pelo contrário, a sua estratégia deveria estruturar-se em função simultaneamente da apropriação da tradição e da sua superação. E esta concepção integrava-se numa perspectiva artística que se opunha a um mecanicismo pré-dialéctico. Por isso, Mário Dionísio tanto combateu o “formalismo” (o culto feiticista da forma) como o “conteudismo”, ambos modos redutores e, portanto, empobrecedores de conceber a arte e portanto a vida. A sua defesa da necessidade de inovação, de audácia formal e de modernidade estética não se compadecia com as teses “zhdanovistas” de dirigismo cultural que viriam a bloquear, a partir da década de 30, o desenvolvimento do vanguardismo estético coetâneo da revolução russa de 1917. De facto, a perspectiva estética que se tornou dominante na União Soviética, após o Congresso dos Escritores, em 1934, viria a contribuir posteriormente para um academismo formal e um conteudismo um tanto chauvinista, baseado no paradigmático herói positivo (o chamado realismo socialista), com projecções evidentes e influências nefastas e contraditórias junto dos intelectuais que, por todo o mundo, comungavam da ideologia marxista.

Entre nós, essas posições defensoras de um “conteudismo revolucionário” e de dirigismo cultural ou de recusa de determinados desvios formalistas no campo neo-realista, oriundos daquilo que consideravam a arte decadente burguesa, teriam, em Mário Dionísio, um opositor consequente. No âmbito da chamada polémica, na revista *Vértice*, da “Ponte abstracta” (1952-1954), na qual se confrontaram, em primeiro plano, José António Saraiva e Cochofel, o primeiro responsabilizava alguns escritores neo-realistas, embriagados com o culto da forma, pelo fosso existente entre o público e os artistas, pois distantes das verdadeiras expectativas populares relativamente à produção artística. A “ponte abstracta” era a alegoria da arte inútil, pois incapaz de estabelecer a comunicação com o público popular. Ora, Mário Dionísio, já num texto anterior a esta polémica (“A força e a forma”³⁴), se opunha à posição de António José Saraiva, argumentando que a prática oficial dos artistas caminhava em convergência com a formação do público, pois a resolução do problema não estava na desqualificação da arte, como António José Saraiva sugeria, mas numa estratégia de formação cultural do público, isto é, numa qualificação democrática do receptor popular. Entre 1952 e 1954, vários dos artigos do autor, como

³³ «Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières, [mais] ce qui importe, c'est de le transformer», Karl Marx et Friedrich Engels, in *L'Idéologie Allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1968, p. 34. (Ênfase no original)

³⁴ *Vértice* n.º 91 (Coimbra, Março de 1951).

vimos anteriormente, exprimem uma postura antagónica à de António José Saraiva, pois o sonho e as mãos dos artistas (a força e a forma) constituíam uma síntese dinâmica da estesia realista.³⁵ Vestígios dessa polémica projectam-se, aliás, posteriormente em textos como *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea* (Conferência proferida na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1957) e no longo ensaio *A Paleta e o Mundo*, cujo 1.º volume foi editado em fascículos, em 1956, mas iniciado a partir de 1952.

Naquele texto condensa, através de uma interessante reflexão sobre a história da arte europeia, tudo aquilo que foi constituindo a sua posição original, a nível da teorização neo-realista. Ante o desfasamento ou divórcio entre o público e a arte moderna, Mário Dionísio aí procura discernir os vectores explicativos desse facto, ao mesmo tempo que explicita, através das contradições interiores à história sociocultural, o conflito inerente à arte moderna que resultaria, antes de mais, do desmembramento, da mutilação do homem social e da nostalgia relativamente a uma unidade perdida. Se toda a arte é um produto social, a relação entre as formas estéticas e a sociedade constitui uma interacção dialéctica que se projecta historicamente. E, sendo o mundo contemporâneo marcado por uma crise global, a arte não deixaria de reflectir essa crise, com todas as implicações formais daí resultantes. O existencialismo, o universo de incomunicabilidade das personagens, os labirintos absurdos dos romances de Kafka, Virginia Woolf e Sartre, ou a eclosão da arte abstracta seriam, assim, não meros artefactos decadentes e burgueses, mas a resposta possível destes escritores e pintores face a um mundo em decomposição:

A arte abstracta é o momento extremo [...] deste conflito desencadeado entre a realidade parcelada e a ilusão que de si mesma tece. É a experiência e a análise exaustiva de um pormenor – um pormenor de pormenores – que se amplia, que se deforma, que se expande, até toda a noção de escala se perder e poder então afirmar-se como o todo. Ainda aqui existencialismo e arte abstracta se encontram e mutuamente se explicam.³⁶

O artista transportaria um estrangeiro dentro de si e essa sensação disfórica de estranheza ou de alheamento achariam, pois, a sua expressão na arte e na literatura contemporâneas. De “o homem sozinho na beira do cais” até ao escritor “com todos os homens nas estradas do mundo”³⁷, Mário Dionísio transfiguraria, talvez, este percurso, ao longo da sua obra, numa coexistência da solidão inevitável do artista contemporâneo e da aspiração a uma comunidade ideal que retomasse o homem na sua dimensão total.

Talvez o optimismo decorrente da vitória da democracia sobre o totalitarismo nazi, após a 2.ª Guerra Mundial, e a expectativa duma imediata queda da ditadura em Portugal, se tenha transformado, de certa forma, na desesperança esperançada resultante do início da “Guerra Fria”, da sobrevivência do salazarismo ou, mesmo, dos caminhos tortuosos que a burocracia “estalinista” ou “pós-estalinista” instaurara naquele território onde se havia depositado o grande sonho do advento dum homem novo. Como refere, em 1951, «um

³⁵ As posições de Cochofel e de Mário Dionísio foram também partilhadas por Carlos de Oliveira e Fernando Lopes Graça. A integrar nesta polémica está também um artigo de António Vale (pseudónimo de Álvaro Cunhal), “Cinco notas sobre forma e conteúdo”, in *Vértice* n.º131-132 (Coimbra, Agosto de 1954), onde defende a “primazia do conteúdo” e a possibilidade de um “conteúdo novo” poder exprimir-se numa “forma velha”, algo que contrariava o rumo estético dos autores acima referidos.

³⁶ *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Almada, Galeria Municipal de Arte, 1992 (Texto da Conferência na SNBA, em 1957).

³⁷ *Poemas*, Novo Cancioneiro, op. cit..

homem com um novo sol no coração [frase de Gorki] passeia triste pelas ruas. Volta a plantar-se à nossa porta a árvore que enevoa a floresta»³⁸. A utopia nublava-se nesses tempos difíceis. Abria-se assim um novo espaço para uma compreensão mais ampla dos escritores da angústia, da náusea e do desencanto, e, embora os caminhos do realismo fossem outros, não os poderia ignorar. Daí a sua abertura crítica, desde os inícios de 1960, ao “nouveau roman”³⁹ ou à possibilidade de realismo e abstraccionismo interagirem no domínio das artes plásticas.

É dessa desesperança esperançosa que, indirectamente, por mediação estética, nos fala Mário Dionísio, e que tornaria cada vez mais problemática uma comunhão ideal entre o artista e o povo. Quanto ao resto, cada vez mais o “marketing” tomava conta do mundo da arte e com isso se revoltava o autor. De resto, a evolução da sua pintura é uma manifestação dessa transição, pois, do figurativismo neo-realista, viria, a partir de 1963, a ensaiar as vias do abstraccionismo, mas disso outros, melhor do que nós, saberão falar. Para as gerações futuras, a obra de Mário Dionísio constituirá certamente um olhar que soube fundir a técnica ou a pureza do artífice com uma exemplar postura ético-social perante o mundo.

³⁸ “A força e a forma – Os caminhos convergentes”, in *Vértice* n.º 91 (Coimbra, Março 1951), p. 101.

³⁹ «Eu próprio tenho dito e aqui repito que, depois de Robbe-Grillet, de Claude Simon ou de Nathalie Sarraute, se não pode voltar a escrever como antes deles» “Prefácio” à 3.ª ed. de *Barranco de Cegos* de Alves Redol, 1970.

AS “FICHAS” DE MÁRIO DIONÍSIO NA *SEARA NOVA*

Manuel José Matos Nunes*

No segundo volume de *A Paleta e o Mundo*, em capítulo dedicado ao Impressionismo, Mário Dionísio refere a ideia atribuída a Claude Monet de que se deve pintar «como o pássaro canta»¹. António Nobre, citado pelo ensaísta nesta passagem da obra, deixou nos versos finais de um soneto o sentido de uma certa indiferença pelas desgraças do mundo, aquelas desgraças cujas notícias corriam nos fios telegráficos sobre que poisavam, cantando, as aves despreocupadas. Diz o poeta: «É as boas aves, bem se importam elas! / Continuam cantando, tagarelas: / Assim, António! deves ser também.»²

A Claude Monet e António Nobre, responde Mário Dionísio na *Autobiografia*: «Nunca serei capaz de trabalhar “como o pássaro canta”»³ – declaração relacionada com a sua obra literária e artística, mas naturalmente extensível ao trabalho de crítico de que faz parte a série de “Fichas” da *Seara Nova*.

Uma ficha, como conjunto de anotações sobre aspectos a reter – interpretações, conceitos, teses – é uma ferramenta de trabalho visando a compreensão ou a explicação de uma determinada matéria. Ao designar como “Fichas” os textos sobre literatura e arte publicados na folha seareira, o «ensaísta de pendor polemizante», como se definiu no seu *Auto-Retrato*,⁴ quis marcar de forma pedagógica os traços da sua teorização sobre o Neo-Realismo. Professor liceal e universitário, autor de artigos e palestras sobre o ensino – ensinar, disse, é uma «forma excelsa de comunicação»⁵ –, havia em tudo o que Mário Dionísio fazia «um sentido pedagógico.»⁶ Isto é reconhecido pelo próprio numa entrevista de 1982 ao *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

O conjunto de artigos denominados “Fichas” surge no momento em que, depois de vários anos de intensa campanha teórica em prol do Neo-Realismo, sobretudo nos periódicos *O Diabo* e *Sol Nascente*, apareciam as primeiras figuras literárias do movimento: entre outras, Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e os poetas do *Novo Cancioneiro*, em cujo segundo volume publicou o autor das “Fichas” o seu livro *Poemas*. Encerrados aqueles periódicos por determinação da mesa censória, a *Seara Nova*, com o seu prestígio e espaço

* Doutor em Estudos Portugueses, especialidade em Estudos de Literatura pela Universidade Nova de Lisboa. Amigo da Casa da Achada – Centro Mário Dionísio.

¹ MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.^a edição, 1974, vol. 2, pp. 290- 291.

² António Nobre, *Só*, Lisboa, Editores Reunidos, 1994, soneto 12, p. 118.

³ MD, *Autobiografia*, Lisboa, O jornal, 1987, p. 68.

⁴ MD, *Diário de Lisboa*, 2/2/1990; *Entre Palavras e Cores, alguns dispersos (1937-1990)*, Lisboa, Livros Cotovia/Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2009, p. 350.

⁵ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 15.

⁶ José Carlos de Vasconcelos, entrevista no *JL* n.º 33, Lisboa, 25/5 a 7/6/1982; *Entrevistas (1945-1991)*. Lisboa, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2010, p. 121.

ideológico alargado, dispunha de condições – as então possíveis – para o prosseguimento da crítica pedagógica de Mário Dionísio.

O conjunto das “Fichas” é constituído por quinze textos – tendo em conta a “Ficha 7-A” e a “Ficha 13-A” – publicados na *Seara* entre 21 de Fevereiro de 1942 e 31 de Julho de 1943. A “Ficha 14”, réplica ao artigo “Arrumação duma ficha”⁷ do crítico João Pedro de Andrade, sairia em livro, já em 1944, depois de um atribulado processo com o director da revista sobre os cortes a realizar para a sua publicação.

Verifica-se naqueles textos a coerência do pensamento de Mário Dionísio face ao seu ensaísmo antecedente e ao que veio a expressar-se em dois importantes documentos da década de cinquenta: *A Paleta e o Mundo* (1954-1962) e a conferência *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea* (1957). Sobre o significado que lhes foi atribuído pelo autor, atente-se no seguinte excerto do seu prefácio a *O Anjo Acorado*, de José Cardoso Pires:

Nas minhas “Fichas” da Seara Nova, como na entrevista a um grande diário que causou certa surpresa, e em muitos escritos de ocasião [...], eu próprio tentara contribuir para precisar o projecto neo-realista, esforçando-me por despegá-lo do conceito muito vago e equívoco de “arte social” e insistindo sempre na importância da técnica na criação estética, no perigo de substituí-la por espontaneísmos sentimentais de efeito fácil mas precário, na necessidade de apropriação de todas as correntes do passado e do presente. E em que o presente não era só a literatura brasileira que primeiro nos deslumbrara. E de que modo!⁸

O ensaísmo de Mário Dionísio dirigia-se para o interior do movimento neo-realista e contra os que nele não participavam ou se lhe opunham. Na “Ficha 1” é destes que se ocupa, escrevendo sobre o livro *Pão e Amor* do norueguês Knut Hamsun, prémio Nobel da Literatura de 1920. «Eis um livro e um escritor perigosos»⁹, anota no fecho como súmula e conclusão de todas as anotações tomadas. Perigosos porque sendo consideráveis os recursos estéticos do escritor, a sua arte conseguia encantar e mascarar a ausência de um discurso verdadeiro sobre os homens e a vida.

Implícita nesta “Ficha”, a crítica àqueles escritores referidos no seu artigo em forma de carta, de 1939, com o título “S.O.S. geração em perigo”¹⁰. Em 1938, Mário Dionísio publicara na *presença* n.º 53-54 do mês de Novembro – revista de José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, vultos proeminentes da citada “geração em perigo” – o poema “Depois de Mim”, integrado em 1941 no segundo volume de *Novo Cancioneiro*. Este poema afastava-se das linhas temáticas da poesia *presencista*. Começa assim: «Um dia (sei-o bem)/os campos ficarão eternamente floridos/e a chaga que me inquieta/deixará de sangrar em todos os peitos./Os homens já não estarão curvados sobre as terras./E a leiteira não virá mais trazer-me as bilhas com o seu ar de humildade.»¹¹ José Régio tinha publicado em 1935, na *folha de arte e crítica* coimbrã, um artigo a que deu o título de “li te ra tu ra” – as cinco sílabas da palavra separadas por espaços em branco –

⁷ João Pedro de Andrade – *Seara Nova* n.º 834 (Lisboa, Agosto 1943), pp. 285 - 286, e n.º 836 (Lisboa, Agosto 1943), pp. 314-317.

⁸ MD, *Prefácios (1948-1989)*, Lisboa, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2014, pp. 112 -113.

⁹ MD, “Ficha 1”, in *Seara Nova* n.º 758 (Lisboa, Dezembro 1942), p. 20.

¹⁰ MD, in *O Diabo*, n.º 248 de 24/06/39, pp. 1 e 12.

¹¹ MD, *Novo Cancioneiro*, prefácio, organização e notas de Alexandre Pinheiro Torres, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 147-148.

criticando duramente «os chefes de todas as facções que perseguem como corruptos e corruptores os artistas que os não sirvam.»¹² Intencionalmente ou não, a “Ficha 1” destaca não as sílabas da palavra “literatura” mas as suas letras hifenizadas – l-i-t-e-r-a-t-u-r-a – essas pobres letras – diz – que nutrem o entusiasmo de tantos, mas que numa perspectiva conformista nunca deixarão de ser pobres por mais engrinaldadas que se apresentem. De facto, não eram de grinaldas a literatura e a arte defendidas por Mário Dionísio: não é no «jardim dos lilases», disse, que está a poesia, mas sim «na luta dos homens», «nos olhos rasgados abertos para amanhã.»¹³

Se na “Ficha 1” Mário Dionísio está empenhado na delimitação de uma fronteira entre a chamada “literatura perigosa” – porque não comprometida com o progresso dos homens – e a desenvolvida segundo os princípios duma posição humana nova – a literatura e a arte do projecto neo-realista –, nas fichas seguintes, da 2 à 7-A, o ensaísta articula este objectivo com a intenção de precisar o próprio conceito de Neo-Realismo.

1.^a precisão: a literatura não é documentário social, ou apenas isso, mas arte.

2.^a precisão, derivada da anterior: há que atribuir importância à técnica no processo de criação literária.

3.^a precisão: a representação do real não se faz como fotografia, mas como deformação.

4.^a precisão: na ficção literária não há personagens ou temas antecipadamente eleitos; o romancista tanto pode escolher operários e camponeses como o povo urbano ou extractos da burguesia.

5.^a precisão: forma e conteúdo são inseparáveis na concepção da obra de arte; poder-se-á dizer que em termos da afirmação da corrente neo-realista nenhuma batalha seria ganha se não fosse ao mesmo tempo batalha pelo conteúdo e pela forma.

No referido subconjunto de “Fichas” – da 2 à 7-A – Mário Dionísio trata de livros de escritores neo-realistas como Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol, João José Cochofel, Manuel da Fonseca e Sidónio Muralha. A este, em análise detalhada dos seus livros *Beco e Passagem de Nível*, dedica duas “Fichas”, a 7 e a 7-A. Pelo meio (“Ficha 3”), ainda teve ocasião de verberar Jorge Amado pelo desvio romântico do livro *ABC de Castro Alves*, o mesmo Jorge Amado, alto expoente da inspiradora literatura brasileira, de quem o ensaísta se ocupou, em 1937, numa tríade de artigos em *O Diabo*, tendo deixado escrito, no segundo deles, que o romancista brasileiro marcara, com *Mar Morto*, «a sua definitiva conquista do realismo.»¹⁴

Note-se o acolhimento – de simpatia, mas também de crítica exigente – dispensado na “Ficha 5” aos livros de Alves Redol. O escritor vila-franquense, diz, «foi o *introdutor* na nossa literatura daqueles homens e daqueles problemas que os literatos seus antecessores não tinham visto ou não tinham sabido ver ou não tinham simplesmente querido ver.»¹⁵ Porém, o que lhe faltava – depois de ter escrito *Glória, Gaibéus, Nasci com passaporte de turista, Marés* e, já naquele ano de 1942, *Avieiros* – era, segundo o autor da “Ficha”, um estilo que não fosse «arresado, difícil, artificial»¹⁶ e uma orientação técnica do romance que o levasse à *profundidade* e não ao sentido da *extensão* e *superfície* das coisas. Lendo hoje estas palavras, compreenda-se que Mário Dionísio fazia pedagogia. Um dos argumentos

¹² José Régio, *Presença* n.º 45 (Coimbra, Jul. 1935), p. 17.

¹³ MD, “Arte Poética”, in *Novo Cancioneiro*, pp. 148-149.

¹⁴ MD, *O Diabo*, n.º 165, 21/12/1937; *Entre Palavras e Cores*, op. cit., p. 11.

¹⁵ MD, “Ficha 5”, in *Seara Nova* n.º 765 (Lisboa, Abril 1942), p. 131.

¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

então usados contra a arte dita “social” era o de que ela não era arte porque se limitava a fazer reportagem de situações sociais em obediência a estritos interesses ideológicos; o rigor e a exigência de ordem estética colocavam-se na ordem do dia. Em 1945, em entrevista a *O Primeiro de Janeiro*, Mário Dionísio sentiu-se obrigado a proclamar: «Os neo-realistas repelem vivamente a lenda do seu desinteresse pelos assuntos estéticos»¹⁷ – isto a sete anos da conhecida polémica interna na revista *Vértice*. Daí a detalhada explicação dos chamados *processos defeituosos* de Redol, não obstante reconhecer a seriedade e a promessa do seu trabalho, como deixa assinalado nas considerações finais em jeito de exortação: «Alves Redol poderá vir a ser com tempo, trabalho e cultura, um dos nossos mais fortes e mais humanos escritores do futuro.»¹⁸ Previsão concretizada e reconhecida por Mário Dionísio se se atentar no artigo “O fruto sazonado”, publicado no *Diário de Lisboa* de 26 de Abril de 1962, e no prefácio à 3.ª edição de *Barranco de Cegos*, ano de 1970. Em “O fruto sazonado” – expressão metafórica para aquele romance de Alves Redol –, Mário Dionísio refere a “Ficha 5” como um «artiguinho esquecido» e talvez não «muito bem compreendido»¹⁹, enaltecendo a evolução do escritor vila-franquense e a prosa limpa e segura de *Barranco de Cegos*. No seu prefácio à 3.ª edição do romance, este é referido como «excepcional, tradicional e, no entanto, novo»²⁰. Mário Dionísio aproveita ainda para retomar a antiga questão da advertência inscrita na portada de *Gaibéus* – «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 os outros entenderem» –, advertência entretanto esclarecida pelo romancista na “breve memória” de Maio de 1965 (prefácio à 6.ª edição do romance), apontando-a como declaração e prova de *autêntica modéstia*, e não uma tomada de posição contra a literatura: dissessem os outros, que não ele, se era ou não era arte aquele livro apresentado ao público no então já distante ano de 1939.

O assunto das “Fichas” 8, 9 e 10 muda da literatura para a pintura. A pintura foi para Mário Dionísio um *amor* vindo da *primeira juventude*, como refere na *Autobiografia*. Porém, foi em 1941, quando se encontrava em tratamento domiciliário depois de oito meses de internamento no Sanatório do Caramulo, que as visitas de alguns amigos constituíram ensejo para o estudo de álbuns de pintura e conversas sobre arte. Tempo de formação, é justamente naquele ano que começa a pintar. Em 1942, em pleno período de publicação das “Fichas”, Bento de Jesus Caraça convida-o a proferir uma conferência na Universidade Popular. Assunto: *Significado e destino da pintura moderna portuguesa*. Desconhece-se o texto desta conferência e mais notícias sobre a sua realização. O que se sabe, pela cobertura da imprensa, é que o mesmo assunto foi levado em Dezembro de 1944 ao Ateneu Comercial do Porto por ocasião das comemorações do 75.º aniversário da instituição.²¹ A pintura e as artes plásticas tinham entrado definitivamente no campo de interesses de Mário Dionísio. Em 1946 seria membro da organização da primeira Exposição Geral de Artes Plásticas, tendo escrito o prefácio do catálogo, e no ano seguinte publicaria o estudo sobre Van Gogh, pintor que considerava seu mestre.

A “Ficha 8”, dedicada à Exposição de Arte Francesa Contemporânea – Sociedade Nacional

¹⁷ MD, *Entrevistas (1945-1991)*, Lisboa, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2010, p. 16.

¹⁸ MD, “Ficha 5”, op. cit., p. 134.

¹⁹ Espólio de Mário Dionísio, Casa da Achada – Recorte do artigo do *Diário de Lisboa* de 26/4/1962.

²⁰ MD, *Prefácios (1948-1989)*, op. cit., p. 54.

²¹ Espólio de Mário Dionísio, Casa da Achada – Recortes de artigos dos jornais *O Primeiro de Janeiro*, *Jornal de Notícias* e *Comércio do Porto*, todos de 27/12/1944.

de Belas-Artes, ano de 1942 – tem como tema central o conflito entre a arte e o público. Mário Dionísio manifesta um profundo desgosto pela atitude observada em algumas pessoas face às obras expostas. Atitude não só de incompreensão, mas de escárnio pelas representações não realistas dos quadros e pelos desvios anatómicos das figurações. O público é vítima de preconceitos, diz, não tenta compreender, sobretudo porque desconhece as ferramentas da compreensão. A razão do seu afastamento da pintura moderna é a de não se lhe saber explicar concretamente o sentido da arte. Daí que o lançamento das exposições devesse ser acompanhado de um trabalho didático que levasse as pessoas a familiarizarem-se com as expressões de correntes artísticas como o impressionismo, fauvismo, cubismo ou expressionismo. «Quem não sabe arte não na estima», disse Camões n’*Os Lusíadas*, canto V, estrofe 97, palavras que Mário Dionísio escolherá para título de um seu artigo publicado em Março de 1962 no *Diário de Lisboa*.

Se a “Ficha 8” apresenta um problema de ordem geral em relação à compreensão da pintura, as “Fichas” 9 e 10 detêm-se sobre a questão do seu “fazer”. Na “Ficha 9”, Mário Dionísio enaltece o valor e a indispensabilidade da técnica na composição da obra de arte. Referindo André Lhote e os seus livros *Peinture d’abord* e *Traité du paysage* – livros largamente citados, uma década depois, em *A Paleta e o Mundo* – o autor faz a confissão inesperada de não ser a pintura o seu campo de acção. De qualquer forma, diz, os livros de André Lhote não podem deixar de interessar a todos os géneros da arte e a toda a linguagem lírica, a do romance incluída. E é por aqui que avança para dizer o seguinte:

Vejo contos de esplêndido *assunto*, demonstrando boas qualidades de observação, revelando qualidades literárias – mas literariamente contos falhados. A realidade de que se nos fala é-nos dada não pelo conto que se propõe fazê-lo mas por aquilo que já sabemos dela fora do conto. Vejo poemas que se inspiram nos problemas mais humanos e emocionantes que se podem encontrar mas que não chegam a emocionarnos. Vejo quadros com tintas e assuntos mas que não chegam a formar quadros. É que, então, há qualquer coisa de indispensável que lhes falta, provavelmente o erro absoluto dos que julgam que basta ter um assunto e escrevê-lo ou pintá-lo ou cantá-lo.²²

Foi de tal forma cerrada nesta “Ficha” a defesa da técnica em arte que Mário Dionísio sentiu necessidade de precisar o seu discurso na “Ficha” seguinte, a n.º 10. Para ele, o elogio da técnica não devia ser confundido com campanha em prol do tecnicismo, aquele tecnicismo próprio dos mentores de uma arte desligada do mundo, centrada no subjectivismo grandioso dos problemas do homem individual. Falando de técnica, Mário Dionísio suspende qualquer consideração sobre a finalidade que defende para a arte e insiste na arte ela própria, tendo como adquirido que sem recursos estéticos o Neo-Realismo nunca poderá fazer o seu caminho.

Esta temática é tratada em *A Paleta e o Mundo*, nomeadamente no capítulo “Visita à oficina” do primeiro volume da obra. Jean Richard Bloch, citado na “Ficha 8”, reclama para o artista a condição de *artífice robusto e reflectido*, esse artista que deve penetrar o *mundo mágico da oficina*, lugar onde as formas aparecem, ou, como se diz em *A Paleta e o Mundo*, “a madeira da árvore se transforma na madeira da estátua”.²³ “Visitar a oficina” ou, para o artista, “viver a oficina”, é um caminho indispensável. Balzac, no conto *A obra-prima*

²² MD, “Ficha 9”, in *Seara Nova* n.º 801 (Lisboa, 19 Dez. 1949), p. 67.

²³ “Da árvore à estátua” é o título de um capítulo de *A Paleta e o Mundo*, vol. I.

desconhecida, referido por Mário Dionísio, leva o leitor à oficina de mestre Porbus, onde um velho pintor, Frenhofer, diz estas palavras sobre a necessidade de os artistas saberem entrar na intimidade da forma:

A beleza é uma coisa severa e difícil que não se deixa atingir assim, é preciso esperar as suas horas, espiá-la, persegui-la e enlaçá-la estreitamente para a forçar a entregar-se. A Forma é um Proteu muito mais inatingível e mais fértil em ondulações do que o Proteu da fábula²⁴

Que outra coisa fez o autor das “Fichas” na sua viagem a Paris de 1949 – que daria origem à série de artigos, depois publicados em livro, com o título *Encontros em Paris* – senão visitar a *magia irresistível* das oficinas dos pintores que procurou e entrevistou?

As “Fichas” 11 e 12 retornam à poesia em análise de livros de João Rubem e Tomás Kim. Se o primeiro integra nos seus poemas assuntos considerados de vivo interesse – «a situação do trabalhador minhoto e a sua luta dura, anónima e silenciosa»²⁵ – sem lograr atingir meios de expressão artística que levem a considerá-lo um verdadeiro poeta, já o segundo é visto como possuidor de inegáveis recursos estéticos, não se eximindo, porém, pela natureza dos assuntos tratados, a ser considerado como porta-voz de uma classe social em plena decadência. Lição de Mário Dionísio por demais repetida: para fazer um poeta não chega, isoladamente, o apuramento técnico ou a importância dos assuntos tratados; é preciso unir as duas vertentes.

Mas aproximava-se o tempo do desfecho sombrio das “Fichas”. João Pedro de Andrade – que partilhava com Mário Dionísio a crítica permanente na secção “Livros” da *Seara Nova* – publicara em 1943, nos “Cadernos Azuis de Literatura e Arte”, o ensaio *A Poesia da Moderníssima Geração – Génese duma Atitude Poética*. Antes, havia publicado na *Seara Nova*, e depois em opúsculo, o texto da sua conferência realizada em 8 de Junho de 1942, na sede da “Voz do Operário”, com o título *O Problema do Romance Português Contemporâneo*. As tensões geradas pela partilha do espaço duma mesma secção da revista era patente nas cartas que João Pedro de Andrade enviara ao autor das “Fichas” em 5 e 11 de Abril de 1943.²⁶ Na primeira destas cartas, o crítico toma mesmo a iniciativa de marcar o seu terreno, comunicando a Mário Dionísio um número apreciável de títulos que pretendia reservar para as suas recensões. Daí que as “Fichas” 13 e 13-A dêem curso a esta tensão, agravada pela publicação do ensaio sobre a poesia da “moderníssima geração”. É claro que esta poesia era a dos poetas do *Novo Cancioneiro*, embora o seu autor se debruce sobre outras personalidades como Tomás Kim, António de Navarro (de formação presencista), e mesmo Eugénio de Andrade, Rui Cinatti e Jorge de Sena, metodologia crítica que perspectivava uma noção geracional da evolução poética e literária.

A reacção de Mário Dionísio nas “Fichas” 13 e 13-A resulta sobretudo da visão de João Pedro de Andrade sobre a poesia do *Novo Cancioneiro*, a explicação da sua génese, assim como da génese da poesia das gerações de *Orpheu* e da *Presença*, assente em pressupostos de raiz idealista, com manifesta ignorância dos princípios do neo-humanismo (uma maneira de, na altura, se dizer marxismo), sem os quais a literatura neo-realista não poderia ser compreendida.

Havia um ano e meio que Mário Dionísio prosseguia o laborioso magistério das “Fichas”,

²⁴ Honoré de Balzac, *A Comédia Humana*, 14.º vol., Lisboa, Civilização Editora, 1981, p. 47.

²⁵ MD, “Ficha 11”, in *Seara Nova* n.º 813 (Lisboa, Mar. 1943), p. 264.

²⁶ Espólio de Mário Dionísio, Casa da Achada, DOS-1-19-DOC 8-001 e DOS-1-19-DOC 9-001/002.

teorizando e explicando, de acordo com o seu característico entendimento do fenómeno literário e artístico. Ora as posições de João Pedro de Andrade, embora não totalmente contrárias ao movimento nascente, denotavam uma incompreensão dos processos – de ordem económica, social e política – que Dionísio considerava estarem na génese das transformações na literatura e na arte. «Compreende-se tudo, desde que se busquem as origens»²⁷, citação de Elie Faure arremessada na “Ficha 13” contra a crítica intuitiva e subjectiva do seu antagonista.

A réplica de João Pedro de Andrade às “Fichas” 13 e 13-A, publicada nos números seguintes da *Seara*, deu origem à “Ficha 14”. Como se disse, a resposta de Mário Dionísio não chegou a sair na revista, devido a divergências com o director e seu amigo Câmara Reys sobre os cortes a realizar para a sua publicação. Mário Dionísio concordara com alguns cortes, desde que não prejudicassem a clareza da sua defesa. Não houve acordo e encerrou-se desta forma estranha um ciclo de colaboração que, de resto, bem cedo seria retomada. Refez-se a amizade entre o autor das “Fichas” e o director da revista, porque quem dispunha de uma voz não podia nem devia ficar calado, além de que, como está escrito na *Autobiografia*, «o horror a Salazar operava milagres!»²⁸

Decorre do que ficou dito, o significado relevante das “Fichas” na definição estética do movimento neo-realista. Como é reconhecido no prefácio a *O Anjo Acorado*, em excerto citado anteriormente, elas cumprem esse desígnio juntamente com *muitos escritos de ocasião e a entrevista a um grande diário*, que não é outra senão a de 3 de Janeiro de 1945 a *O Primeiro de Janeiro*. Na portada da 2.^a edição de *A Paleta e o Mundo*, afirma Mário Dionísio o *carácter polémico* da sua obra e a necessidade sentida de a escrever para manifestar a sua discordância em relação a certas teses sobre «criação estética, função social da arte, realismo, que então se estavam generalizando com um furor dogmático assaz deturpador de todo o pensamento crítico que então as inspirava.»²⁹ Na conferência *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea* está presente o mesmo “pendor polemizante” que a si mesmo se atribuía o autor das “Fichas”. Nela se problematizam os conflitos entre a arte realista e a arte abstracta, o conflito entre a arte e o público, e o conflito no seio da arte realista entre os prescritores de um cerrado dirigismo e os que entendiam como fundamental a independência dos criadores. Diz Mário Dionísio que «não se pode *resolver* criar uma nova arte. Nem planificar um sonho sem o caricaturar. Querer racionalizar a criação artística é impedi-la.»³⁰ Mas se toda a arte é conflito, ela é também unidade, a unidade que radica na necessidade de apropriação de todas as correntes do passado e do presente, na busca de uma identidade que, conforme diz o autor,

nos faz solidários do Pártenon mesmo se somos *de facto* contemporâneos de Le Corbusier, que nos liga à *Marselhesa* de Daumier ou ao *Assim será* de Rivera, mesmo se somos politicamente conservadores, a um *Cristo* de Greco ou de Giotto, mesmo se somos ateus.³¹

²⁷ MD, “Ficha 13”, in *Seara Nova* n.º 832 (Lisboa, Abril 1943), p. 249.

²⁸ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 12.

²⁹ MD, *A Paleta e o Mundo*, vol. I, op. cit., p. 7.

³⁰ MD, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Lisboa, Casa da Achada, 2015, p. 45.

³¹ *Ibid.*, p. 41.

De certa forma, todas estas ideias já se encontravam nas “Fichas”, um corpo estruturado de textos que aborda com profundidade as clivagens de ordem estética e ideológica que se colocavam aos artistas daquele tempo.

Há um poema de Mário Dionísio que fala assim:

Como pintar esta paisagem
sem montes sem planície sem árvores sem casas
sem luz sem sombra sem calor ou frio a recortá-la
sem homens sem pegadas sem mãos sem rios sem asas
só voz amordaçada ainda antes de nascer
imagem só de ausência desde sempre e para sempre sem imagem?

Como saber
não querer pintá-la?³²

Olhar a paisagem e saber vê-la, *Olhar e ver* é título de um capítulo de *A Paleta e o Mundo*. No ensaísmo, na literatura e na pintura há que interrogar, avaliar e fazer opções. A opção de Mário Dionísio foi a de lutar por uma arte independente e viva, comprometida com o progresso social, ou, como se anuncia na parte quarta do seu livro *Poemas*, uma arte que estivesse *com todos os homens nas estradas do mundo*.

³² MD, “Memória dum Pintor Desconhecido” (1965), in *Poesia Completa*, Lisboa, INCM, 2016, p. 227.

«NÃO SE PODE COPIAR» MESMO COM UM SIMPLES «DAR AO BOTÃO DA KODACK»* A PROPÓSITO DAS RELAÇÕES DA OBRA DE MÁRIO DIONÍSIO COM A FOTOGRAFIA

Renato Roque**

I. INTRODUÇÃO

O ponto de partida para este nosso trabalho/estudo foi uma perplexidade. E as perplexidades têm este condão: desinquietam-nos e obrigam-nos a procurar uma resposta. Qual foi essa perplexidade? O chamado movimento neo-realista em Portugal constituiu-se no final da década de 30¹, afirmou-se e desenvolveu-se durante as décadas de 40 e de 50 e conquistou uma influência enorme, não só na poesia e na literatura, como também nas artes plásticas, conseguindo agregar à sua volta alguns dos poetas/romancistas/artistas plásticos mais relevantes desse tempo. Ora, nas décadas de 30, 40 e 50, a fotografia – nomeadamente a fotografia documental e de intervenção social – já tinha adquirido uma importância muito grande (ver anexo). Mas, surpreendentemente, a relação dos neo-realistas com a fotografia e com fotógrafos em Portugal parecia não ter qualquer visibilidade. Como explicar esse vazio?

Como veremos os testemunhos de neo-realistas sobre fotografia e sobre o papel que ela poderia desempenhar são escassos e quanto a nós insuficientes para esclarecer completamente a questão. Mas, por outro lado, essa escassez poderá não ser fruto do acaso; poderá, afinal, traduzir exatamente a falta de ligações do movimento neo-realista com a fotografia, durante as três décadas de relevância do movimento. E o facto de, quando as ligações aconteceram, por exemplo no contexto das EGAPs², parecerem ter sido sempre superficiais e marcadas por alguma ambiguidade.

Mário Dionísio não só pertenceu ao chamado movimento neo-realista português desde o princípio, como foi um dos seus membros mais proeminentes. Mas também foi um dos poucos que publicou um ensaio, onde discute o papel da fotografia na arte. Pareceu-nos,

* O título deste artigo é construído com o título do ensaio de Mário Dionísio “Não se pode copiar” e com uma pequena citação “dar ao botão da Kodack”, retirada de um artigo de Campos Lima sobre fotografia, que revela a forma depreciativa como este encara a fotografia. Mantivemos a grafia de “Kodack” usada nesse artigo, Cf. Manuel Campos Lima, “O Retrato e a Fotografia”, in *Vértice* vol. XVI, n.º 148-149 (Coimbra, 1956).

** Renato Roque, Lic. em Engenharia na FEUP, Mestrado em Multimédia, fotógrafo com vários livros publicados, www.renatoroque.com, autor do blog <http://www.renatoroque.com/umaespeciedeblog>; frequenta a FLUP.

¹ Muitas vezes, a publicação do romance *Gaibéus* de Alves Redol em 1939 é apresentada como o marco fundacional do movimento.

² EGAPs - Exposições Gerais de Artes Plásticas na SNBA, realizadas a partir de 1946 e organizadas por elementos do movimento neo-realista.

por isso, que faria sentido contribuirmos para o *Congresso Internacional Mário Dionísio*, com este pequeno artigo, intitulado “Não se pode copiar mesmo com um simples dar ao botão da Kodack”, que procurará situar e discutir a relação entre o Neo-Realismo e a fotografia, usando como principal fonte os textos escritos pelos próprios neo-realistas e em particular o ensaio referido de Mário Dionísio.

II. NEO-REALISMO, SUAS CONTRADIÇÕES, A VOZ DE MÁRIO DIONÍSIO

Antes de procurarmos perceber a forma como Mário Dionísio se relacionou com a fotografia, a partir do que o autor escreveu sobre ela, convirá começar talvez por fazer uma deambulação, ainda que muito curta, pelo território do Neo-Realismo português. Acreditamos que tal incursão nos ajudará a compreender algumas das razões para esse território ter quase sempre procurado fechar as suas fronteiras à entrada da fotografia, e permitir-nos-á contextualizar os textos de Mário Dionísio, em que ele discute as virtudes - porventura também as limitações - do processo fotográfico, num ambiente que parece bastante adverso a uma abertura plena.

O Neo-Realismo português constitui claramente um movimento artístico de resistência à ditadura. Surge no fim da década de 30,³ quando a censura e a polícia política eram sombras permanentes a espreitar por cima do ombro dos criadores e dos artistas. Decorria a guerra civil em Espanha, anunciava-se a segunda guerra mundial, como uma ameaça terrível da Alemanha nazi sobre a Europa. É dinamizado por um grupo de pessoas com uma leitura marxista do mundo e surge como reacção às atitudes individualistas e idealistas e ao chamado humanismo burguês, designado muitas vezes por “subjectivismo presencista”, por ele estar em grande medida materializado em torno da revista *Presença*.

Mas nunca foi um grupo coeso e é fácil observar que houve, desde o início, no seu seio, contradições e concepções diferentes e até alguns equívocos, que se prolongaram no tempo, e que por vezes parecem até, em grande parte, permanecer no presente por resolver. Na visão de alguns, porventura a maioria, o que caracterizava o Neo-Realismo era uma visão funcional da obra de arte, que deveria ser um mero espelho da luta de classes e dessa forma ajudar a lavrar o terreno ideológico a favor do socialismo e da revolução. Mas houve também, sempre, desde o início, vozes que contestaram aquela visão simples e mecanicista e que compreenderam o papel da arte como forma suprema de conhecimento e de criação. Essas contradições são para nós importantes, porque poderão explicar, pelo menos parcialmente, a atitude crítica dos neo-realistas relativamente à fotografia e a posição mais aberta de Mário Dionísio, e por isso as tentamos apresentar muito resumidamente aqui.

António Pedro Pita resume esta contradição afirmando que existiam desde a sua fundação duas concepções antagónicas no seio do Neo-Realismo: a) a arte como um reflexo ou como uma imagem do mundo, como um processo de mediação, ou seja, a arte como um objecto-espelho b) a arte como expressão, como processo de transformação a partir do real, utilizando a árvore como metáfora deste processo.⁴

³ Efectivamente ocorreram alguns acontecimentos anteriores a 1939, data da publicação de *Gaibéus*, que prepararam e contribuíram para consolidar o movimento.

⁴ António Pedro Pita, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português*, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 225-241.

E no plano teórico é sem dúvida sobretudo Mário Dionísio⁵ quem dá corpo a esta visão-árvore e quem mais elabora no sentido de permitir ao Neo-Realismo romper com as amarras apertadas que alguns lhe pretendiam impor. Já em 1937, num artigo intitulado “A propósito de Jorge Amado”, o autor escrevia,

Parece-nos, portanto, acanhado considerar a arte, mesmo a mais subjectiva (o que nos parece bem diferente de impermeável ou inatingível), inútil ou perigosa[...] Toda a arte tem, voluntária ou involuntariamente o fim de revelar o homem. [...] o real para nós não é também unicamente o palpável, mas o que ainda não é, mas será. Vem a propósito citar a opinião de Marcel Gromaire: o real não é somente o que é do domínio da nossa mão, do domínio da nossa vista, é também o que é do domínio do nosso espírito e o que ainda não é do domínio do nosso espírito.⁶

A arte, mesmo a mais subjectiva, contribuiria, na opinião de Mário Dionísio, para revelar o homem como elemento do real e esse real incluiria também o que não há, mas que deve ser antecipado, correspondendo a arte portanto a um discurso de descoberta ou de revelação. Como Mário Dionísio afirmaria noutra entrevista «a poesia é a criação de uma realidade ainda desconhecida na nossa realidade [...]. Não consigo interessar-me por uma obra, desde que não reconheça nela um elemento de novidade autêntica. A arte não repete. O seu domínio é o do que ainda se não fez»⁷ Quão distantes estamos aqui da ideia de uma literatura que copia o real, de uma poética do espelho. E Mário Dionísio escreveria: «Toda a obra nova é difícil, leva tempo a ser aceite, incomoda. Os que só querem encontrar nos livros o que já sabiam reagem desagradavelmente ao esforço que lhes é exigido»⁸, contrariando a ideia de que o Neo-Realismo se deveria impor uma linguagem fácil e acessível.

Foi sem dúvida Mário Dionísio quem teve um papel de maior realce no combate contra uma tentativa de transformar o Neo-Realismo numa literatura ortodoxa, monolítica, rígida, esquemática, epítetos que ele próprio utiliza.

Desde o princípio que escrevi e não me cansei de escrever pelos anos fora que o neo-realismo não é uma escola literária, com os seus cânones dogmaticamente estabelecidos para todo o sempre, mas a expressão estética duma visão do mundo, dum modo de estar no mundo e nele agir, que não pode ser indiferente a todas as inovações técnicas que os que pensam como nós e os que pensam ao contrário vão elaborando. Por mais afastados por convicções, interesses, atitudes, vivemos todos no mesmo mundo, na mesma época. Cada descoberta torna-se inevitavelmente herança comum e seria ingénuo supormo-nos alheios àquilo mesmo que aparentemente nos contradiz ou temos de contradizer. Logo que uma inovação de linguagem se produz – se de autêntica inovação se trata –, já é impossível passar sem ela. Assim aconteceu, por exemplo, com o surrealismo, assim acontece hoje com o *nouveau roman*. Toda a conquista estética é um fenómeno irreversível.⁹

⁵ Para além de inúmeras entrevistas, artigos, conferências, deveremos realçar essa obra notável intitulada *A Paleta e o Mundo* (Mem Martins, Publicações Europa-América, 2.ª ed., vol. 1, 1973) que, apesar de dedicada em especial à pintura, retrata com profundidades todas as questões ideológicas, artísticas e estéticas do Neo-Realismo.

⁶ Artigo publicado no jornal *O Diabo*, Lisboa, 14 /11/1937.

⁷ MD, *Entrevistas (1945-1991)*, Cristina Almeida Ribeiro (coord.), Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio e Edições Cotovia, 2010, p. 60.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

Onde alguns viam formalismo e decadência, Dionísio reconhecia a genialidade artística.

[Sobre Picasso] O artista, em si mesmo, quando é um grande, um artista a sério, pode até ter ideias políticas diferentes das nossas, mas está a contribuir de facto para um progresso, está a contribuir para uma evolução. O que é preciso é que ele seja realmente um grande artista e não um produtor de coisas para vender. [...] A arte é realmente um grande campo de aproximação. E é a beleza. Eu acho que a pintura ou outras formas de arte são construção da beleza. [...] Ao contrário, um romance cheio de boas intenções, que quer transformar o mundo, mas mal feito, não chega a ser nada.¹⁰

Como veremos, as contradições que descrevemos brevemente neste capítulo, que marcam o Neo-Realismo desde a sua origem, também se reflectirão de alguma forma na posição dos neo-realistas sobre fotografia, e terão expressão nos dois principais textos sobre fotografia que serão objecto da nossa análise.

III. MÁRIO DIONÍSIO E A FOTOGRAFIA

Como referimos, estranhávamos não ouvir qualquer referência à fotografia, quando se falava na arte neo-realista. Parecia que o Neo-Realismo em Portugal se confinara à literatura e à pintura. Nunca teria havido qualquer relação do Neo-Realismo com a fotografia? Se sim, qual foi e porque não tinha visibilidade? E se não, porquê? Susan Sontag escreveu nos seus *Ensaio sobre Fotografia* que «Nenhuma outra actividade se encontra mais bem preparada para o exercício da visão surrealista do que a fotografia»¹¹. Poderíamos facilmente escrever algo idêntico para o Neo-Realismo? Ou não? O papel fundamental desempenhado por tantos fotógrafos no século XX na denúncia de injustiças e na divulgação de lutas inspiradores dos povos parecia dar-nos razão. E, pelo menos desde a década de 30, tal foi reconhecido, com o papel desempenhado pela fotografia na FSA nos EUA (ver anexo).

Fomos portanto à procura. Encontrámos dois textos, bastante recentes, que se debruçam sobre o tema: a) Um texto “O neo-realismo na fotografia portuguesa, 1945 – 1963”, de Alexandre Pomar;¹² b) Um texto de Emília Tavares “Elementos para uma Teoria da Fotografia no contexto do neo-realismo”, que integra o catálogo da exposição *Batalha de Sombras* no Museu do Chiado em 2009.

Curiosamente, encontrámos também apenas dois textos de época, ambos da década de 50, de dois neo-realistas, sobre a fotografia¹³: a) Um texto de Mário Dionísio intitulado “Fotografia e Pintura”¹⁴. Efectivamente há outro texto “Não se pode copiar”, escrito por

¹⁰ Ibid., p. 201.

¹¹ Susan Sontag, *On Photography* [1977], *Ensaio sobre Fotografia*, tradução de José Afonso Furtado, Lisboa, Quetzal, 2012, p. 50.

¹² Alexandre Pomar, “O neo-realismo na fotografia portuguesa, 1945 – 1963”, in *Industrialização em Portugal no Século XX. O Caso do Barreiro, Actas do Colóquio Internacional Centenário da CUF do Barreiro, 1908-2008*, Lisboa: UAL, 2010.

¹³ O livro *Finisterra de Carlos de Oliveira*, onde a fotografia é personagem, ser-nos-ia também muito útil para tentar indagar o que pensaria o escritor sobre a fotografia; no entanto tal análise ultrapassa os limites deste ensaio.

¹⁴ In *Vértice* vol. XV, n.º137 (Coimbra, 1955).

volta de 1955/56, que integrou a publicação de grande fôlego do autor, *A Paleta e o Mundo*, onde ele reflecte sobre a arte, em particular sobre a escrita e sobre a pintura, mas tem um conteúdo quase idêntico ao texto *Fotografia e Pintura*, pelo que Mário Dionísio¹⁵ terá aproveitado o que escrevera para a revista, para integrar na sua obra, mudando o título; b) Um texto de Manuel Campos Lima, “O Retrato e a Fotografia”.¹⁶

Alexandre Pomar no seu ensaio parece partir de uma mesma perplexidade, perante a ausência de referências históricas a uma fotografia neo-realista em Portugal. Procura assim analisar a história da fotografia portuguesa, nas décadas de 40 e 50, e começa por realçar um facto histórico que, na sua opinião, poderia ter dificultado a aceitação da fotografia pelos neo-realistas: a fotografia era então utilizada com enorme eficácia pelo Estado Novo, como um elemento fundamental da sua propaganda: «Apesar da natureza culturalmente retrógrada do regime de Salazar, ele acompanhou os outros países autoritários dos anos 30 numa relação moderna com a fotografia, usando-a com grande eficácia enquanto instrumento de representação e propaganda».¹⁷ No entanto, esta justificação parece ser insuficiente. Efectivamente, existira também durante muito tempo uma integração na política de propaganda do Estado Novo de muitos artistas plásticos, à custa de uma acção muito inteligente de António Ferro, como Mário Dionísio nos relata nas suas entrevistas, e no entanto os artistas neo-realistas conseguiram inverter essa situação.

A acção de António Ferro fora muito hábil e conseguira congregar à volta do SNI a maioria esmagadora dos artistas modernos, fossem quais fossem as suas convicções pessoais (o SNI era praticamente o único local de exposição para os modernos); por outro lado, a Sociedade Nacional de Belas-Artes estava desde há muito nas mãos dos artistas tradicionais e os modernos tinham desistido de lá pôr o pé; [...] mas os artistas antifascistas [organizados no CEJAD] venceram as eleições da Sociedade Nacional de Belas Artes, renovaram a vida associativa, publicaram uma pequena revista [...] [organizaram] a primeira grande Exposição Geral de Artes Plásticas.¹⁸

As EGAPs na SNBA, realizadas a partir de 1946, por acção sobretudo dos neo-realistas, passaram a reflectir uma atitude coerente antifascista. Teremos de notar que, apesar de os neo-realistas terem assumido o papel fundamental na sua organização, as exposições eram abertas a todos os artistas que aceitassem um único, mas corajoso compromisso, que Mário Dionísio refere, «nunca ter exposto no SNI ou deixar de lá expor depois de 1945». E a participação dependia apenas desse comprometimento, pois não havia sequer um júri de selecção. Mas, como veremos, houve apenas três EGAPs, onde a fotografia esteve presente: em 1946, 1950 e 1955, apesar de o próprio Alexandre Pomar reconhecer que existiam, desde a década de 30, contradições internas e confrontos no mundo da fotografia, onde destaca o papel da revista *Objectiva* entre 1937 e 1945.

¹⁵ A fotografia aparece algumas vezes como protagonista em poemas ou em romances de Mário Dionísio, mas sem ser objecto de reflexão. Por exemplo no “Poema 70” de *Le feu qui dort*, podemos ler os versos: *e o clique/ das máquinas para as fotografias*, que nos remetem para a fotografia de jornal, ou num verso do “Poema 49” de *Terceira Idade: em fotos tão mal tiradas que mais tarde nos fariam rir*, a fotografia aparece como saudade adiada das viagens ao estrangeiro.

¹⁶ Op. cit.

¹⁷ A. Pomar, op. cit., p. 2.

¹⁸ MD, *Entrevistas*, op. cit., p. 69.

Deverão ser observados em pormenor alguns debates que animaram os círculos dos amadores fotográficos e as suas revistas, em momentos anteriores e posteriores à 2ª Guerra, contrariando a ideia de uma uniformidade estética sem tensões, mas é também significativo que não tenham tido ecos para lá das suas fronteiras especializadas. São particularmente interessantes as questões estéticas que atravessam os primeiros anos da revista *Objectiva*, a principal publicação sobre fotografia que circula a partir de 1937 e até 1945, com interrupções e mudanças de orientação. [...] A vulgarização do novo formato de 35 mm, o crescimento do mercado fotográfico e a abertura ao exterior dos salões (o I Salão Internacional de Arte Fotográfica é de Dezembro de 1937) tiveram consequências imediatas no confronto entre os tradicionais cultores dos “processos artísticos” e do pitoresco pictórico e, por outro lado, as novas tendências da fotografia directa e do instantâneo. [...] Existiu também no Portugal do pós-guerra, desde 1945, de modo mais ou menos discreto ou oculto, uma fotografia atenta às condições de vida e de trabalho do povo, com sentido testemunhal e crítico, interessada em documentar e alterar a sociedade.¹⁹

A participação da fotografia nas EGAPs de 1946/50/55 (EGAP I, V e X) poderia tentar-nos a pensar que teria havido, sobretudo depois de 1950, uma evolução na relação do Neo-Realismo com a fotografia. Mas não parece ter havido. Na EGAP de 1950 participam quatro fotógrafos; podemos destacar os nomes de Adelino Lyon de Castro e de Francisco Keil do Amaral. Em 1955, participam nove fotógrafos; destacaríamos Augusto Cabrita, Victor Palla e novamente Keil do Amaral. Apenas três EGAPs com fotografia, apesar de entre 1946 e 1956 ter havido todos os anos uma EGAP. Só em 1954 a exposição não se realizou, por a SNBA ter sido fechada pela PIDE. A partir de 1957 já não se realiza a EGAP.

<p style="text-align: center;">FOTOGRAFIA</p> <p style="text-align: center;">MÁRIO NOVAIS 284 — 6 Fotografias . . . Av. da Liberdade, 105-1.º — Lisboa</p> <p style="text-align: center;">(1946)</p>	<p style="text-align: center;">7. Fotografia</p> <p>✶ ALBERTO CARDOSO 261 — <i>Fotografia</i> Rua Cidade de Liverpool, 10, 1.º-D.º</p> <p>AVELINO BRAGA 262 — <i>Tempestade ao vento</i> 263 — <i>Terra, Mar, Sol e Mulher</i> Rua Tenente Ferreira Dória, 30.º</p> <p>AUGUSTO CABRITA 264 — <i>Raça</i> 265 — <i>Oléiro</i> 266 — <i>Eclipse</i> 267 — <i>Alentejo</i> 268 — <i>1 voto e branco</i> 269 — <i>Caminho Jrio</i> 270 — <i>Sem título</i> 271 — <i>Sem título</i> R. dos Combates da G. Guerra, 60-Barrilho</p> <p>✶ BENTO D'ALMEIDA 272 — <i>Fotografias</i> Rua de Cande Redondo, 60, 1.º-Enq.</p> <p>✶ FRANCISCO KEIL AMARAL 273 — <i>Fotografias</i> Avenida Dr. António José d'Alameda, 1, 2.º-D.º</p> <p>FREDERICO PINHEIRO 274 — <i>Proa</i> 275 — <i>Escala</i> 276 — <i>Tapessaria</i> 277 — <i>Sub-humanidade</i> CHAGAS Campo Pequeno, 11, 1.º-Enq.</p> <p>MANUEL CORREIA 278 — <i>Fotografia</i> Teatros da Espera, 83.º</p> <p>MANUEL MOREIRA 279 — <i>454-C</i> <i>655-C</i> <i>152-N</i> <i>766-N</i> <i>503-A</i> <i>747-N</i> <i>666-P</i> <i>543-M-A</i> <i>756-N</i> <i>476-1º</i></p> <p>✶ VICTOR PALLA 280 — <i>Fotografias</i> Rua de Cande Redondo, 60, 4.º-Enq.</p> <p style="text-align: center;">(1955)</p>
<p style="text-align: center;">FOTOGRAFIA</p> <p style="text-align: center;">ADELINO LYON DE CASTRO Rua Manuel Baccarón, 26, 1.º-Enq.</p> <p>312 — <i>Ex-homens</i> 315 — <i>A caminho</i> 313 — <i>Descarregador</i> 316 — <i>Rua em festa</i> 314 — <i>Na doca</i> 317 — <i>Encontro</i></p> <p style="text-align: center;">FRANCISCO KEIL AMARAL Avenida Dr. António José d'Alameda, 7, 2.º-D.º.</p> <p>318 — <i>Oito fotografias</i></p> <p style="text-align: center;">MANUEL PERES Rua Dr. Almeida Braga, 10, 1.º</p> <p>319 — <i>Três retratos</i></p> <p style="text-align: center;">RODRIGO DE VILHENA Largo dos Mártires da Pátria, 69, 1.º</p> <p>320 — <i>Barcos na doca</i> 322 — <i>Espectativa</i> 321 — <i>Equinócio</i> 323 — <i>Navens</i> 324 — <i>Ondulação Oeste traca</i></p> <p style="text-align: center;">(1950)</p>	

Figura 2 – Catálogos das fotografias nas EGAPs de 1946, 1950 e 1955

¹⁹ A. Pomar, op. cit., pp. 4 e 7.

Persiste a interrogação sobre a ausência de fotografia nas restantes sete EGAPs. Sobretudo, porquê o interregno entre 1950 e 1955?

Tal como nota Alexandre Pomar, as fotografias que foram mostradas nas três EGAPs reflectem uma grande heterogeneidade, indo de um pictorialismo caduco até uma fotografia documental ou uma fotografia com um cunho humanista muito vincado. Não podem portanto, de todo, globalmente, ser identificadas como de expressão neo-realista. Tal indefinição reflecte com certeza a política de grande abertura das EGAP, mas também pode reflectir uma falta de discussão interna ao movimento e no seio dos fotógrafos progressistas sobre a fotografia e a sua função.



Figura 3 – Fotografias²⁰ de *Mulheres do Meu País* de Maria Lamas²¹ e de Lyon de Castro

²⁰ Em cima, 2 fotos publicadas em *Mulheres do Meu País* de Maria Lamas ([1953], Lisboa, Caminho, 2002): *Jovens trabalhadoras das minas de São Pedro da Cova* e *Mulher do Bairro da Barreta em Olhão*; em baixo, 2 fotos de Adelino Lyon de Castro (in Id., *O mundo da minha objectiva*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1980): *Ex-Homens* e *O Fardo*, ou *O Descarregador* (designação da EGAP). Se quiséssemos estabelecer possíveis ligações formais e ideológicas entre o Neo-Realismo e a fotografia nas décadas de 40 e 50, Adelino Lyon de Castro, Keil do Amaral, Maria Lamas e, mais tarde, Augusto Cabrita seriam com toda a certeza nomes-chave.

²¹ Maria Lamas nunca participou numa EGAP, mas pode ter tido uma importância grande, como reconhece Alexandre Pomar: «Os seus inúmeros retratos de mulheres devem ser vistos como uma grande aventura fotográfica, com um sentido de documentário social, de denúncia e de esperança ou optimismo que tem de ser associado ao neo-realismo, como uma contribuição muitíssimo original. [...] Gosto de pensar (sem ter quaisquer provas para isso) que foi na sequência e por efeito da publicação de *Mulheres do Meu País*, cujo último fascículo é de 15 de Abril de 1950, que a fotografia entrou na V Exposição Geral» (A. Pomar, op. cit., p. 17).

Tal como nota Alexandre Pomar, é muito significativo que a fotografia nas EGAPs pareça nunca ter despertado qualquer atenção crítica e portanto pareça não ter servido para uma clarificação estética e ideológica no seio do movimento fotográfico português, nem para uma discussão crítica sobre ela no seio dos neo-realistas. Ao contrário de outras formas de expressão artística, que procuraram no seio do Neo-Realismo uma definição formal, tal não aconteceu com a fotografia.

Poderemos perguntar se as fotografias apresentadas nas três EGAPs nos permitirão ter uma visão abrangente sobre a fotografia que então se fazia em Portugal. A fotografia presente nas EGAPs parece traduzir uma fotografia amadora ligada aos foto-clubes, a influência de reputados salões fotográficos, mas também uma fotografia documental progressista, praticada de uma forma sistemática, sobretudo por arquitectos, e que irá eclodir plenamente no fim da década de 50, mas desligada do Neo-Realismo.

Observamos, pois, que a fotografia, se participou nas EGAPs, nunca foi realmente admitida como membro de pleno direito no seio do movimento neo-realista, isto apesar de alguns desses fotógrafos terem pertencido às mesmas organizações políticas a que pertenciam os neo-realistas, em especial ao PCP. Para compreendermos porque tal aconteceu, teremos talvez de procurar qual era a relação dos próprios artistas neo-realistas com a fotografia.

Tal como afirmámos, encontrámos apenas dois textos significativos, onde participantes de renome do movimento neo-realista falam sobre fotografia. Por um lado, um texto de Manuel Campos Lima, publicado na *Vértice* em 1956, por outro lado, um texto de Mário Dionísio publicado na mesma revista cerca de um ano antes, que daria depois lugar ao capítulo “Não se pode Copiar” da *Paleta e o Mundo*. Terá havido por Campos Lima uma intenção de responder ao texto de Mário Dionísio, que entretanto abandonara o PCP por divergências ideológicas? Não sabemos.

Campos Lima pode ser associado a uma linha mais ortodoxa dentro do movimento neo-realista. O seu texto, intitulado “O retrato e a fotografia” é extremamente interessante e talvez nos permita finalmente compreender por que razão nunca a fotografia pôde ser aceite pelos neo-realistas. O objectivo do artigo começa por ser o de apontar as limitações do processo fotográfico, como um processo mecânico e não criativo, para depois concluir que a fotografia é em tudo diferente do retrato (refere-se o autor ao retrato em pintura), que os neo-realistas admirariam. Para Campos Lima a fotografia é «uma pobreza de arte que esvazia a vida do seu conteúdo dinâmico para a retransmitir parada». É uma arte para quem bastou «dar ao botão da Kodack, um decalque mecânico, um golpe de olho, a agilidade da mão». Para o autor, a arte fotográfica que «pretende uma identificação total com a realidade, afasta-se tanto dela, como a arte que, num polo oposto, se proponha voltar as costas à vida». A fotografia é «tão pobre, tão estéril, como a arte abstracta, como a arte mais extremamente formalista». Não há na fotografia «um trabalho mais complexo, não de pura análise, mas de análise e síntese » como há na pintura e nomeadamente no retrato.

Reconhecemos no artigo argumentos anti-fotográficos antigos, já do século XIX, os argumentos de Baudelaire por exemplo, argumentos que estiveram na base do aparecimento dos chamados pictorialistas, mas podemos também reconhecer neles a velha tese, tão grata a alguns neo-realistas, de condenação de uma arte decadente formalista, que sobrevalorizaria a forma em relação ao conteúdo. Uma arte decadente, de que o abstraccionismo seria o mais digno representante, mas a que a fotografia não

escaparia, como uma técnica de expressão formalista, nas palavras de Campos Lima. A argumentação de Campos Lima parece por vezes ser contraditória (preconceituosa?), quando ao mesmo tempo, no mesmo artigo se diz que «o critério de valor da arte é o da fidelidade da representação» e quando se escreve que o Neo-Realismo «coloca como fundamental objectivo da arte a representação do homem no devir social», coisas que a fotografia parece poder fazer tão bem.

Quando se afirmava o naturalismo inerente à fotografia, segundo Campos Lima, como um dos adversários do Neo-Realismo, tão importante de combater como o formalismo dos abstraccionistas, compreendemos que a fotografia nunca pudesse integrar o movimento. A fotografia poderia ser, quando muito, uma ferramenta útil ao dispor dos verdadeiros artistas²², como de facto foi, como veremos.

Mário Dionísio tinha expressado, cerca de um ano antes, uma posição bem diferente da de Campos Lima, quando falava da fotografia no artigo que referimos, publicado também na *Vértice*. O objectivo central desse texto é de mostrar que arte não pode nem deve copiar o mundo, que a arte nunca o fez. «Para o neo-realista, não se trata de copiar a natureza, como o naturalismo pretendeu, nem de interpretá-la, como tem feito com tanto êxito o modernismo, mas de transformá-la»²³. Mário Dionísio compreende o carácter subjectivo da visão e valoriza a nova visão que a fotografia nos oferece:

A fotografia veio precisamente revelar-nos que o registo mecânico da realidade não corresponde ao que consideramos realidade. Um recanto da paisagem só existe para nós de acordo com a experiência que dele temos [...] Cada vez se vê melhor que a realidade objectiva não é o que a vista humana distingue. Que há diferenças profundas entre a realidade objectiva e aquilo que normalmente consideramos como tal.²⁴

E mais à frente no seu texto, para além de reconhecer o óbvio: o contributo que a fotografia dera e poderia ainda dar à pintura, reconhece a subjectividade da fotografia e defende que a fotografia também não é uma cópia do mundo, mas sim uma representação do mundo, construída pelo fotógrafo – «quando uma visão pessoal consegue impor-se» – e assim admite mesmo o carácter artístico que a fotografia pode assumir.

É evidente que a própria fotografia pode ser considerada arte. E a prova está feita. Mas só quando a passividade mecânica da chapa é de certo modo corrigida pelo homem que a utiliza. Só quando uma visão pessoal consegue impor-se mesmo através da evidentemente desumana impassibilidade da objectiva. Só quando o homem se serve da máquina e a domina. Quando há escolha, alteração de dados naturais, interferência. Quando o homem transforma.²⁵

²² Curiosamente esta fotografia-ferramenta ao serviço dos verdadeiros artistas seria retomada por alguns curadores da chamada arte contemporânea, mas isso é história para outro ensaio.

²³ MD, *Entrevistas*, op. cit., p. 15.

²⁴ MD, “Não se pode Copiar”, in *A Paleta e o Mundo*, op. cit., p. 128.

²⁵ *Ibid.*, p. 131.

Sendo os dois textos contemporâneos, há uma grande diferença entre o que postula Campos Lima, que escreve como se não conhecesse (conheceria?) os construtivistas russos²⁶, por exemplo, como se ignorasse (ignoraria?) a fotografia documental americana e a fotografia humanista europeia, e o pensamento de Mário Dionísio, que reflecte com grande profundidade sobre a arte e o Neo-Realismo na sua obra *A Paleta e o Mundo*, e que compreende melhor as potencialidades da fotografia. Diferenças que certamente reflectem as contradições de que falámos no seio do movimento.

Mas, mesmo Mário Dionísio, que escrevera antes de uma forma claríssima «a própria fotografia pode ser considerada arte», escreve mais à frente no mesmo texto para sublinhar a supremacia da criação na pintura e parecendo talvez contradizer-se:

Entre a cena natural e a chapa fotográfica há um mecanismo que, com maior ou menor felicidade, lhe permite ser impressionada por aquela. É tudo. Entre a cena natural e o quadro há o homem: um mundo. [...] Um homem que [...] não é um elemento passivo que regista, mas que essencialmente transforma.²⁷

Para além dos dois artigos, que referimos, foi também publicado em 1945, no jornal *A Tarde*, dirigido nesse tempo pelo pintor neo-realista Júlio Pomar, um excerto de um texto de Aragon, sob o título “O Pintor e a Fotografia”, retirado da contribuição de Aragon para uma colectânea chamada *La Querelle du Réalisme*, publicada em França em 1936. Nele Aragon discutia a relação entre a pintura, a fotografia e o realismo social. Mas esse excerto publicado centrar-se-ia exclusivamente na forma como a fotografia poderia prestar um enorme serviço à pintura, esquecendo tudo o que Aragon escrevera sobre fotografia documental e, por exemplo, acerca de Cartier-Bresson. Afinal, a forma como esse texto foi dado a conhecer em Portugal, não valorizando a parte onde o escritor francês discute a função da fotografia, poderá também reflectir a percepção utilitária que os neo-realistas tinham da fotografia, desvalorizando-a, (des)considerando-a como uma mera ferramenta, que poderia ajudar os artistas na produção de obras realistas.

A fotografia ensina a ver, vê aquilo de que um olho não se apercebe. Ela será no futuro não o modelo do pintor no sentido antigo dos modelos de academia, mas o seu auxiliar documental, no mesmo sentido em que as colecções de jornais são indispensáveis ao romancista. Alguém diz que o diário, a reportagem, é um concorrente do romance? É esse absurdo que se comete quando se opõe fotografia e pintura. O que digo é que a pintura de amanhã utilizará tanto o olho fotográfico como o olho humano. Eu anuncio aqui um novo realismo na pintura.²⁸

O texto de Aragon na *Tarde* poderá ter influenciado um conjunto de obras neo-realistas, nomeadamente do pintor Júlio Pomar, que usou algumas vezes a fotografia como suporte do seu trabalho. Por ser uma fotografia ao serviço da pintura e não uma produção fotográfica que pudesse ser entendida como autónoma, nunca se reconheceu uma identidade própria à fotografia utilizada por Pomar como suporte para os seus quadros; nunca foi mostrada,

²⁶ Em rigor, o construtivismo russo já não existia em 1956. Em 1934 o Congresso dos Escritores proibira-o, impondo a estética do chamado realismo socialista. Portanto, mesmo se Campos Lima o conhecesse, seria com certeza tomado por decadente.

²⁷ MD, “Não se pode copiar”, op. cit., p. 132.

²⁸ Louis Aragon, *La Querelle du Réalisme*, ed. Cercle d'Art, 1997; apud. Alexandre Pomar, op. cit., p. 14.

pois não aspirava ao reconhecimento como arte fotográfica. Era entendida como uma simples ferramenta para apoiar a pintura. Os seus autores eram muitas vezes anónimos e, se não o eram, não se consideravam fotógrafos.



Figura 10 - Fotografias utilizadas por Júlio Pomar para um seus conhecidos quadros *O Gadanheiro* (*Gadanha*), de 1945, e *Camponês com Gadanha*, de 1951²⁹

Todos estes factos: a presença pontual da fotografia nas EGAP entre 1946 e 1956, a heterogeneidade dessa participação, a ausência de polémica interna sobre a estética fotográfica, a fotografia como suporte da pintura, parecem afinal todos reflectir a forma como o Neo-Realismo lidava com a fotografia.

A partir de 1955, mas já fora do enquadramento do Neo-Realismo, que enfraquecera como movimento, podemos observar alterações significativas e modernizadoras no panorama da fotografia em Portugal, onde o humanismo teria uma marca relevante. Alexandre Pomar acredita numa influência decisiva da exposição *The Family of Man*, no MoMA, em 1955, e da efervescência que a precedeu com a publicação³⁰ em 1954 do apelo de Edward Steichen à participação de amadores e de profissionais na exposição:

Será, no entanto, só por volta de 1954-55, já no novo contexto internacional que tem por paradigma a mega-exposição “The Family of Man” [...] que surgem condições favoráveis de recepção e de legitimação conceptual de uma fotografia de ambição documental e poética, próxima do cinema italiano e também da fotografia humanista francesa e da tradição social americana.³¹

Teremos neste contexto de destacar Victor Palla que foi um dos fotógrafos que participou na EGAP de 1955. Era arquitecto, mas, com a arquitectura, acumulava múltiplos interesses, onde sobressaía a fotografia. Pouco tempo antes, decidira trocar as pesquisas mais

²⁹ Estas fotografias integravam um dossier de Francisco Castro Rodrigues, que integrou a IX Missão Estética de Férias em Évora, em 1945, e fazem hoje parte da colecção do Museu do Neo-Realismo, de Vila Franca de Xira.

³⁰ Esse apelo foi publicado na revista *Fotografia* n.º 2 (Lisboa, Março 1954).

³¹ A. Pomar, op. cit., p. 7.

experimentalistas na fotografia pela descida à rua para aí obter imagens do quotidiano da sua cidade. Victor Palla iniciou então, com outro arquitecto seu amigo, Costa Martins, uma aventura que se revelaria fundamental para a história da fotografia em Portugal, a edição de um livro sobre Lisboa, intitulado *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, «um amplo e actualizado quadro de referências fotográficas internacionais, usando muita informação norte-americana a equilibrar o apreço pelo realismo poético francês».³²

Na mesma época, surgiu um grupo informal de fotógrafos, onde se destacavam Carlos Afonso Dias, Sena da Silva e Gérard Castello-Lopes e Carlos Calvet, que se assumia como anti-salonista. Discutiam a fotografia, procurando concretizar um olhar fotográfico inovador do país, pondo em causa qualquer espécie de pictorialismo e de fotografia bem-feitinha que continuavam a dominar grande parte do salonismo português. A obra deste grupo pode reclamar-se da tradição documental e humanista do pós-guerra, onde Henri Cartier-Bresson será o nome com maior prestígio, mas rapidamente assume contornos de uma maior subjectividade, onde podemos distinguir um olhar mais céptico do que optimista-humanista, revelando influências de outros autores europeus e americanos. Curiosamente estes fotógrafos deixaram de fotografar no fim da década. Alguns retomariam muito mais tarde.

Mas na segunda metade da década de 50, quando a fotografia parece encontrar um caminho autónomo alternativo, o Neo-Realismo na pintura era já um movimento que perdia terreno.

IV. ALGUMAS CONCLUSÕES

Do que escrevemos, sustentando-nos no que outros escreveram antes de nós, pensamos que poderemos concluir que não parece ser possível reconhecer verdadeiramente uma fotografia neo-realista em Portugal. Nenhum fotógrafo se assumiu como fazendo parte desse movimento e não descortinamos por parte do movimento qualquer evidência de poder/querer integrar a fotografia no seu seio, por parecer haver da sua parte uma atitude de desconfiança relativamente a esta fotografia, por ser considerada formalista, de pouco valor e incapaz de criar objectos artísticos, ainda que houvesse no seio do movimento neo-realista atitudes mais ou menos rígidas relativamente ao seu papel, em que se destaca com clareza a posição muito mais aberta de Mário Dionísio.

³² Ibid., p. 22.

ANEXO

A FOTOGRAFIA NAS DÉCADAS DE 30, 40 E 50

Na década de 30, quando o movimento neo-realista surge em Portugal, a fotografia, tal como a conhecíamos no século XIX, era já longínqua. Os desenvolvimentos tecnológicos do processo fotográfico, associados a todas as transformações sociais económicas e artísticas, desencadearam, desde a década de 20, o aparecimento de uma série de novos movimentos, associados predominantemente a uma “nova visão”³³ que a fotografia possibilitava. Desse vendaval, que abanou a fotografia nas primeiras décadas do século XX, emergiram um conjunto de movimentos vanguardistas, onde a fotografia desempenhou um papel fundamental, como a Nova Objectividade³⁴, a Nova Visão e o Construtivismo³⁵, na Europa, ou doutra forma, na década de 30, o grupo f.64³⁶ nos EUA; todos foram muito importantes na história da arte do século XX.

Estas novas atitudes estéticas da fotografia reflectiam também uma necessidade da sua afirmação, enquanto meio autónomo e revolucionário. Mas, ao contrário do que nos possa sugerir, houve quase sempre também uma enorme cumplicidade com as vanguardas artísticas na pintura e noutras áreas, como no *design* ou no cinema. É fácil observar uma ligação forte dos grupos de fotógrafos associados à “nova visão” com as várias vanguardas que foram aparecendo na Europa e nos EUA: a Arte Déco, o Futurismo, o Construtivismo, o Cubismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, etc. Verifica-se também facilmente que muitos dos

³³ A designação *Nova Visão* deve-se a László Moholy-Nagy, artista ligado à Bauhaus, que defendia o papel da fotografia na descoberta de uma completamente nova forma de ver. Mas a nova visão transformou-se de facto num epíteto muito genérico, utilizado para caracterizar muitos fotógrafos e muitos movimentos da primeira metade do século XX, de Edward Steichen a Paul Strand, a Edward Weston, ou até a Walker Evans, porque partilhavam a procura de novas formas de ver, através por exemplo da aproximação exagerada ao tema fotografado ou da utilização de técnicas fotográficas inovadoras.

³⁴ A Nova Objectividade é um movimento centrado na República de Weimar. Tem como mais conhecidos representantes os fotógrafos alemães Albert Renger-Patzsch, August Sander e Karl Blossfeldt, e caracteriza-se pela procura de registos de tipo documental, de grande qualidade e de rigor inexcedível.

³⁵ O Construtivismo foi um movimento estético-político iniciado na Rússia na década de 20. Pretendia ser um movimento de contestação à arte burguesa, inspirando-se em perspectivas novas, abertas pela máquina e pela industrialização, com uma forte influência da fotografia. Os nomes mais conhecidos ligados a este movimento são Alexandr Rodchenko e El Lissitzky.

³⁶ O grupo f.64 foi fundado em 1932 nos EUA. Poderemos referir os nomes de Ansel Adams, Imogen Cunningham e Edward Weston. Pretendiam contribuir colectivamente para a defesa duma estética fotográfica modernista, que se opunha aos valores tradicionais pictorialistas, baseada na enorme definição das imagens e na valorização das formas naturais dos objectos.

fotógrafos que são relevantes nestes movimentos tiveram uma formação em artes plásticas³⁷. Alguns praticaram mesmo, ao longo da sua vida, a fotografia em paralelo com outras actividades artísticas.

Entretanto a fotografia assume também grande relevo no campo social. A chamada fotografia social assume como missão documentar situações sociais que nos devem merecer reflexão, como é o caso de situações de extrema pobreza ou de desrespeito pelos mais elementares direitos humanos. A origem da fotografia social é mesmo anterior, pois coincide com o final do século XIX, com principal incidência primeiro no RU e depois nos EUA, sendo normalmente nomes de citação obrigatória os ingleses Henry Mayhew e Thomas Annan³⁸ e os americanos Jacob Riis e Lewis Hine³⁹.

Mas a fotografia social ganharia um relevo muito maior no século XX, na década de 30, precisamente quando o Neo-Realismo é constituído em Portugal, sobretudo devido ao projecto *Farm Security Administration (FSA)*⁴⁰, um organismo criado em 1937 nos EUA, coordenado por Roy Striker, e que se destinava a documentar a situação dos agricultores pobres, durante a grande depressão. Esse humanismo fotográfico seria superiormente materializado com a realização da grande exposição *The Family of Man* no MOMA, em Nova Iorque, em 1955⁴¹, organizada por Edward Steichen, que na altura dirigia o museu. Esta exposição assume uma condição humana comum e universal, partilhada por todos, e exalta através da fotografia a beleza dessa condição humana, mesmo se prenhe de miséria e de sofrimento.

³⁷ Poderíamos evocar alguns nomes como Alexandr Rodchenko, Edward Steichen, El Lissitzky, Karl Blossfeldt, László Moholy-Nagy e Man Ray. E Alfred Stieglitz, se não foi pintor, manteve uma ligação muito próxima com muitos dos mais relevantes pintores e escultores do seu tempo, como Auguste Rodin, Constantin Brâncuși, Francis Picabia, Henri Matisse, Henri Rousseau, Marcel Duchamp, Pablo Picasso e Paul Cézanne. Todos foram mostrados pela primeira vez nos EUA na galeria 291, em Nova Iorque, gerida por Stieglitz.

³⁸ Henry Mayhew era um reputado jornalista londrino. Publicou dois livros sobre as condições de vida da classe operária na cidade de Londres. Esses dois livros, *London Labour* (1850) e *London Poor* (1852), eram ilustrados com gravuras a partir de daguerreótipos do fotógrafo inglês Richard Beard. Thomas Annan era um fotógrafo escocês. Por encomenda publicou *Photographs Of The Old Closes and Streets of Glasgow* (1868).

³⁹ Em 1890 Riis registou em fotografia as condições de vida dos desempregados e sem-abrigo de Nova Iorque. O livro chama-se *How the Other Half Lives*. Também se interessou pelo destino dos imigrantes, a maioria a viver em condições de extrema pobreza nos bairros de lata de Nova Iorque. Em 1908 o Comité Nacional de Trabalho Infantil (*National Child Labor Committee*) contratou Lewis Hine para documentar as condições degradantes de trabalho infantil na indústria americana. Publicaria nas primeiras décadas do século XX milhares de fotografias, que emocionariam a nação Americana. Lewis Hine dedicaria também atenção à situação dos imigrantes. O trabalho destes dois fotógrafos teve grande impacto social, conduzindo à criação de programas de educação e à aprovação de leis para dificultar o trabalho infantil.

⁴⁰ A *Farm Security Administration (FSA)* reuniu uma equipa de fotógrafos de renome, como Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein e Russell Lee; fizeram fotografias nas zonas rurais dos EUA, com o objectivo de registar as enormes dificuldades destas populações e de avaliar a evolução dos programas de ajuda aos agricultores. Entre os anos 1935 e 1942, a FSA juntou cerca de 270 mil negativos. Estão arquivados na Biblioteca do Congresso, em Washington D.C. A FSA foi ponto de encontro de fotógrafos que teriam um papel de relevo num grande movimento humanista, em que a fotografia pretendia contribuir para um mundo melhor; ao ser capaz de denunciar as situações de injustiça social e ao ser capaz de mostrar a beleza inerente à natureza e ao homem.

⁴¹ Como veremos, *The Family of Man* vai ter grande repercussão na fotografia portuguesa, mas sem passar pelo Neo-Realismo.

Entretanto tinha sido formada em 1947 a *Magnum*⁴², que iria desempenhar um papel relevante no que se poderia chamar um fotojornalismo humanista de intervenção social. O diagrama abaixo representa de uma forma simplificada esta panóplia de movimentos.

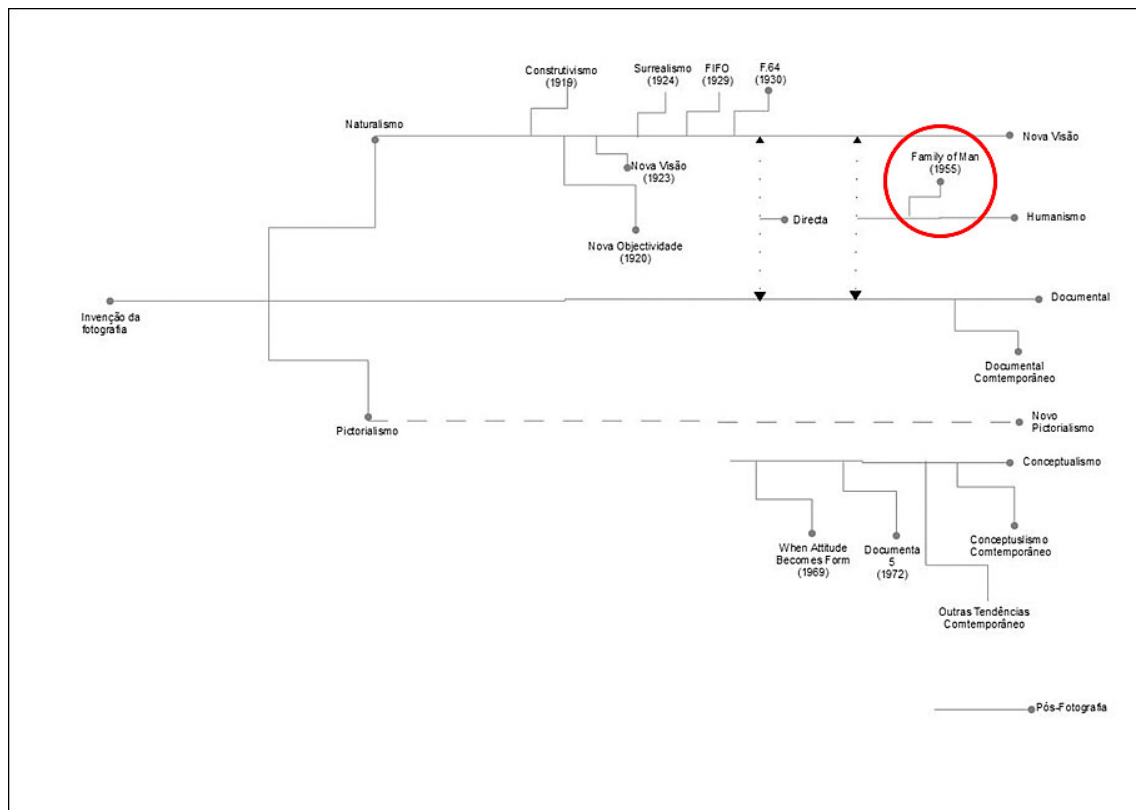
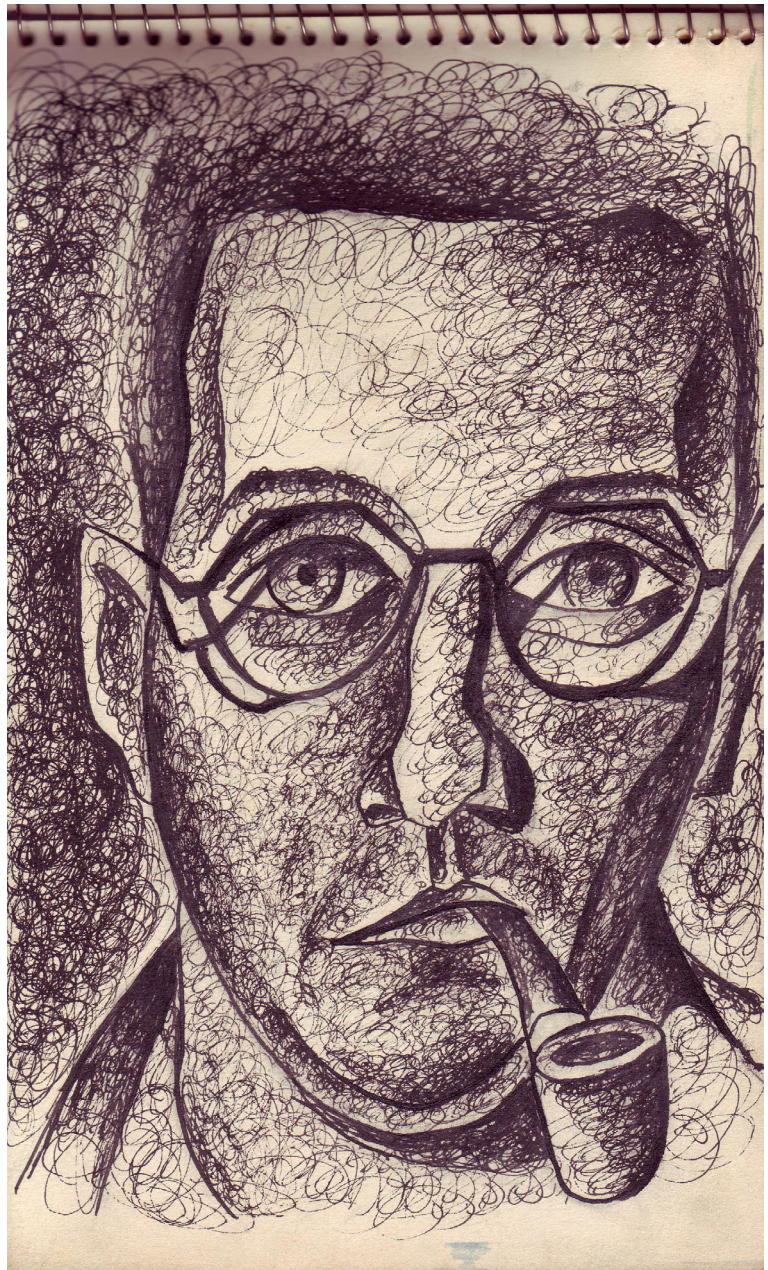


Figura 1 – Diagrama dos movimentos fotográficos no século XX

A nossa incursão pela fotografia nas décadas de 30, 40 e 50 permite-nos observar que estávamos num tempo de plena efervescência e que a fotografia cada vez mais desempenhava uma função relevante, quer no plano jornalístico quer no plano social quer no plano artístico, o que parece adensar a nossa perplexidade inicial.

⁴² Agência fotográfica criada por quatro grandes fotógrafos europeus, Robert Capa, David Seymour, “O Chim”, Henri Cartier-Bresson e George Rodger.



PARTE IV - NÓS E OS OUTROS

**OS PREFÁCIOS DE MÁRIO DIONÍSIO:
UMA OUTRA MANEIRA DE MANTER A CONVERSA**

*Maria João Brilhante**

Em 2014, foi publicado, pela Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, mais um volume da colecção Mário Dionísio desta vez dedicado aos seus prefácios, introduções a catálogos e a álbuns de arte originalmente publicados entre 1948 e 1989. Será sobre eles que irei falar, mas creio que se justifica tecer algumas considerações mais gerais, antes de entrar propriamente no comentário a esse conjunto de textos.

Para quem conhece (ou desejavelmente para quem não conhece) alguma coisa da vida de Mário Dionísio, os catorze prefácios a que me refiro são testemunho da diversidade de modos da sua participação no tempo que lhe foi dado viver, assim como possível ponto de partida para compreender a rede ao mesmo tempo material (as variadas realizações textuais, plásticas que produziu) e imaterial (as cumplicidades, as polémicas, as intervenções, as acções pedagógicas e cívicas) que ajudou a construir e que constitui, talvez, a sua singularidade enquanto ser social e politicamente empenhado. Como leitora, e não como alguém que acompanhou a totalidade da sua actividade ou que se sente neste momento capaz de estabelecer relações a partir dessa rede, é todavia ela, intuída nestes Prefácios, que desperta atenção, para além dos outros aspectos, mais canónicos e eventualmente mais previsíveis, como sejam o desenho de uma poética, o retrato socio-político e cultural de um país, a proposta de uma história da literatura alternativa, etc.

Procurando explicar-me melhor: sem relegar para segundo plano o que os prefácios dizem acerca dos textos cujas edições acompanham (já direi algumas poucas coisas sobre isso), o que me parece relevante na leitura dos catorze textos agora acessíveis e de outra maneira ligados à sua circunstancialidade ou função inicial, é o facto de podermos tomá-los nessa dupla valência de acompanharem – abrirem a porta a – uma obra “principal” e de se afirmarem por si próprios no interior dessa rede que referi. Neste caso, remetendo-nos para o universo partilhado pelo autor da obra e pelo prefaciador, convidando-nos a fazer o exercício inacabado e inconclusivo de restauro desse universo que não é como uma pintura de fundo onde as duas figuras e os seus discursos se recortariam, mas um momento de uma acção (um pequeno drama) que contempla outros momentos (concretizados ou não em mais realizações textuais ou plásticas: pense-se nos retratos de alguns destes autores pintados por MD).

Vou tentar, então, desenvolver um pouco mais essa dupla dimensão dos prefácios, esperando acrescentar um pequeníssimo traço ao retrato de MD.

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

I.

A escrita de prefácios

Talvez valha a pena começar por um breve excuro a propósito desse tipo de texto a que chamamos prefácio. O dicionário¹ diz-nos que a palavra significa «acção de falar no princípio de». Consideram os estudiosos da literatura que se trata de um texto que abre a edição de uma obra, apresentando-a e recomendando-a ao leitor. Como forma que remonta à Antiguidade, os historiadores (Heródoto, Plutarco, Tito Lívio) expunham aí o que pretendiam com os seus textos e o método que seguiam. Em França, a partir do Renascimento cabe ao prefácio definir o sentido da obra (como em Rabelais e Montaigne) ou adquirir um registo polémico. Depois, os prefácios vão-se tornando manifestos literários de autores como Corneille, Victor Hugo (recorde-se o Prefácio ao seu drama Cromwell, de fortuna mais longa que o drama propriamente dito). Pode ter um cariz de ensaio filosófico ou literário (Gide escreve sobre Montaigne, Claudel sobre Rimbaud). Há, por conseguinte, prefácios escritos pelos próprios autores das obras que são programáticos e prefácios acerca de obras de outros autores que, não deixando de ser programáticos, são textos “de autor”, ou seja, muito embora proponham um ponto de vista sobre a obra que apresentam são peças autónomas de quem se constitui também como autor. É possível estudar as modalidades várias de prefácio de acordo com a sua finalidade, que nunca deixa de ser a de apontar para a obra a que surge ligado. Há quem nunca leia o prefácio, há quem o leia depois da leitura da obra, mas ele possui uma característica metatextual porque se refere a aspectos da composição da dita obra, ao que a liga ao momento da sua criação, a uma possível leitura a confirmar. O prefácio constrói, na verdade, dois leitores – o prefaciador e um “leitor virtual” (talvez ideal) para aquela obra. O prefácio, que remete para a obra e o seu autor, que antecipa uma possível interpretação, que a situa e que a dá lida e a ler ao mesmo tempo, coloca-se por momentos no lugar da obra sem todavia a substituir. Está sempre a apontar para esse outro lugar que justifica a sua própria existência.

Esta «acção de falar no princípio de» foi comentada nos seguintes termos por Mário Dionísio no Antiprefácio que abre a *Poesia Incompleta*, publicada em 1966, e a sua reedição «menos “incompleta”», como explicará na Advertência de 1982.

Por isso decerto sempre olhei – mas só agora o vejo bem – os prefácios (e a mim mesmo, portanto, quando os escrevi ou escrevo...) como qualquer coisa de intruso. Qualquer coisa que me apetece logo pôr de lado, sem que todavia o faça. Qualquer coisa que levanta uma ponta de suspeita (injusta, já se sabe, e daí, não sei, depende dos casos) de que ela se destina a instalar habilidosamente o leitor num estado artificial de pré-aceitação, a diminuir-lhe as capacidades de recusa por que toda a aceitação começa a preparar um clima que os poemas que vai ler, e só eles, deverão criar, pelo menos a sugerir (digamos sugerir...) uma maneira de ler que, sem a ajuda do cicerone oficioso, poderia ser completamente diferente.²

Que nos diz MD acerca daquilo que não quer que o seu prefácio seja? Uma explicação. Prefere, como escreverá, que seja antes um «forjar condições de aproximação», coisa

¹ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 2003.

² MD, “Antiprefácio”, in *Poesia Incompleta*, Mem Martins, Publicações Europa-América [1966], 1987, pp. 15-16.

diferente da intrusão habilidosa no espaço do leitor, com vista a condicionar a recepção da obra, ou de ser um peso morto colocado entre o leitor e o autor. Mas se o antiprefácio recusa explicar a poesia, que não pode ser explicada, como também dirá, situa-a – o quando e o como – e apresenta-a incompleta como a vida na sua permanente mutação. Em 1980, no prefácio incluído na 6.^a edição de *O anjo ancorado* de José Cardoso Pires, regressa ao tema, escrevendo o seguinte:

Mais uma vez infrinjo a minha proclamada decisão de não escrever prefácios. Tão inúteis, inoportunos, importunos, metediços os imagino para o leitor ansioso de mergulhar na obra – sobretudo se ele é dos meus e lhe interessam muito mais as obras do que o que se diz sobre elas ou só delas se serve como estímulo criativo.³

O que nos pode surpreender nestas frases é que quase nos parecem uma contradição face à contínua actividade de ler, comentar e interpretar nas aulas, nas revistas, nos jornais, paralela à sua própria escrita de poesia e narrativa – constituirão estes exercícios de “fala no princípio de” uma contrariedade ao tal estímulo criativo? Tratar-se-á, porventura, de resistir à função institucional do prefácio, à sua tradição algo autoritária de criar uma voz que se afirma como origem de uma verdade única, uma autoridade na matéria?

Escrever prefácios pode ser, todavia ainda outra coisa, como afirma também nesse ano de 80: «dois dedos de conversa» para os quais o amigo escritor «amigavelmente o desafia». ⁴ É por esta sugestão que gostaria de seguir.

Vejamos então de mais perto o que podem significar esses prefácios que tinha relutância em escrever, mas que não ocupam um lugar secundário na sua produção escrita.

II.

Estes prefácios inscrevem-se num tempo longo, distando, por vezes, muitos anos entre si, dependentes que estão da publicação das obras que os suscitam.

Todavia, publicados entre 1948 e 1989, como disse, atravessam um período de 41 anos que Mário Dionísio viveu intensamente e de muitas maneiras – «quando leio, leio muita coisa ao mesmo tempo por esta razão ou por aquela, por acaso»;⁵ «Erguia-me no meio da noite e olhava, angustiado, as mesas de trabalho: a secretária, o estirador. Não tinha tempo. O ensino, a poesia, a ficção, o ensaio, a malfadada crítica, a pintura. Tudo isto chegaria bem para encher uma vida. Ou não?»⁶ – e que viveu sempre acompanhando as transformações da sociedade portuguesa e do mundo, nos seus aspectos políticos e culturais:

E o Zé Gomes, o Carlos, o Cochofel, ainda antes da tertúlia do ‘Bocage’. E as massas transbordantes do dia da Vitória: bandeirinhas dos aliados nas ruas, nas varandas [...] E novamente a marcha cautelosa sob as águas. [...] Sacões de esperança: o Norton, o “Santa Maria” navegando envolto em lenda, apelando em vão ao mundo inteiro [...] Até ao tal amanhecer: [...] ⁷

³ MD, *Prefácios*, Lisboa, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, col. Mário Dionísio, 2014, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 68.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

E, no entanto, tímidas esperanças se aproximam [...]: certos aspectos do poder local, um alegre formigar de actividades culturais de jovens que se alarga, de dentro, por esse país fora e que era impossível antes, não esquecer:⁸

Oito dos prefácios são introduções a álbuns de arte e a catálogos de artistas que admirava ou cuja obra vinha acompanhando: Júlio Pomar, Portinari, José Júlio, Júlio Resende, Manuel Filipe, Sá Nogueira. Seis outros acompanham edições de poesia e romance de Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Alves Redol, José Gomes Ferreira e José Cardoso Pires. Sobre todos eles vinha escrevendo, como disse, para revistas (Vértice, Seara Nova, Gazeta Musical e de Todas as Artes) e jornais (Diário de Lisboa, O Jornal, entre outros).

Alguns destes prefácios foram escritos para 2.^{as} ou 3.^{as} edições de obras desses autores aos quais Mário Dionísio estava ligado de várias maneiras (admiração intelectual, companheirismo, activismo político e literário). Os catorze prefácios incidem, portanto, sobre obras de escritores e pintores contemporâneos e próximos de MD, como a edição da Casa da Achada faz questão de evidenciar através da inclusão de alguns documentos pessoais facsimilados (dedicatórias, bilhetes de agradecimento) dirigidos a MD e a Maria Letícia Clemente da Silva, sua companheira, bem como de breves notas traçando o percurso dos prefácios, várias vezes reeditados com as obras de que falam, e fazendo a história da relação que com estes autores e obras Mário Dionísio manteve. É deste modo possível compreender a cumplicidade intelectual e ideológica que os ligava e que permitirá – sobretudo aos leitores mais jovens – descobrir lugares hoje desaparecidos (pessoas, revistas e jornais, editoras e suas políticas, projectos colectivos de duração variável etc.), mas que constituíam o campo literário, artístico, político deste período de 41 anos, em risco de se apagar da nossa memória.

O caso do prefácio para a 3.^a edição revista de *Casa na Duna* do amigo Carlos de Oliveira é significativo. Será o próprio autor a escrever o seguinte, em dedicatória de agradecimento: «Talvez a sua palavra autorizada ajude o livro a ser melhor compreendido, e digo talvez porque não se pode garantir que haja muita gente interessada em compreender o que quer que seja»⁹. Mário Dionísio responde a pedidos, cria expectativas porventura nem sempre concretizadas ao gosto dos autores, mas é impossível recusar-se a prosseguir a conversa que vem detrás e através da qual responde ao desafio colocado pela solicitação, sem dúvida, mas sobretudo pela própria obra que se apresenta sob novas roupagens (*Casa na Duna*) ou inserida num diferente contexto, a pedir, portanto, novo olhar (3.^a ed. de *Barranco de cegos* de Alves Redol, em 70, recupera conversas anteriores, em 42 sobre *Avieiros*, em 50, em 51, em 62, em 64 sobre este mesmo texto, em 69, e depois em 77 e 79). Isso mesmo Mário Dionísio sublinhará, ao “mostrar o jogo”:

Mas então?! Ponho as cartas na mesa. Quem vem lá dos tempos do perigo em comum e da fraternidade sem mistura não sabe recusar, bem menos ao escritor – que já não precisa de prefácios para nada – do que ao companheiro de muitas e variadas andanças, os dois dedos de conversa para que este amigavelmente o desafie.¹⁰

Se o prefácio não tinha qualquer utilidade para o escritor, neste caso José Cardoso Pires que em 1980 dispensava apresentações, tanto mais que os seus romances e contos tinham

⁸ Ibid., p. 67.

⁹ MD, *Prefácios*, op. cit., p. 28.

¹⁰ Ibid., p. 109.

sido objecto de exercício crítico por parte de MD desde 1949 em páginas de revistas e jornais (remeto para a informação facultada na própria edição), a verdade é que continuava a justificar-se do ponto de vista da infundável missão de inscrever estes textos e autores na esfera pública, isto é, na discussão sobre literatura e artes que se ia fazendo a várias vozes, entre as quais algumas bem hostis. Leiam-se, a título de exemplo, as primeiras páginas sobre *Casa na Duna* e o seu autor para perceber o alcance do prefácio, em 1964:

E é isto, [incapacidade de apreciar certas obras de arte por preconceitos de ordem ideológica] na verdade, tão frequente que não se vê maneira de evitar a cansada querela mesmo num prefácio em que só interessaria (mas “só” é tanta coisa...) sublinhar a importância de *Casa na Duna* na obra de Carlos de Oliveira e a obra de Carlos de Oliveira no realismo português. Quero dizer: na literatura portuguesa dos nossos dias.¹¹

Contudo, as linhas antes citadas que abrem o prefácio à reedição em 80 de *O Anjo Ancorado* cuja 1.^a edição data de 59 (ou 58), vão noutra direcção, apontam outra justificação para o prefácio, menos programática, mas não menos importante, quero eu crer: trata-se de prosseguir a tal conversa com os amigos «de muitas e variadas andanças» (nas tertúlias, nos projectos editoriais, por exemplo), proporcionando, avanço já, ao leitor da obra e do prefácio a possibilidade de assistir e também ser parte dela. Daí a detalhada rememoração do primeiro encontro entre ambos, a referência ao contexto literário português e através dele internacional que os começos de Cardoso Pires encontraram, a minuciosa observação das características da sua escrita, cedo notadas por MD, a ênfase no olhar do autor sobre o tempo histórico (45-58) que retrata. Como se o leitor do prefácio precisasse de conhecer de onde vinha o extraordinário entendimento mútuo entre autor e prefaciador para entrar na conversa sobre ser Cardoso Pires ou não romancista e partir daí apetrechado para ler, com olhos de depois de 74, este romance:

Tudo isto (repetamos como é de uso nas conversas) numa classe e numa época bem determinadas da sociedade portuguesa: depois de 45, antes de 58. Os anjos não tinham desaparecido: estavam apenas ancorados. Que teriam feito depois de Abril de 74 estes desencantados em Abril de 57?¹²

Abandonar a crítica literária regular deixava espaço a MD para a sua própria actividade de escrita e pintura, praticada a par da actividade de professor com responsabilidades que foram crescendo. Os prefácios, na sua irregularidade, permitiram talvez continuar a discussão de pontos de vista sobre arte, artista e sociedade que a sua prática e a dos seus companheiros nunca deixaram de interrogar. Mas não se tratava para MD de recuperar uma visão sua congelada no passado sobre estas obras e seus autores, através de uma cartilha que os desse lidos para sempre, fora da vida de que essas obras continuavam a participar através do encontro com os seus leitores. E, por isso, os prefácios falam do seu reencontro com obras que se tornaram ou deveriam tornar-se clássicas, como *Casa na Duna* que, segundo MD conserva «o seu carácter datado» e «se mantém vivo e activo na nossa problemática romanesca actual». «Quando uma obra se torna clássica, alguma coisa

¹¹ Ibid., p. 32.

¹² Ibid., p. 134.

nela se distanciou de nós, alguma coisa muito nossa nela permanece»¹³, frase curiosa que encerra precisamente o movimento que julgo reconhecer na própria escrita dos prefácios.

III.

O que nos dizem

Creio que a leitura conjunta destes textos, resgatados de publicações de difícil acesso, permite-nos constatar: por um lado, a unidade do pensamento crítico de MD, os aspectos permanentes em torno do domínio da linguagem e da criação de uma nova realidade, realidade de palavras que formam um todo com o mundo e o transformam, mas também as mudanças do seu ponto de vista singular sobre a arte e a literatura, sobre a sociedade em que o escritor e o artista se inscrevem, sobre os anseios e as projecções que a sua atentíssima leitura crítica deixou expressos em textos que fintam a circunstancialidade que acompanhou a sua produção; por outro lado, a acção de MD na afirmação e defesa de autores e artistas, isto é, daquilo que no trabalho criativo desse grupo relativamente reduzido e onde reconhecia o que de melhor se produzira no romance, na poesia e na pintura antes do 25 de Abril, devia ser posto em evidência, porque, na diversidade de cada caso, esse trabalho era exemplo (mesmo à distância de décadas, veja-se *Barranco de Cegos* de Redol) de alguns princípios fundamentais que para MD tornam inseparáveis a escrita ou a pintura, a vida, a militância.

Nesse sentido, reconhecemos algo de comum nos prefácios: para MD as obras que eles antecipavam para o leitor importavam, i.e., tinham sido importantes quando os seus autores as produziram e continuavam a ser no momento da sua reedição. Estas precisas obras e não outras quaisquer, pelo que trouxeram à escrita, pelos modos, diferentes entre si mas confluentes, como devolvem à sociedade sua contemporânea, o real transformado pelo trabalho poético. Como diz do livro de contos de JGFerreira:

Relê-lo hoje [em 1978] é importante. Vinte e oito anos se passaram. [...] Será *O Mundo dos Outros* só passado? Terão Lisboa e os Portugueses acordado de facto? Ter-se-ão voltado para o outro lado? Terão entendido (entenderão?) o que este livro disse e continua a dizer?¹⁴

Em suma, estes prefácios parecem possuir uma dupla dimensão, crítica e programática, ao inscreverem as obras e os autores de que falam na história – da literatura, das artes plásticas, na história cultural do século XX – propondo-os como lugares de discussão do trabalho poético (literatura e pintura) entendido como gesto indissociável de uma visão do mundo comprometida com o real e com o futuro dos homens. Desejam construir entre o prefaciador e o leitor um entendimento em torno do reconhecimento dessa visão do mundo nas palavras e, no caso da pintura, nas formas e cores. Aspiram a partilhar um «alvoroço de esperança» ou «aquela alegria interior e aquela contida comoção com que talvez só contemplemos o que de nós nasceu ou poderia ter nascido», como afirma acerca da pintura de José Júlio num texto para o catálogo da exposição de 48 pinturas no Museu de Évora, em 1963.

Mas podemos reconhecer igualmente nestes textos que MD aceitou escrever, dois

¹³ Ibid., p. 31.

¹⁴ Ibid., p. 105.

planos que se intersectam: o plano da cumplicidade, solidariedade, admiração genuína, compreensão do ofício e do trabalho destes autores no seu tempo e nas suas circunstâncias; e o plano da análise e interpretação realizada com seriedade, rigor, exigência e genuíno prazer – «o prazer de desmontar este edifício laboriosamente, fazer a viagem ao contrário».¹⁵

Por isso vemos coexistirem no mesmo prefácio a *Poeta Militante* de JGFerreira, em 77, a afirmação de uma cúmplice proximidade

Pois como hei-de ler esta já tão vasta obra – um poema, um só verso – desligando-a do que sei do autor, do que viveu e vivemos em comum (e não foi tão pouco como isso!), da sua tão citada proclamação “Junto a minha voz ao coro dos poetas mais novos. Recuso-me a ter mais de vinte anos” – caminhava ele para os quarenta e tinha eu precisamente vinte, como um crítico recentemente lembrou?¹⁶

e a rigorosa proposta de análise da sua poesia e trabalho poético (se isto não fosse pleonástico) a partir dos poemas contidos no livro, abarcando, entre outros aspectos, o léxico, os temas, os recursos estilísticos, a adjectivação, convocando outros autores desde a filiação reconhecida em Raúl Brandão e Pascoaes, à confluência negada no que respeita ao Neo-Realismo. Ao gerar esse movimento de aproximação e cumplicidade com o autor e de distanciamento analítico e interpretativo face à obra, Mário Dionísio prossegue a conversa para a qual regularmente os amigos, gente do mesmo ofício, o desafiam e através da qual não deixa de interrogar as suas próprias ideias acerca da arte e da vida, do realismo, do compromisso do artista consigo e com os outros, e também as condições e os desafios inerentes ao trabalho do escritor ou do pintor ao criarem as suas obras de palavras, cores e formas. Mas sabe que fala igualmente para um leitor que espera talvez que ele se cale para se encontrar com a obra. Resta-lhe então arranjar espaço para esse leitor na conversa que está a ter com o autor, coisa que conseguirá através da extraordinária expressividade da sua escrita.

¹⁵ Ibid., p. 83.

¹⁶ Ibid., p. 67.

A MORTE É PARA OS OUTROS DE MÁRIO DIONÍSIO E O UNIVERSO DE MARIA JUDITE DE CARVALHO

José Manuel da Costa Esteves*

Mário Dionísio manifestou em diversas ocasiões o seu apreço e admiração pela obra de Maria Judite de Carvalho, marcada por uma profunda coerência temática, na qual a solidão, a morte e a temporalidade se inscrevem desde o seu livro de estreia, *Tanta gente, Mariana* (1959), atingindo o seu clímax em *Seta Despedida* (1995), última obra publicada em vida da autora. Ora Mário Dionísio, no seu livro de contos *A morte é para os outros* (1988), que encerra a sua obra literária, encena também várias figurações da vida, da morte, da espera, do tempo, parecendo fazer ecoar neles, embora diversamente, esse longo adeus omnipresente na obra juditina. Nesta abordagem, tentar-se-á aproximar o universo dos dois escritores, entrelaçados por histórias de vida de personagens banais da pequena burguesia lisboeta, que caminham para o fim, e surgem delineadas em tonalidades irónico-melancólicas, que poderão ainda ser lidas como uma forma de resistência contra um mundo de destroços e desumanidade; o que é feito aliando de modo intrínseco uma visão do mundo na qual estética e ética vão a par. Em ambos os casos estamos longe das emoções pessoais e do canto de heróis positivos ou de essência lírica. O tempo é vivido de maneira inexorável, com as suas esperanças, sofrimentos, por vezes com os seus reverses revestidos de uma fina ironia e humor, desenhados em filigrana, no final inesperado de alguns textos, pelo uso sábio da pontuação, dos adjetivos, das metáforas. Tais figurações surgem apoiadas numa escrita contida e rigorosa em seus contornos de pendor clássico, como uma paisagem, que se pinta para colocar numa moldura, onde nada surge por acaso, povoada por naufragos que ainda se debatem entre a morte e a vida no vaivém das vagas, mas que querem viver, apesar de tudo o que desaparece.

O nome de Mário Dionísio está indissociavelmente ligado ao movimento neo-realista, embora a sua recusa da desvalorização das dimensões subjectivas e estéticas o leve a assumir, no seu contexto, uma voz muito peculiar que, sem renegar as preocupações políticas e sociais que lhe atravessam toda a obra, e colocando no primeiro plano os mais desfavorecidos – o humano – vai alicerçando, de texto para texto, aquela tendência.

A sua obra em prosa é mais escassa relativamente à poética e ensaística. Estreia-se em 1944 com *O Dia Cinzento*, que encena o modo de vida, com as suas contradições, frustrações e esperanças, da pequena burguesia citadina, livro reeditado e aumentado em 1967 com *O Dia Cinzento e outros contos*; em 1969 publica *Não Há Morte nem Princípio*, romance que incorpora outras tendências da época; após um interregno de quase duas décadas, surge *Monólogo a duas vozes – Histórias*, em 1987, pondo fim a este ciclo e também à sua obra literária um ano depois, com *A Morte é para os Outros*.

* José Manuel da Costa Esteves, responsável da Cátedra Lindley Cintra do Camões-Instituto da Cooperação e da Língua na Université Paris Nanterre/ CRILUS (EA 369 Études Romanes).

Estabelecemos seguidamente algumas aproximações entre a vida e percurso dos dois escritores, evidenciando-se pontos de contacto que apontamos apenas como coincidências. Mário Dionísio nasceu em Lisboa em 1916, cidade onde morreu em 1993. Vive com os avós, durante a estadia dos pais em Moçambique, e fica órfão de pai aos 11 anos; após o regresso da mãe, vivem ambos com os avós paternos; aos 15 anos morre o avô e aos 17 fica também órfão de mãe, passando a viver com os tios em Évora até ir residir sozinho para Lisboa quando se inscreve em Filologia Românica na Faculdade de Letras. Em 1940 casa com Maria Letícia Clemente; 1946 é o ano do nascimento da única filha, Eduarda Dionísio, professora e escritora. Fez viagens a Paris em 1946 e em 1949 (para entrevistar pintores de várias nacionalidades), seguidas de muitas outras viagens pela Europa.¹

Maria Judite de Carvalho nasceu em Lisboa, em 1921, onde morre em 1998. Aí viveu, em casa das tias, já idosas, desde os três meses de idade, separada dos pais que viviam no estrangeiro. Órfã de mãe aos sete anos, segue-se pouco depois a morte do seu único (meio) irmão, vindo o pai a falecer em circunstâncias estranhas (o corpo nunca será encontrado) quando a escritora completa quinze anos, idade coincidente com a da personagem Mariana do seu livro de estreia (1959) quando perdeu o seu pai. Estudou Filologia Germânica na Faculdade de Letras de Lisboa onde conheceu o escritor Urbano Tavares Rodrigues, com quem casou em 1949, e de quem teve a única filha, em 1950, Isabel Fraga, tradutora e escritora. Viveu em França entre 1949 e 1955, data do regresso definitivo do casal a Portugal.²

Mário Dionísio começa a colaborar muito cedo em jornais e revistas e escreve poesia desde 1936, publicando pela primeira vez em livro, em 1941, *Poemas* (Novo Cancioneiro), dedica toda a sua vida ao ensino, como professor e pedagogo, intervém activamente na vida artística, literária e política, tornando-se uma das figuras maiores da sua geração e da cultura portuguesa do século XX, como criador, crítico, pensador e cidadão.

É do conhecimento público que Maria Judite, “essa flor discreta na literatura portuguesa”, como a designa Agustina Bessa-Luís, viveu afastada da cena literária e não atribuía grande importância ao que escrevia. A este propósito declara Urbano Tavares Rodrigues: «Insisti imenso para ela publicar, quando o li [*Tanta gente, Mariana...*] desfiz-me em lágrimas. Ela mostrava-me as coisas só quando estavam prontas, tinha pudor de mostrar uma coisa em construção».³

A sua obra é constituída por crónicas, contos, novelas, uma novela romanceada ou romance (*Os Armários Vazios*, 1966). Publicou regularmente crónicas e contos em periódicos e jornais, num período compreendido entre 1968 e 1984: citemos, entre outros, *O Século*, *A República*, *Diário Popular*, *Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa* (onde Mário Dionísio na mesma época inicia as crónicas intituladas “Anotações”), *O Jornal*, *Eva*, *A Mulher*, assinando nesta revista com o pseudónimo de Emília Bravo⁴, formas breves que serão muitas vezes inseridas posteriormente nos seus livros. A prática regular do jornalismo leva-a a estreitar ainda mais os laços com a temática do quotidiano, que

¹ Cf. António Pedro Pita, “Perfil de Mário Dionísio”, in *Passageiro Clandestino. Mário Dionísio 100 anos*, (org. António Pedro Pita e Fátima Roque), Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2016, pp. 10-33.

² Cf. José Manuel Esteves, “Chronologie biographique et bibliographique de Maria Judite de Carvalho”, in *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée* (org. Maria Graciete Besse, José Manuel Esteves e Adelaide Cristóvão), Paris, L’Harmattan, 2012, pp. 223-228.

³ Fátima Maldonado, “Maria Judite de Carvalho, derrota triunfante”, *Revista Expresso* 1336 (Lisboa, 6 Junho 1998) pp. 90-103.

⁴ Maria Judite de Carvalho, *Diários de Emília Bravo* (org. Ruth Navas), Lisboa, Caminho, 2002.

percorre toda a sua obra, aproximando-a de um real vivido por personagens banais, seres anónimos que por qualquer acaso fulguram uns instantes, sempre breves, para desaparecerem e serem devorados por uma mediania, baça e cinzenta, própria da pequena burguesia ou classe média urbana, sem qualquer horizonte ou rasgo.

E se todos nós conhecemos o imenso talento e a permanente actividade de Mário Dionísio como pintor, assumida desde a sua inesperada confiança aos amigos, recolhida na sua *Autobiografia*, «Se eu pudesse pintar !»⁵, onde ecoa a voz de Raul Brandão de *Os Pescadores*, talvez seja menos conhecida – e salvaguardadas as devidas distâncias – a prática do desenho, da caricatura e da pintura, sobretudo como retratista, de Maria Judite de Carvalho. Se o seu sonho tinha sido de um dia cursar Belas-Artes, ao qual a família se opôs vigorosamente, os amigos conheciam este seu pendor; no entanto, o conjunto da obra plástica só será mostrado após a sua morte, em 1999, numa exposição organizada pela Câmara Municipal de Aveiro, comissariada por Pedro Calheiros, acompanhada por um colóquio e o livro *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho (1921-98)*.⁶ Também será tardia a primeira exposição individual (retrospectiva) de Mário Dionísio, na Galeria Nasoni em Lisboa, em 1989, embora pinte desde 1947. Esta prática artística acompanha-o durante toda a vida: «E logo os problemas da pintura se entrosaram com os da poesia, os da ficção, os da própria teoria estética. Os da política, enfim».⁷

Também os textos de Maria Judite de Carvalho estão repletos de alusões às artes visuais – ora por meio de técnicas narrativas de teor visualizante, ora evocando quadros ou nomes de pintores como Rousseau, Modigliani ou Munch. Já Nuno Sampayo, em 1963, dizia a propósito de *As Palavras Poupadas*: «[...]ela escreve como Picasso pinta, alternando ou misturando planos heterogéneos de realidade para criar a nova unidade – a unidade moderna».⁸ Maria João Pais do Amaral tem analisado esses processos na obra juditina enfocados na relação pintura e escrita. A propósito do conto “George” (*Seta Despedida*, 1995), centrado numa personagem pintora, afirma:

L'utilisation de vocabulaire spécifique de la peinture, la description détaillée de la tête de ces deux femmes, la référence aux cous allongés de Modigliani, que George imitait dans ses premiers autoportraits... tout cela contribue à dresser devant le lecteur, et l'acte de peindre, et les portraits que l'on est en train de peindre avec des mots.⁹

Sabemos do apreço de Mário Dionísio por Maria Judite, essencialmente graças a cinco bilhetes que lhe endereçou: um, a propósito da comunicação que apresentou sobre *As Palavras Poupadas* na reunião do Júri do “Prix International de Littérature”, em 1964, em Salzburgo, e quatro outros de agradecimento pela recepção de obras, que se encontram nos arquivos da Casa da Achada com dedicatórias. Estes bilhetes foram transcritos e publicados no referido volume *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*¹⁰.

⁵ MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 44.

⁶ *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho (1921-98)*, Aveiro, Câmara Municipal de Aveiro, 1999. O volume recolhe a reprodução dos desenhos, caricaturas, pinturas e textos apresentados na exposição e no colóquio.

⁷ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 49.

⁸ Nuno Sampayo, “Maria Judite de Carvalho - As Palavras Poupadas”, *Colóquio-Revista de Artes e Letras* n.º 22 (Lisboa, Fevereiro 1963), p. 71.

⁹ Maria João Pais do Amaral, “Les machines à apprivoiser le temps : peinture et écriture”, in *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*, op. cit., p. 101.

¹⁰ *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit., pp. 89-90.

O bilhete datado de 12 de Maio de 1964 é justificado pela impossibilidade de ainda não lhe ter podido falar pessoalmente da reunião de Salzburgo onde fez uma comunicação sobre *As Palavras Pougadas* e acrescenta: «De qualquer modo, sinto-me feliz por ter contribuído, embora modestamente, para que os autores portugueses comecem a ser tratados nas reuniões do Prémio Internacional de Literatura¹¹ que isto tenha sido, em parte, a propósito duma autora que muito aprecio». A 6 de fevereiro de 1969 agradece a recepção de *Flores ao Telefone* «que li, como todas as suas obras, com o maior interesse». Leitor atento da obra, como podemos deduzir, refere os contos que mais apreciou nestes termos: «Se lhe agrada saber para que lados me inclinei, dir-lhe-ei que os meus contos preferidos foram “Flores ao Telefone”, “Carta aberta à família”, “A Flor da Vida” e, sobretudo, “A que fora querida”, que com certeza voltarei a reler mais do que uma vez»¹², terminando com «agradecimentos do velho admirador». Estes contos são povoados por mulheres sós, enclausuradas no respectivo presente, sem nenhuma esperança de redenção: solteiras ou casadas, amargas se não têm filhos, culpadas quando os têm e os abandonam. Num bilhete não datado, mas não anterior a 1973, data de publicação de *Tempo de Mercês*, escreve Mário Dionísio:

Agradece a amável oferta de *Tempo de Mercês*, que leu com o interesse e o prazer de sempre. Principalmente a narrativa (conto? long story?) que dá o título ao livro atinge um nível de encantamento e subtileza que não é surpresa na Autora mas mostra como o velho tema do desencontro (é como eu vejo, pelo menos) não tem nada de velho, pois é sempre outra coisa – e mais bela, apetecerá dizer, se isto não fosse uma injustiça ao que fica para trás (quanto à ordem cronológica, claro...)¹³.

Além do tema do desencontro, ao qual voltaremos a propósito dos contos de *A Morte é para os Outros*, Mário Dionísio interroga-se sobre o estatuto genológico e a pouca clarificação que rodeia a obra de Maria Judite de Carvalho: novela, conto e crónica, narrativas curtas de classificação controversa. O carácter híbrido dos seus textos deu origem às mais diversas classificações, sendo muitas vezes a extensão que leva os críticos a distinguir o conto da novela, ou a chamar-lhe novela romanceada, no caso de *Os Armários Vazios* por ser a mais extensa, ou pela estrutura no caso de *As Palavras Pougadas*. São quase sempre narrativas curtas, com um fraco teor de acontecimentos, radicados no quotidiano, com uma concentração espaço-temporal e uma forte tendência para o fragmentarismo, além de uma vivência íntima do tempo, como sustenta Maria Alzira Seixo:

A estrutura destes textos [A propósito de *Os Armários Vazios*, *O Seu Amor Por Eitel* e *Tempo de Mercês*] releva entretanto muito mais de uma vivência íntima do tempo e do jogo alterante dos planos da temporalidade vividos pelas personagens do que de uma expressão propriamente discursiva.¹⁴

O interesse de Mário Dionísio por estas formas breves leva-o a aproximar-se da literatura

¹¹ Prémio criado por iniciativa de Carlos Barral, em 1960, como alternativa ao Nobel.

¹² Ênfase no original.

¹³ *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit., p. 90.

¹⁴ Maria Alzira Seixo, “Maria Judite de Carvalho. Um Tempo de integração”, in *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, INCM, 1987, p. 200.

americana, a traduzir *A Pérola* de Steinbeck «e descobrir a *short story* e a *short short story*»¹⁵ produzindo uma reviravolta no Neo-Realismo português, «tecnicamente falando»¹⁶ com a publicação de *O Dia Cinzento*, obra que diz «Adeus ao descritivo-sentimentalismo de influência brasileira»¹⁷.

Noutro bilhete não datado, refere-se à reedição de *Paisagem sem barcos* (trata-se seguramente da edição Europa-América, de 1990) como «um livro que se lê, e até ao fim, cheio de sentimentos que se partilham!»¹⁸, onde é visível uma proximidade de sensibilidades literárias e, certamente cosmovisões, longe da sociedade de consumo tão denunciada por ambos.

No último bilhete, datado de 20 de Fevereiro de 1984, acusa a recepção do livro *Além do Quadro* e refere que o leu com o mesmo interesse que os livros de Maria Judite sempre lhe despertam:

Este novo livro é, como os anteriores, um prodígio de sensibilidade, ao contrário de quase tudo o que por aí se vai escrevendo. E ainda bem. Quanto à novela que dá o nome ao volume, é notável como a alteração da técnica narrativa nada rouba ao tom pungente tão característico da autora. Li-a duas vezes por me parecer que alguma coisa me escapara ao primeiro contacto (rápido porque sôfrego) com ela. E era verdade.¹⁹

Esta narrativa cita textualmente, sem que qualquer indicação seja dada, excertos de *Tempo de Mercês* e utiliza de forma magistral técnicas narrativas, com sobreposições de tempos e vozes, várias formas de discurso, que implicam um leitor atento e exigente. No mesmo bilhete Mário Dionísio pergunta-lhe se sabe que todos os anos começa o seu curso na Faculdade de Letras com um pequeno texto de *Tanta gente, Mariana*. Conhecido sobejamente pelas suas qualidades de professor e pedagogo, exigente e perfeccionista quanto ao trabalho de escrita, compreendemos o alcance das suas palavras elogiosas.

Existem duas versões da comunicação de Mário Dionísio com a apresentação de *As Palavras Pougadas* na reunião do júri do “Prix International de Littérature”: o original em francês, dactilografado, depositado no acervo da Casa da Achada²⁰, e uma versão em português, publicada posteriormente no verão de 1964.²¹ Este último, porém, conta com uma primeira parte, na qual o autor, ciente do pouco reconhecimento que tem a escrita de mulheres em Portugal, e com o empenhamento e militância que se lhe conhecem, pergunta:

... Quem não conhece essas pessoas respeitáveis [...] que se recusam a aceitar o talento da mulher no que toca à literatura? Em sua opinião, faltar-lhe-iam as virtudes necessárias para esse género de criação [...]. Mas já que é impossível proibi-las de ter carta de condução, não lhes pareceria nada mal que as impedissem de escrever romances.²²

¹⁵ MD, *Autobiografia*, op. cit., pp. 33-34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *O Imaginário de Maria Judite de Carvalho*, op. cit., p. 90. Ênfase no original.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ MD, “Maria Judite de Carvalho, *As Palavras Pougadas*”, Arquivo Mário Dionísio, Casa da Achada, Lisboa, (Cx.6 Doc012.08 a Cx6013).

²¹ MD, “Maria Judite de Carvalho em Salzburgo”, in *Suplemento Literário do jornal República*, Lisboa, 12/6/64, p. inicial, central e última.

²² *Ibid.*, assim como as citações seguintes.

Segundo o autor, a história literária portuguesa parece confirmar esse facto «tanto mais chocante quanto a mulher se encontra sempre presente nesta literatura, não só como tema e motivo de canto, mas como uma espécie de autor potencial ao qual se tivesse de emprestar a voz que lhe faltava».

E não deixa de afirmar que, apesar da existência de escritoras que surgiram na década de 50, «Seria, todavia, bom que as tais pessoas respeitáveis tão pouco dispostas a reconhecer o talento feminino na criação literária, se dispusessem a lê-las» e a não esquecerem que as mulheres foram votadas ao analfabetismo, só agora houve condições para se produzir «um surto literário feminino [...] não só pela quantidade de autoras reveladas, mas, sobretudo, pela qualidade dos seus livros e pelo talento inovador de que dão prova». Maria Judite de Carvalho é apresentada como «uma voz pessoalíssima», autora de «três livrinhos de contos» [as três primeiras obras da escritora], dotada de grande mestria na «técnica de contar e sugerir». Não poupa os críticos ao referirem-se aos seus contos como uma «repetição monótona de um mesmo assunto que se tornou obsessivo»; mas talvez esses críticos sejam como os que não gostam de pintura e que, «ao verem um quadro de tonalidade cinzenta, o acusam logo de falta de cor». Também não compreenderam a ironia «que não é só melancólica e docemente amarga, que é pungente em relação aos outros e a si-mesma» e que na expressão da queixa «obscuramente arde um sentido crítico sempre alerta sob a fina camada de cinza enganadora e nem por isso menos bela». Como não ouvir aqui o eco da incompreensão a que foi votado o autor com a publicação de *O Dia Cinzento*, por fazer matéria dos seus contos a pequena-burguesia citadina e não, como impunha o cânone vigente, os camponeses e operários, a única matéria por ele vivida e observada?

Seguidamente passa a enumerar os vários temas que percorrem a obra de Maria Judite de Carvalho: a obsessão da solidão, mas também a sua recusa, que acaba por condenar as personagens, quer se chamem Mariana, Graça ou Jô, a falência da esperança e a afirmação de uma vontade de viver apesar de todos os malogros. O desgosto das personagens ou do narrador não traduz apenas a miséria humana, as longas evocações onde se confundem os tempos, são atravessadas também por finas observações sobre uma sociedade fechada com os seus vícios e ridículos de uma classe social, por isso o teor pessimista e fatalismo é permanentemente contrariado, em filigrana, pelo fundo social e a sua face da história.

A Morte é para os outros,²³ como dissemos no início, elege como temas a vida, a morte, a recusa, a espera, a passagem inexorável do tempo, assim como as formas breves, já afastadas do modelo americano, que permitem ver à lupa casos do dia-a-dia revestidos, em alguns deles, de uma ironia melancólica e humor cáusticos patentes no final inesperado de alguns contos, apoiados numa escrita elíptica e depurada que permite as gradações, como uma paisagem que se pinta para colocar numa moldura, mesmo de pequenas dimensões. Joël Glaziou aproxima justamente a narrativa curta da miniatura:

[...] l'art des miniaturistes a quelque chose à voir avec celui des nouvellistes: dans les deux cas il s'agit de réduire un événement, un portrait, un paysage à sa plus simple expression, en donnant un maximum de force à chaque détail.²⁴

Entre os contos que compõem o conjunto, quatro deles oscilam tematicamente entre o choque de solidões e sensibilidades, desencontros, onde nada é como deveria ser

²³ MD, *A morte é para os outros*, Lisboa, O Jornal, 1988.

²⁴ Joël Glaziou, "Nouvelles et tableaux: textes et pré-textes", in *La nouvelle hier et aujourd'hui*, (dir. Johnnie Gratton e Jean-Philippe Imbert), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 240.

(“A figura de proa”, “A morte é para os outros”, “Como estrelas cadentes” e “Masculino singular”) e dois apontam para uma dimensão mais política, no sentido em que se relacionam diretamente com os acontecimentos da história política recente (“Que a luta continua, dizem eles” dando voz a um ex-pide, ou “A Sul do equador” sobre a situação colonial). O conto epónimo, que dá o título ao conjunto, irradia sobre todos os outros porque, de alguma forma, a morte de outrem é insinuada em todos os contos, mesmo que não seja nomeada, sem quaisquer laivos de dramatismo. Instala-se uma angústia que decorre do tempo que passa, com um travo de desencanto, imperando um quotidiano medíocre, sem vislumbre de um horizonte, onde parecem ter naufragado os sonhos de carácter pessoal ou social, mas provavelmente não a esperança, já que a continuidade se insinua no livro através da epígrafe com versos do próprio autor: «As ondas quebram-se na praia e dão lugar a outras ondas. Só o mar continua». Maria Lúcia Lepecki justapõe a paráfrase seguinte à epígrafe: «As vidas quebram-se na morte e dão lugar a outras vidas. Só o tempo continua».²⁵ Assim é a natureza dúplice da temporalidade patente neste livro que, «jogando entre o permanente e o mutável» origina um clima «irónico melancólico» já que a ironia, um dos recursos retóricos do autor, está sempre presente, mesmo quando se atenua a melancolia.

Em *Seta Despedida* de Maria Judite de Carvalho, livro que poderia rimar com *A Morte é para os outros*, triunfa a irreversibilidade do tempo. A obra da autora pode ser lida, assim, como um caminho para o fim, com os seus múltiplos signos de adeus, disseminados em tom elegíaco, manifestando-se a presença da morte física ou figurada. Nas suas narrativas há sempre alguém que morre ou que está à beira da morte, alguém que se despede e que acena face ao destino, movido pela mão invisível do arqueiro, evidente no título do livro (última obra publicada em vida da autora, onde podemos ler, por anagrama, como afirmou Manuel Gusmão: «Esta Despedida»²⁶). A escrita capta o instante, os pequenos gestos do quotidiano repetidos e ritualizados como para pôr em evidência o absurdo da existência humana condenada à efemeridade. Mário Dionísio, por seu lado, cria um efeito marcadamente irónico, de repulsa dos acontecimentos para um espaço-exterior (a morte é para os outros), assumindo-se cada personagem como observador, como se pudesse criar uma distância e desta forma recusar a morte. Mas tudo é ilusão, pois o tempo é apenas de espera: «– Nenhuma doença, espero./Pois que espere, que vá esperando.» (“Figura de proa”, p. 33); «Vamos dar tempo ao tempo» (“Que a luta continua dizem eles”, p. 55); «Também aquele saberia e estaria ali à espera?», (“A Sul do equador”, p. 156). A espera é ambígua, na vertente da conquista amorosa, em «Masculino singular» ou «Como estrelas cadentes» que encena o desencontro e a decepção, entre Berta e um funcionário público, fazendo ecoar no conto as personagens Jô e Mário de *Paisagem sem Barcos* de Maria Judite de Carvalho. Aliás as imagens das águas paradas, como se nada acontecesse, percorrem o conjunto destes contos de Mário Dionísio. A mulher idosa do conto epónimo de “A Morte é para os outros” projeta em monólogo interior recordações de personagens com as quais se cruzou ao longo da vida, «[...] de tudo isso resultando a evidência do seu egoísmo ou,

²⁵ Maria Lúcia Lepecki, “Uma das vozes mais singulares da literatura portuguesa”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 4/9/1988, p. 10, assim como as citações seguintes.

²⁶ Manuel de Gusmão, “A arte narrativa de Maria Judite de Carvalho”, in *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias* n.º 667 (Lisboa, 22/05/1996), p. 18.

talvez melhor, de um confrangedor vazio existencial»²⁷; aliam-se aqui os temas da espera, e do movimento fora do sujeito, enquanto não chega à estação final da sua viagem de metro, que designa a derradeira viagem, para a qual está a ser “trans-portada”. Segundo George Bataille, «Le moi-qui-meurt [...] aperçoit ce qui l’entoure comme un vide et soi-même comme un défi à ce vide»²⁸; tal é o caso de Mariana «Sei que vou morrer e essa certeza basta-me [...]. Perante ela tudo desaparece»²⁹. A formulação de Bataille, «[...] le moi-qui-vit se borne à pressentir le vertige où tout finira»³⁰, a propósito da morte como uma impostura, encontra a sua correspondência no conto de Mário Dionísio em frases sentenciosas como: «Morrer é lá para os outros», ou «Os anos não passam só para nós, como se vê»³¹, afirmações ainda da vontade de viver e de recusa do inelutável. Também *Tanta Gente Mariana* e *Palavras Poupadas* de Maria Judite se iniciam e terminam com viagens, em ambos os casos de táxi, marcando uma transitoriedade passiva em que se anula o sujeito.

Mário Dionísio diz numa entrevista, aquando da publicação deste livro, que o verdadeiro motivo que o impulsionou foi «o puro prazer de contar»³², utilizando para essa finalidade um narrador mais «despedaçado» da figura do autor, com o recurso frequente ao monólogo interior, tendo passado para segundo plano o fundo político-social, sem deixar «de ser intimamente solidário com aquilo e com aqueles de que fala»³³. Os vários contos têm um maior enfoque nas relações entre as pessoas do que nos seus interesses. Na obra de Maria Judite de Carvalho o elemento político também nunca resulta de uma explicitação de princípios ou ideais mas de uma rede tecida a partir de informações sobre o trivial e a banalidade, elementos mínimos e fragmentários, com respeito ao quotidiano da sociedade portuguesa.

Muitos outros aspectos poderiam ser apontados como pontes entre o universo dos dois escritores: a omnipresença do universo citadino lisboeta, pondo em cena, no caso de Mário Dionísio as relações interpessoais, através de deambulações, mais do que a geografia física como pode acontecer na obra de Maria Judite,³⁴ a poética dos títulos, o estudo do ritmo ou, por exemplo, o modo de olhar.

Que nos fica das cosmovisões destes dois escritores que tentamos tão vagamente pôr em paralelo? Fica o instinto de conservação, a criação literária, a arte, o pensamento, tornados acção: «A história, o único vivo, é o presente eterno, o momento fugidio que fica passando, e a literatura não é mais do que morte. Morte na qual outros podem colher vida. Porque aquele que lê uma novela pode vivê-la, revivê-la – [...]», escreve Unamuno no seu célebre ensaio sobre a arte da novela.³⁵ Maria Judite de Carvalho e Mário Dionísio deixam-nos, cada um a seu modo, uma obra inquietante, feita de vidas nuas, de destroços

²⁷ Cristina Almeida Ribeiro, “Mário Dionísio e o prazer de contar”, in *Mário Dionísio 1916-1993. Vida e Obra*, Col. Mário Dionísio - 4, Lisboa, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2011, p. 72.

²⁸ Georges Bataille, *L’Expérience Intérieure*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 85-86.

²⁹ Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana...*, Lisboa, Arcádia, 1969, 2.ª ed., p. 31.

³⁰ Georges Bataille, op. cit., p. 86.

³¹ MD, *A morte é para os outros*, op. cit., pp. 68-69 respetivamente.

³² MD, “Mário Dionísio: Foi o puro prazer de contar que levou a melhor”, *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias* n.º 307, Lisboa, 24/5/1988, p. 6.

³³ Ibid.

³⁴ Cf. Cristina Almeida Ribeiro, «Les murs de verre et de silence ou la ville selon Mario Dionísio», Arquivo Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, Lisboa, (A-Arm1 Dossier Textos sobre MD fotocópias).

³⁵ Miguel de Unamuno, *Como se faz uma Novela*, Lisboa, Grifo, 1998, p. 14.

e de desumanidade, cheia de ressonâncias no mundo que é o nosso: foram solidários como seu tempo e, neste sentido, não solitários, associando indestrinçavelmente estética e ética. «[...] Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité» afirma Agamben.³⁶ As suas obras são matéria de tempo, oferecem-se à nossa leitura, para nos dizerem que ainda é tempo e ficarem a ecoar «como uma pedra no silêncio».

³⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot, 2008, p. 19.

MÁRIO DIONÍSIO, O HOMEM QUE INVENTOU JOSÉ GOMES FERREIRA

Carina Infante do Carmo*

O ensaísmo de referência sobre o Neo-Realismo tem insistido na heterogeneidade congénita do movimento, respeitando aliás o pensamento de Mário Dionísio.¹ Quando protagonizou a reconstituição do campo intelectual e artístico português, desde meados dos anos 1930, aquela frente cultural antifascista incorporou entendimentos conflituantes do marxismo e do papel social da arte que culminaram na chamada Polémica Interna, particularmente aguda entre 1952 e 1954. E, todavia, foram a amizade e a camaradagem (nos sentidos estrito e amplo do termo) um elo agregador do Neo-Realismo em sucessivos projectos artísticos e editoriais², bem como o respaldo necessário para a criação e a resistência contra a repressão salazarista e o isolamento de intelectuais e artistas, numa sociedade com altos índices de analfabetismo e estruturas culturais fragilíssimas.

No que a Mário Dionísio diz respeito, os laços de amizade que o uniram aos seus companheiros traduziram-se muitas vezes num magistério leal e independente com que se posicionou enquanto crítico literário perante os textos neo-realistas que iam sendo editados. Alves Redol mereceu-lhe, desde *Gaibéus*, um escrutínio muito exigente e só em *Barranco de Cegos* (1961) virá a reconhecer um «fruto sazonado»³ da obra romanesca redoliana. O próprio Dionísio deixou registo desse seu acompanhamento rigoroso da produção de Redol, numa recolha de testemunhos a este dedicado, publicada em 2000.⁴

Já quanto à amizade entre José Gomes Ferreira e Mário Dionísio, dela resulta um diálogo muito desafiante para ambas as partes, temperada pelo convívio diário de muitos anos em

* Professora Auxiliar da Universidade do Algarve e membro do Centro de Estudos Comparatistas – FLUL

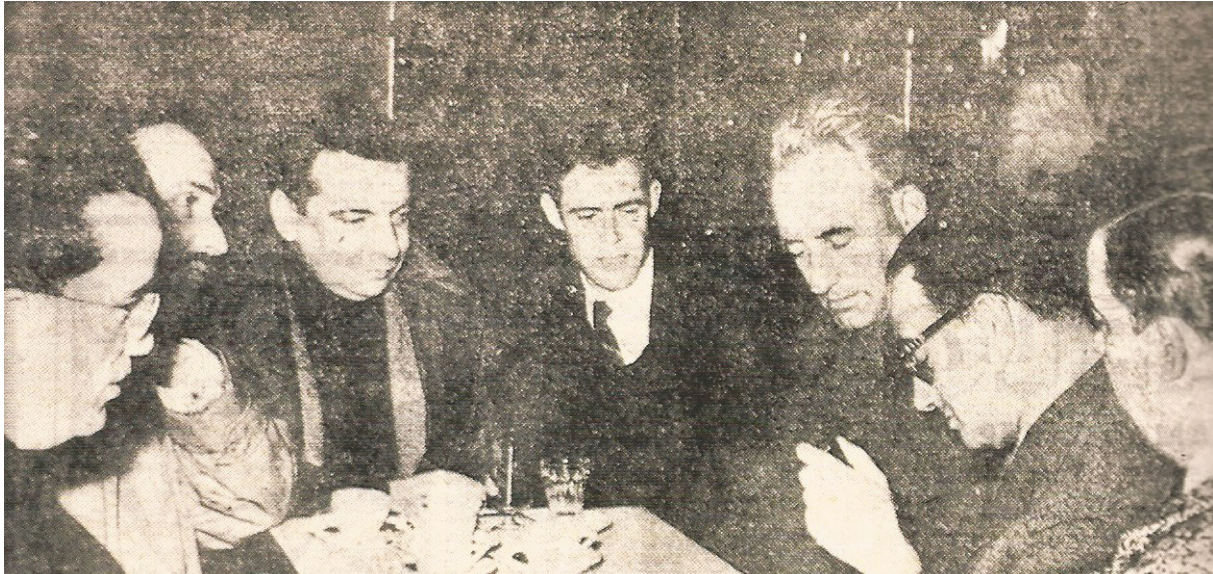
¹ Cf. o trabalho ensaístico de António Pedro Pita reunido em (e desenvolvido depois de) *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português: Arqueologia de uma Problemática*, Porto, Campo das Letras, 2002. Dionísio escreveu sobre este tema desde os anos 1940 mas destaco testemunhos tardios, beneficiados pelo recuo histórico e pela liberdade de expressão: *Autobiografia* (Lisboa, O Jornal, 1987, pp. 28-29) e a entrevista a Augusto M. Seabra “Mário Dionísio: «Fui sempre anti-stalinista»”, in *Expresso. Revista* n.º 495, Lisboa, 24/04/1982, pp. 20-21, e depois recolhida em *Mário Dionísio, Entrevistas (1945-1991)*, (coord. Cristina Almeida Ribeiro), Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2010, pp. 103-115.

² Para só referir projectos em que José Gomes Ferreira esteve envolvido, *vd.* o cancionero *Marchas, Danças e Canções* (1946), composto por Fernando Lopes-Graça; a primeira recolha poética da maturidade de José Gomes Ferreira, *Poesia I* (1948), publicada na colecção *Sob o Signo do Galo*, animada por Carlos de Oliveira e João José Cochofel, depois de ter falhado a oportunidade de integrar a colecção *Novo Cancioneiro*, no início da década; ou o prefácio que redige para o álbum de desenhos *Líricas* (1950), de Manuel Ribeiro de Pavia.

³ MD, “O fruto sazonado”, in *Diário de Lisboa* — «Vida literária e artística», n.º 195, 26/04/1962, p. 17.

⁴ Cf. MD, “Para o perfil de um camarada”, in *Testemunhos dos seus Contemporâneos*, (org. Maria José Marinho e António Mota Redol), *Alves Redol*, Lisboa, Caminho, 2000, pp. 66-80.

tertúlias de café. Temos acesso fácil a esse diálogo porque ambos os autores se pronunciaram sobre o assunto em textos memorialísticos, crônicas e entrevistas. Retomemos, então, a linha do tempo que uniu os dois amigos.



O Grupo do «Bocage» (*Diário de Lisboa* — «Vida Literária e Artística», n.º 190, 15/03/1962, p. 1.)

A Memória das Palavras (1965) de José Gomes Ferreira e a evocação póstuma do poeta feita por Mário Dionísio, na *Vértice* de Julho-Dezembro de 1986, fixam 1937 como o ano do encontro entre os dois, e que é também o ano do início da colaboração do jovem Dionísio no *Sol Nascente* e em *O Diabo*.⁵ A ideia nunca concretizada (por falta de sala) de organizar, em 1937, o I Certame de Arte Moderna leva Dionísio a pedir colaboração a vários poetas contemporâneos para uma brochura de inéditos: Edmundo de Bettencourt, José Régio, Vitorino Nemésio, João Falco/Irene Lisboa, Fausto José, Francisco Bugalho e José Gomes Ferreira. No espólio do crítico lá se encontra “Poema do mundo impossível”⁶ que José Gomes Ferreira renomeará “Poema do mundo perdido”, publicando-o, primeiro, na *Revista de Portugal*, dirigida por Vitorino Nemésio, em Julho de 1939, e, depois, em *Poesia I* (1948).

A década de 30 é para o poeta militante um período de maturação e absorção modernista: além das suas crônicas cinéfilas e do folhetim *Aventuras Maravilhosas de João sem Medo*,⁷ é o momento de superação da marca pós-simbolista dos seus títulos juvenis (*Lírios do Monte*, 1918, e *Longe*, 1921), que virá a renegar. Publica dispersos na *presença*, na “Antologia de poetas modernistas”, da revista *Descobrimento* (n.º 5, 1932), em *O Diabo* e sobretudo na *Seara Nova* onde, em 1939, dá à estampa o poema “A uma nuvem e a todas

⁵ Cf. José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras I ou o Gosto de Falar de Mim*, Lisboa, Moraes, 1979, 4.ª ed., pp. 177-179; Mário Dionísio, “Sete recordações”, in *Vértice* n.º 473-475 (Coimbra, Jul.-Dez. 1986), pp. 151-159.

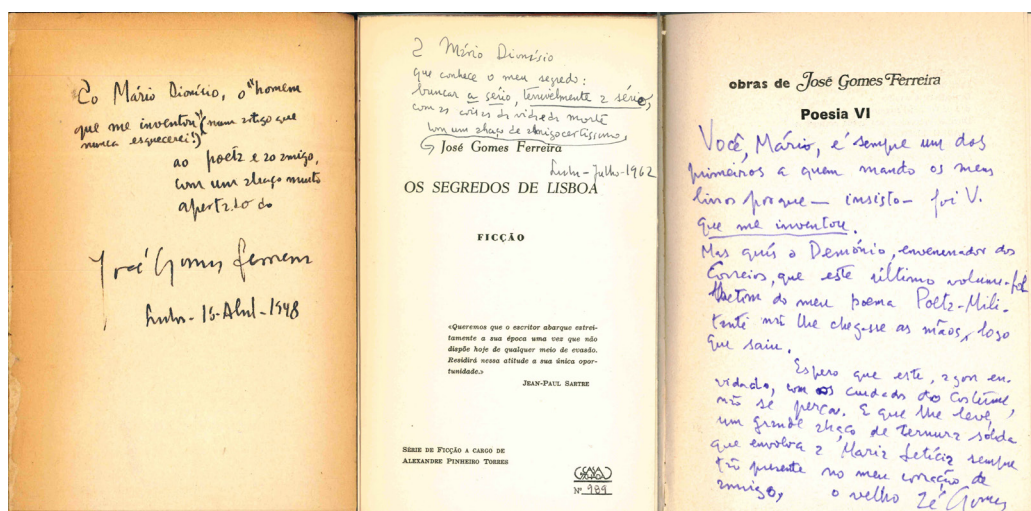
⁶ Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, Espólio Mário Dionísio, Cx12Doc084, José Gomes Ferreira, “Poema do mundo impossível”, ms., [1937], 5 folhas (fr. e v.).

⁷ Este folhetim é publicado em 1933, sob o pseudónimo O Avô do Cachimbo e ilustrado por Ofélia Marques, na revista *O Senhor Doutor*, dirigida por António Lopes Ribeiro. Virá a ter uma versão revista em livro, trinta anos depois, com forte incentivo de Carlos de Oliveira.

as nuvens”. É este poema que motiva a primeira anotação crítica de Mário Dionísio sobre José Gomes Ferreira, na sua “Ficha 4”⁸. O artigo não se cinge a este poema e ao seu autor, antes o identifica como pioneiro de uma afinidade poética que une Casais Monteiro, Cochofel, Fonseca, Namora, Muralha e é extensível, no outro lado da fronteira, ao exemplo de Altolaguirre, Lorca e Alberti. Une-os um «sentido da terra»⁹ que se traduz na «consciência do concreto»¹⁰ da vida dos homens e na imperativa necessidade da sua invenção.

Eis, afinal, um eixo do pensamento teórico-crítico de Dionísio. Na esteira do pintor Marcel Gromaire e da ideia de “invenção do concreto” mas também na linha do pensamento de Bento de Jesus Caraça sobre o factor emancipador da cultura, Dionísio nunca deixou de insistir em que a arte é realista não por ser reflexo do real mas por ser a sua *deformação*, ciente que deve estar da especificidade da oficina artística e da imaginação humana por ela desafiada e alargada. Mais tarde, em *A Paleta e o Mundo*, assume que em arte «não se pode copiar»¹¹ e, sim, inventar: só pela experimentação das formas se abrem novos sentidos a esse mesmo real, sem perder de vista a tomada de consciência do público em relação ao património artístico e a criação subsequente de uma ideia de comunidade. Aí residem, no seu entender, as razões da centralidade política da arte.

A carta de agradecimento de José Gomes Ferreira pela “Ficha 4”, datada desse mesmo mês de Março de 1942, sela o encontro destes dois homens de gerações distintas mas unidos por uma afinidade intelectual indesmentível: «Aos quarenta anos, neste sobrenadar de geração para geração, – foi a primeira vez que me vi citado por uma pessoa que considero».¹² Assim pode afirmar-se que Dionísio inventou o poeta amadurecido José Gomes Ferreira, corroborando a fórmula, que é bem mais do que uma *boutade*, reiterada em dedicatórias que endereçou, ao longo da vida, a Dionísio e à sua família.



Dedicatórias de José Gomes Ferreira em *Poesia I* (1948), *Os Segredos de Lisboa* (1962) e *Poesia VI* (1976)– Espólio Mário Dionísio, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio.

⁸ MD, “Ficha 4”, in *Seara Nova* n.º 762 (Lisboa, 21 Mar. 1942), pp. 86-87.

⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ MD, “Não se pode copiar”, in *A Paleta e o Mundo*, 1.ª parte, vol. 1, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1973, 2.ª ed., p. 124.

¹² Espólio Mário Dionísio, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, DOS-3-10-doc1, Carta de José Gomes Ferreira a Mário Dionísio, ms., 26/03/194[2], 2 folhas (fr.).

Da lavra de Mário Dionísio vemos o afecto publicamente retribuído quando, em 1962, saúda a atribuição a *Poesia III* (1961) do Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE):

Lá bem para o fundo da sua (tão laboriosamente construída) modéstia, toda a gente terá dois ou três motivos de vaidade sempre prontos a comprometer a fachada exemplar. Eu, pelo menos, tenho um. E é o de contar, entre os livros da minha pequena biblioteca, a *Poesia I* de José Gomes Ferreira com uma dedicatória em que o autor escreveu este “disparate” de amizade, como Goya lhe chamaria: «ao homem que me inventou (num artigo que nunca esquecerei)».¹³

E a verdade é que Mário Dionísio veio a ser um dos mais relevantes exegetas da obra em verso e em prosa de José Gomes Ferreira. Em 1978, publica não apenas o prefácio a *Poeta Militante*, na sua 2.^a edição, mas também o prefácio à 6.^a edição da colectânea de crónicas *O Mundo dos Outros* (1950). Ambos são reveladores de uma leitura profunda, maturada, assente no conhecimento minudente da análise de texto. A dado passo do prefácio de *Poeta Militante* Dionísio enuncia o método crítico utilizado, que, de resto, se confirma na documentação preparatória da redacção desse texto, guardada no seu espólio:

É um prazer sem igual desmontar este edifício laboriosamente construído, fazer a viagem ao contrário, ir ao encontro dos possíveis pontos de partida, desconfiar dos truques do poeta, repor certas palavras onde elas talvez tenham começado por estar, pôr lá as que faltam, tirar outras cuja presença parece suspeita, reduzir tudo à banalidade inicial. E ver, então, sem possibilidade de refutação, como nada é gratuito nesta poesia excepcional, nada indiferente, nada enfeite ou só efeito!¹⁴

Para conhecermos os antecedentes do prefácio de *O Mundo dos Outros*, há que recuar a 1950, quando Dionísio faz uma recensão, na revista *Ler*, sobre este livro e sobre *Bairro* (1945), de Manuel Mendes. Tal nota crítica incide sobre a representação da cidade moderna que as duas obras corporizam, na boa linhagem de Cesário Verde e até de Fernão Lopes e em afinidade com Irene Lisboa: «é um amar a cidade que morre, com o coração e os olhos postos na cidade que nasce»¹⁵; «vista e experimentada do ângulo mais íntimo dos seus habitantes anónimos, é a paisagem dolorosa ou alegre, desarrumada, imprevista da sua gente»¹⁶. A singularidade de José Gomes Ferreira, identifica-a, entretanto, na «exaltação transfiguradora»¹⁷ da paisagem urbana e no histrionismo auto-irónico do *eu* autoral,

¹³ MD, “O melhor é cantar”, in *Diário de Lisboa* «Vida literária e artística» n.º 200, Lisboa, 31/05/1962, p. 1. No prefácio “*Poeta militante* de José Gomes Ferreira” retoma o tema. Cf. MD, *Prefácios 1948-1989*, Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2014, pp. 67-68.

¹⁴ MD, “*Poeta militante* de José Gomes Ferreira”, in *Prefácios 1948-1989*, op. cit., pp. 83-84. Este prefácio resultou de uma palestra de Dionísio na sala Manuela Porto (Teatro da Cornucópia), em 15/02/1978. Foi ligeiramente revista num destacável do *Diário de Lisboa* n.º 19592, Lisboa, 27/02/1978, com o título “José Gomes Ferreira - O poeta militante” (4 pp.). *Vd.* ainda Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, Espólio Mário Dionísio, Cx3-Doc4, «A poesia de José Gomes Ferreira», ms., 94 folhas (fr.).

¹⁵ MD, “Dois poetas de Lisboa”, in *Ler* n.º 2 (Lisboa, Maio 1952), p. 4.

¹⁶ *Ibid.* De notar o eco do verso de “Lisbon revisited” (1926) de Álvaro de Campos que deu título ao álbum fotográfico *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* (1959), de Victor Palla e Costa Martins.

¹⁷ *Ibid.*

tópicos que aprofundará, como mostrarei mais à frente, no prefácio de 1978 a *O Mundo dos Outros*.

A fraternidade que ligou José Gomes Ferreira e Mário Dionísio nunca se reduz à posição magistral do crítico sobre o escritor. As opiniões de Dionísio merecem debate (e aceitação) da parte do amigo; aliás, será melhor dizer, da parte dos amigos, como é assumido pelos membros da tertúlia do café Bocage, entrevistados pelo *Diário de Lisboa*, a 15 de Março de 1962.¹⁸

Outro exemplo interessante é uma entrada do diário inédito *Passageiro Clandestino*, datada de 13/09/1956, em que Dionísio assinala a divergência que os separava quanto ao romance *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís. Na sua opinião, não se trata bem de falta de preparação crítica de José Gomes Ferreira, actividade que esporadicamente exercerá dos anos 50 em diante. O problema, incomodativo para o diarista, será mais a assumida incapacidade de isenção de Gomes Ferreira:

Não é um crítico. Melhor seria dizer: não quer ser um crítico. E melhor ainda se o dissesse num tom que não implicasse, como aquele que emprega para o dizer, certo desprezo pela actividade crítica. Não consegue desligar-se – diz ele – ao apreciar um livro, da amizade que o liga ou da antipatia que o afasta do autor.¹⁹

Dionísio faz um reparo sobre a protagonista camponesa de Agustina, forjada «com a fina análise de Proust»²⁰, mas não deixa de sublinhar a qualidade excepcional do romance sobre o qual não escreveu qualquer estudo ou recensão. Regista, então, a falta de isenção de José Gomes Ferreira:

Como aderir a esta insuportável posição que leva a prestar maior louvor à menor qualidade dos nossos amigos e a negar em absoluto as qualidades, mesmo grandes e evidentes, dos nossos inimigos que, algumas vezes, são apenas nossos desconhecidos?²¹

À estranha recusa de ler romances junta-se, em José Gomes Ferreira, um arreganho certamente mais ideológico e pessoal do que estético em relação a Bessa-Luís e ao arcaico universo humano daquele romance. A verdade é que *A Sibila* foi irredutível ao imaginário ficcional neo-realista – o que levou Eduardo Lourenço a considerá-la o alfa de uma «literatura desenvolta», herdeira da ironia de Álvaro de Campos e liberta de desígnios políticos e éticos.²² Além disso, teve reconhecimento institucional, ganhando, para cúmulo, o *Prémio Eça de Queirós* (1954), do Secretariado Nacional de Informação, para a categoria

¹⁸ São eles: João José Cochofel, Mário Dionísio, José Gomes Ferreira, Egídio Namorado, Aquilino Ribeiro Filho, Carlos de Oliveira e ainda os ausentes Manuel da Fonseca, José Cardoso Pires e José Fernandes Fafe. Cf. “Tertúlias de Lisboa – O grupo do «Bocage»”, in *Diário de Lisboa* «Vida Literária e Artística» n.º 190, Lisboa, 15/03/1962, p. 2.

¹⁹ Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, Espólio Mário Dionísio, Cx9-doc1-098, *Passageiro Clandestino*, 13/09/1956, dactiloscrito, 1 folha (fr.), p. 85.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. José Gomes Ferreira escreveu artigos e prefácios sobre Garrett, Camilo, Guilherme Braga ou Aquilino, mas também Pascoais, Brandão, Irene Lisboa, entre outros, dispersos na imprensa e depois recolhidos em *Gaveta de Nuvens* (1975) e *Relatório de Sombras* (1980).

²² Eduardo Lourenço, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, in *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1994, pp. 259-262.

de romance.

13-IX-56.

As minhas relações com o J.G.F. são irregulares. Ora seguidas, ora muito espaçadas. Há tempos que não nos encontrávamos, assim, um bom bocado. É um amigo, uma personalidade cativante, um poeta indiscutível. Se me vê como eu o vejo, somos amigos, de facto. No entanto, a nossa discordância é quase permanente, mesmo - e talvez principalmente, quando ~~uma~~ não ~~se~~ ^{cheia} exprime por palavras. A amizade quer independência e amor próprio. Hoje discutimos livros e autores conhecidos. Ele declara-me o que já sei há muito. Não é um crítico. Melhor seria dizer: não quer ser um crítico. É melhor ainda se o dissesse num tom que não implicasse, como aquele que emprega para o dizer, certo desprezo pela actividade crítica. Não consegue desligar-se - diz ele - ao apreciar um livro, da amizade que o liga ou da antipatia que o afasta do autor. Admite que certo livro seja bom, mas acha-o insuportável porque assim considera o seu autor. Isto vem a propósito de ~~xxxx~~ "S.", um ~~autor~~ de grande êxito, que só agora li. J.G.F. entra no número dos que enfileiraram contra, dos que declaram não ter sido capazes de o ler até ao fim... Histórias! Lêem coisas vinte vezes piores se são dos amigos chegados... "B" provocou-me, pelo contrário, interesse e verdadeira admiração - apesar de achar a sua tese inaceitável, altamente nociva, perigosa a ponto de nos pôr o dever de combatê-la e de considerar o livro de certo modo construído numa base falsa. Empratar a fina análise de Proust (que sempre me encanta) às camponesas do Minho é ingénuo e de resultados mais que discutíveis. Mas, além disto, para mim, há o livro, há dezenas e dezenas de pormenores, de observações, de frases ou até de capítulos inteiros a que não estamos muito habituados entre nós, de que a nossa literatura é na verdade tãoetão e tão pobre! Como aderir a esta insuportável posição que leva a ~~considerar~~ prestar o maior louvor à menor qualidade dos nossos amigos e a negar em absoluto as qualidades, mesmo grandes e evidentes, dos nossos inimigos que, algumas vezes, são apenas nossos desconhecidos? É qualquer coisa como a inconsequência, o estreito subjectivismo arvorados em teoria! A confusão dos tempos presta-se à maravilha a deixar confundir este defeituoso ponto de mira e julgamento com uma posição de combate, com a atitude "engangé" do escritor - bem ~~perigo~~ necessária, com efeito, mas nem por isso menos perigosa. Não se verá que é duma lamentável confusão que se trata?! Volto-me para o J. G. e, quanto a ele, descubro a causa de opiniões várias que nele me chocam: "É que você não é um leitor de romances". "Pois não", concorda ele, "é isso mesmo". Alegro-me por ter acertado. Na verdade, para J.G. existe poesia e nada mais que poesia. O resto maça-o ou, pelo menos, não lhe interessa. Põe de lado, encolhe os ombros, não é com ele. O pior é que esta verdade, que ele não esclarece nunca em voz alta, (ou talvez não tenha nunca descoberto nem queira descobrir para consigo mesmo) ouvida por alguns amigos que lhe bebem as "saídas", as opiniões sérias e as brincalhonas, vai ganhando foros de cidade. Mas... (o meu problema, na verdade é outro), como se pode não ser um leitor de romances?

14-IX-56.

A verdadeira sanha com que a maior parte das mulheres defende a monogamia! A mulher do R. pôs-se ontem a falar duma jornalista que não coheço pessoalmente e que, segundo ela, além da sua pro-

Excerto do diário inédito de Mário Dionísio, *Passageiro Clandestino*, 13/09/1956.

A atribuição deste prémio a *A Sibila* coincide justamente com o combate dos escritores pela sua autonomia em relação ao aparelho ditatorial e pelo direito a organizarem-se, o que

realmente conseguem com a SPE, entre 1956 e 1965.²³ A luta cultural era assumidamente uma frente política e receber um prémio do SNI significava estar do lado do “inimigo” e ser um deles. Não por acaso, o Prémio Eça de Queiroz do SNI só teve oito atribuições entre 1935 e 1960, ano do seu termo. Ao contrário do que sucedera, nos anos 1930-40, com o campo da arquitectura, cinema, artes plásticas ou musicais, o campo literário rejeitou quase unanimemente as formas de consagração e penetração institucional salazarista. Nesse âmbito evidenciou-se o movimento neo-realista, capaz de urdir, nesses meados do século XX, um circuito independente, mesmo se vigiado e reprimido, para uma cultura contra-hegemónica à da *Política do Espírito* salazarista.²⁴

Voltemos à leitura de Dionísio sobre José Gomes Ferreira. A grande questão que levanta é a identificação problemática do poeta com o Neo-Realismo. Gomes Ferreira é um companheiro mais velho, oriundo da tradição pós-simbolista, que absorve a referência de Pascoaes e sobretudo de Brandão; incorpora, de seguida, o filão modernista, paralelo ao marco pessoano; finalmente, é entre os neo-realistas que vem a encontrar um sentido de pertença ideológica e criativa, à entrada dos anos 40. E, contudo, segundo Dionísio, tal facto não torna pacífica a sua inserção naquele movimento literário.

Curiosamente, foi o poeta militante a levantar a questão do “seu” Neo-Realismo, em 1962, numa entrevista dada aquando da atribuição a *Poesia III* do Grande Prémio de Poesia da SPE.²⁵ O contraditório de Dionísio levá-lo-á rapidamente a desdizer-se, conforme se lê a dia 18 de Novembro de 1966, no volume póstumo *Dias Comuns-I*. Cita, para o efeito, uma passagem do prefácio de Dionísio à sua *Poesia Incompleta* (1966):

No Antiprefácio de *Poesia Incompleta*, a propósito dos «historiadores e teorizadores *a posteriori* do neo-realismo», leio esta opinião (com que aliás concordo):

«Verificarão também, e também por exemplo, que um poema como “Viver sempre também cansa”, de José Gomes Ferreira, escrito e publicado em 1931 («presença») e os muitos que se lhe seguiram interessam, sim, ao estudo dessas raízes, mas não chegam talvez para classificar este grande poeta «neo-realista», salvo numa acepção excessivamente lata, que, por isso, só dificulta a compreensão do problema. Por estranha que esta opinião se afigure, as ligações existentes entre um José Gomes Ferreira e os poetas mais representativos do «Novo Cancioneiro» são menos directas e, todavia, bem mais profundas do que a apressada aplicação dum rótulo poderá fazer crer.»

É preciso explicar. Eu próprio, depois de receber o Grande Prémio de Poesia, vim uma vez a público confirmar, orgulhoso, o rótulo: «Sou Neo-realista! Quero ser Neo-realista!» Mas fi-lo apenas por lealdade para com os meus velhos companheiros, então como hoje, atacados com tanta injustiça, e, sobretudo, para desiludir os pescadores de

²³ Cf. João Pedro George, *O Meio Literário Português (1960-1998). Prémios Literários, Escritores e Acontecimentos*, Lisboa, Difel, 2002, pp. 20-37.

²⁴ Esse divórcio em relação aos organismos oficiais e seus prémios literários estravasa a frente neo-realista, porque inclui, desde logo, a «deserção dos escritores modernistas encimada por Régio»: cf. Jorge Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural Durante a «Política do Espírito 1933-1949*, Lisboa, Estampa, 1999, p. 134. O próprio António Ferro o reconhece, incomodado, em *Prémios Literários (1934-1947)*, Lisboa, SNI, 1947, p. 140.

²⁵ “José Gomes Ferreira: ‘O neo-realismo é o maior movimento literário da nossa época’”, in *Seara Nova* n.º 1403 (Lisboa, Set. 1962), pp. 206-207.

águas escuras que já começavam a querer seduzir-me com a isca do costume: «está acima de todas as escolas», etc.²⁶

Vejamos as razões de Dionísio para questionar a pertença neo-realista de José Gomes Ferreira, no prefácio de 1978 a *Poeta Militante*:

O neo-realismo ou não de José Gomes Ferreira – problema que considero aliás de interesse assaz restrito – reduz-se para mim a esta conclusão bem simples, que em nada o diminui e afasta da caminhada comum: na área do seu campo magnético não há Revolução nos termos precisos decorrentes da visão de Marx. Há, sim, o sofrimento inconformado e rebelde da «Revolução Inverosímil imanente» que o deslumbrou em Brandão e profundamente o marcou.²⁷

Do ponto de vista ideológico José Gomes Ferreira vai aderindo progressiva e criticamente ao referencial marxista, conforme revela a 4 de Março de 1966, em *Dias Comuns I*:

Considero-me um “resignado” ao que vulgarmente se chama “pensamento marxista”. Por mais que intente fugir-lhe (por teima de liberdade aparente) sempre vou lá parar... ..Riacho impetuoso a fingir de livre, afinal sem outro destino que não seja o mar (ou as nuvens).²⁸

No entanto, a matéria literária de José Gomes Ferreira corrobora grande parte dos argumentos de Mário Dionísio. Quer no registo de memórias ou crónicas quer na poesia, é indesmentível o seu referente romântico da Revolução Francesa e das barricadas parienses de Victor Hugo, assim como a imaginística redentora do sonho e da revolução que vem de Brandão. Em Gomes Ferreira, estes filões estéticos conciliam-se com a matriz jacobina e republicana que marcou indelevelmente a sua infância e lhe alimentou o imaginário político até 1974, em detrimento da Revolução Russa.²⁹

Sobre *O Mundo dos Outros* Dionísio invoca o mesmo argumentário:

[...] *O Mundo dos Outros* não manifesta, nem uma adesão à situação social dos ‘outros’, que nunca se despegam da neblina de lama de estrelas herdada de um Brandão que desconhece Marx, nem, muito menos, uma oposição entre o autor e os outros, que tantos passos nos tentam a admitir que seja.³⁰

Ora, esse “não marxismo” de *O Mundo dos Outros* é matéria mais discutível. É verdade

²⁶ José Gomes Ferreira, *Dias Comuns-I. Passos Efêmeros*, Lisboa, Dom Quixote, 1990, p. 144. Se *Dias Comuns I* é um póstumo, já se conhecia a concordância de José Gomes Ferreira com Mário Dionísio: primeiro, em “As duas pontes” (*Diário de Notícias* n.º 36975, Lisboa, 30/09/1974, p. 7), depois integrada em *Revolução Necessária*, Lisboa, Diabril, 1975, pp. 65-67; e em “José Gomes Ferreira à conversa com Baptista Bastos: ‘Fui neo-realista por camaradagem para ser perseguido como eles’”, in *Diário Popular*, Lisboa, 02/03/1978, VI e VII.

²⁷ MD, “*Poeta Militante* de José Gomes Ferreira”, in *Prefácios 1948-1989*, op. cit., p. 78.

²⁸ José Gomes Ferreira, *Dias Comuns - I*, op. cit., p. 42.

²⁹ Cf. Carina Infante do Carmo, “A 1.ª República na intervenção sonâmbula de José Gomes Ferreira”, in *Filologia, Memória e Esquecimento. Act 20*, (org. Fernanda Mota Alves et alii), Ribeirão, Húmus, 2009, pp. 611-627.

³⁰ MD, Prefácio de José Gomes Ferreira, *O Mundo dos Outros* in *Prefácios 1948-1989*, op. cit., p. 103.

que estas crónicas, inicialmente publicadas na *Seara Nova*, em 1945, não fazem a análise dos mecanismos da estrutura económica e das relações de classe, como sucedia habitualmente em romances neo-realistas. Nesse sentido, será excessivo qualificá-las com o epíteto «panfletário»³¹, e aplicar-lhes taxativamente o rótulo de «uma das obras máximas produzidas pelo neo-realismo português»³², como o faz Alexandre Pinheiro Torres. O título *O Mundo dos Outros* levanta problemas, ou melhor, indicia a ausência de conceitos-chave marxistas como classe e luta de classes, defende com razão Mário Dionísio.³³ A reflexão marxista aqui convocada não trata as forças e relações de produção mas não anda longe das relações e ideias da sociedade (cultura, instituições, estruturas de poder político, etc.), estudadas nomeadamente por Gramsci. Em concreto, põe a nu os mecanismos de dominação e reprodução, a submissão e a passividade dominantes, introduzindo, pela voz irónica do narrador, a dissidência e a dialogia na asfixiante Lisboa sob ditadura.³⁴

Outro problema para Dionísio é a figura autoral de José Gomes Ferreira:

Circular, a sua poesia não avança – ideologicamente falando – aprofunda. E quanto mais fundo vai chegando, mais desvenda o rosto mutilado de um homem preso nas algemas que ele próprio forja e que resiste, delas tentando libertar-se. Que o poeta ajuda a resistir e a libertar-se, sendo ele próprio esse rosto, as algemas e a ânsia de liberdade.³⁵

Já Eduardo Lourenço, no seu estudo sobre a poesia neo-realista de 1966, assinalara o «funambulismo trágico»³⁶ de José Gomes Ferreira que não esconde o conflito interior e a precariedade da palavra poética. No fundo, Lourenço e Dionísio conhecem a dramatização irradiante desta voz que encena autobiograficamente a dúvida sobre o poder da poesia e não desiste, ainda assim, de estabelecer a ponte com o mundo social envolvente, parodiando a forma panfletária – nos seus próprios termos, apresenta-se «cheio de comícios por dentro e impossibilidades por fora».³⁷

E assim chegamos aos *topoi* do poeta solidário-solitário e da sua “estética do grito”, essenciais para compreender José Gomes Ferreira. É com eles que Dionísio fecha o prefácio a *Poeta Militante*: «O eu “exíguo” que o poeta se julga é o meu e o vosso, é um eu de milhões».³⁸ Só aparentemente decalca um verso do próprio Dionísio, originalmente publicado nos *Cadernos de Poesia* (n.º 5, 1942): «O meu grito e meu canto é a voz de milhões».³⁹ Há em comum o gesto solidário com os humilhados e ofendidos mas a diferença

³¹ Alexandre Pinheiro Torres, *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*, Amadora, Bertrand, 1975, p. 237.

³² Ibid.

³³ MD, Prefácio de José Gomes Ferreira, *O Mundo dos outros*, op. cit., pp. 99-100.

³⁴ Cf. Carina Infante do Carmo, *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*, Lisboa, FCT/FCG, 2010, pp. 279-291.

³⁵ MD, “Poeta Militante de José Gomes Ferreira” in *Prefácios 1948-1989*, op. cit., pp. 85-86.

³⁶ Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista e Outros Ensaios. Obras Completas II*, (coord. e introd. António Pedro Pita), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 91.

³⁷ José Gomes Ferreira, *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*, Lisboa, Dom Quixote, 1990, 9.ª ed., p. 176.

³⁸ MD, “Poeta Militante de José Gomes Ferreira”, op. cit., p. 86.

³⁹ MD, “Meu galope é em frente”, in *Poesia Completa*, Lisboa, INCM, 2016, p. 117.

em relação aos poetas neo-realistas é real, como bem sublinhou Rosa Maria Martelo:⁴⁰ o desejo de cantar em nome colectivo e a remissão dolorida à posição solista e lírica não cinde o sujeito neo-realista, que assim se afasta do paradigma modernista. Em contraponto, para José Gomes Ferreira, o pêndulo entre o solo e o coro é uma forma de responder ao desafio heteronímico pessoano (assim o defendem Carlos de Oliveira e Mário Dionísio, na sua esteira)⁴¹: a ironia e a palinódia deste *one man band* desmultiplica-se em máscaras, tons e vozes, pelo que afirma a incompletude de toda a experiência e da linguagem; sem contradição, é corroído pelo remorso, por espectros e fantasmas de ascendente expressionista/brandoniano que projectam na voz solitária o mundo dos outros.

Do lado de José Gomes Ferreira a reivindicação da pertença neo-realista justificara-se como gesto de amizade, num tempo (anos 1960) em que a intervenção do movimento e a sua hegemonia no campo cultural e literário eram postas em causa, por novos protagonistas e propostas estéticas – não raro com argumentos depreciativos e redutores que determinaram muito do discurso crítico sobre o Neo-Realismo até hoje. Um desses lugares comuns passou pela exclusão liminar do Neo-Realismo do movimento modernista, porque reduzido a mera importação do realismo socialista soviético e à instrumentalização política. Bem diverso é o entendimento de José Gomes Ferreira sobre o Neo-Realismo, intrinsecamente heterogéneo e conflitual:

[...] não considero o neo-realismo (e agora limito-me a repetir o que Mário Dionísio teorizou há perto de vinte anos) uma simples escola, *mas um movimento literário* (talvez o maior e o mais fundo da nossa época) que contém inúmeras escolas e grupos: a célula inicial do *Novo Cancioneiro*, já por assim dizer clássica, os estetas da esperança sem estética, os neo-românticos panfletários, os evidentes-mediocres, os realistas, os satíricos, os poetas militantes, os surrealistas que transferiram a super-realidade para o futuro e até os neo-realistas que se ignoram, pois que não há poetas depois de 1940 – até que se julgam reaccionários, mágicos, etc. – que não crescessem à sombra da Ilusão-da-Poesia-Que-Quer-Transformar-o-Mundo e abalou as raízes filosóficas da Poesia tradicional portuguesa. Em resumo: um movimento tão rico que as escolas em que se divide já se digladiam, combatem, insultam, arranham, mordem.⁴²

No seu entender, o Neo-Realismo não se fica pelas (embora também o inclua) posições mais ortodoxas de defesa do conteúdo social da arte, que vêm desde os anos 1930 e se manifestam nitidamente de um dos lados da Polémica Interna. À entrada dos anos 1960, José Gomes Ferreira tem também a noção do amadurecimento de vários daqueles seus amigos escritores: como Alves Redol ou Carlos de Oliveira que, precisamente nessa altura, regressam a obras suas iniciais, seja para as reescrever seja para lhes acrescentarem prefácios que reflectem sobre o seu percurso criativo individual e colectivo e sobre o modo como foram dialogando com o seu tempo.

⁴⁰ Cf. Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto Campos das Letras, 1998, pp. 92-108.

⁴¹ Cf. depoimento de Carlos de Oliveira na *Seara Nova* n.º 1474 (Lisboa, Agosto 1968), pp. 275-276, no âmbito do cinquentenário de vida literária de José Gomes Ferreira, depois inserido, com o título “Autor, encenador, actor”, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Sá da Costa, 1979, 3.ª ed. corrigida, pp. 163-164. Mário Dionísio cita Oliveira em “Poeta militante de José Gomes Ferreira” in *Prefácios 1948-1989*, op. cit., pp. 71-72.

⁴² “José Gomes Ferreira: ‘O neo-realismo é o maior movimento literário da nossa época’”, op. cit., p. 207.

Como já tive ocasião de dizer noutra lugar⁴³, a posição estranha de José Gomes Ferreira dentro do Neo-Realismo chega ao ponto de um seu diário de artista, *Imitação dos Dias* (1966), dar expressão aos que, como Dionísio, se bateram naquela polémica em defesa de uma arte realista que não prescindisse da experimentação das formas artísticas para se assumir como revolucionária.

Quando se diz neo-realista, por audácia solidária, José Gomes Ferreira apresenta um pensamento histórico-literário complexo sobre o Neo-Realismo e sobre si mesmo na relação com aquele movimento. Afinal de contas, tem uma visão sistémica, correlativa e evolutiva daquela constelação literária e cultural. Nela há com certeza traços invariantes básicos (como o referente marxista, ele próprio plural, ou a luta pela democratização cultural) mas não ao ponto de se fechar na definição de graus de pureza que ignorem a singularidade de textos e autores, a sua evolução e os diálogos, convergências e conflitos com outros elementos do campo literário português daquele período. É precisamente sob a égide dessa visão constelar, dialógica e mutante do Neo-Realismo que se pode conceber o lugar nele do próprio José Gomes Ferreira. Dessa visão resulta também o facto de recusar o esquematismo redutor de qualquer rótulo, quando remata a entrada de *Dias Comuns I* (citada atrás) em que conta a sua pretensão de ser mais um neo-realista e acaba a concordar com a opinião avisada de Dionísio:

A verdade também é que são poucos os poetas que se furtam a ambiguidades desta espécie. Principalmente quando possuem uma vida poética tão comprida como a minha...

Meio século, meus amigos. Meio século aos tombos por essas ruas – a tentar abrir portas nas pedras de musgo.⁴⁴

O mínimo que se pode dizer é que o rigor da leitura de Mário Dionísio sobre José Gomes Ferreira não foge à complexidade do seu objecto de estudo. Por isso, no prefácio a *Poesia Incompleta* (1966), Dionísio fala do poeta militante na sua condição de precursor e nas conexões indirectas e mais profundas que o ligam aos amigos neo-realistas.⁴⁵ Prova acabada dessa caminhada e raízes comuns é a coincidência histórica e conceptual de *A Paleta e o Mundo* (1956-1962) e *Imitação dos Dias* (1966) – duas cúpulas do trabalho artístico e intelectual de ambos, frutos de uma maturação colectiva, franca e prolongada de sonhos e obras.

⁴³ Cf. Carina Infante do Carmo, *A Mlitância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*, op. cit., p. 90.

⁴⁴ José Gomes Ferreira, *Dias Comuns-I*, op. cit., p. 145.

⁴⁵ Cf. MD, “Antiprefácio”, in *Poesia Completa*, op. cit., p. 19.

A RESISTÊNCIA DA MUDANÇA E A MUDANÇA DA RESISTÊNCIA: DE MÁRIO DIONÍSIO A ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Norberto do Vale Cardoso*

I.

«Alguma coisa muda neste mundo?»
Mário Dionísio

O conto “A desordem natural das coisas”, de Mário Dionísio, escrito em 1980 e inserido em *Monólogo a Duas Vozes*, livro publicado em 1986, inicia-se com a deambulação de uma personagem pelos lugares pessoalmente sensíveis, a partir dos quais podemos aferir uma *poética do espaço*, ou seja, o valor das coisas sentido mediante um processo poético.¹ Este conecta-se com a recordação de um tempo por parte de uma personagem que, como acontece na obra dionisina, é um «narrador-protagonista empenhado numa auto-análise e na complementar reflexão acerca do comportamento dos outros»². Assim, à medida que o narrador revisita o largo onde ficava a loja do seu avô (sendo esta uma demanda pessoal preservada como tal até ao epílogo do conto), vai encarando nostálgica e saudosamente os «outros tempos»,³ quer pelo que esses tinham de uma certa “inocência” (veja-se o modo como as freguesas mais atrevidas solicitavam o atendimento do avô sem que nisso houvesse “maldade”), quer pelo que pareciam ter de “transparência” (conceito que se liga à ideia de que ao balcão tudo se sabia):

Certas freguesas pelavam-se por aquilo. Chegavam a fingir que apreciavam chitas e cretones à entrada da loja só para dar tempo a ser ele a atendê-las. As meias eram caras? Mais baratas só se o deixassem calçar-lhas. Risinhos afogueados. (*DNC*, 157)

Não obstante, inocência e transparência são termos que exigem uma inserção no

*Doutorado em Ciências da Literatura – Literatura Portuguesa, pela Universidade do Minho.

¹ Cf. Edward W. Said, *Orientalismo*, Lisboa, Cotovia, 2004, p. 63. Edward Said baseia-se em Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, tradução de Maria Jolas, New York, Orion Press, 1964.

² Cristina Almeida Ribeiro, “Um olhar feito palavra”, 1996, em http://www.centromariodionisio.org/sobre_prosa.php (consulta efectuada em 15/06/2016). A personagem masculina de um dos contos de *A Morte É Para Os Outros* insere-se de facto nesta ideia de um indivíduo que se interroga e não se revê no que se passa à sua volta, o que suscita o desejo de manter uma certa ordem interior: «Um homem calmo em sua casa, à noite, tudo em ordem, sem nada a ver então com o que vai pelo mundo.» MD, *A Morte É Para Os Outros*, Lisboa, O Jornal, 1988, p. 94.

³ MD, “A desordem natural das coisas”, in *Monólogo a Duas Vozes*, Lisboa, D. Quixote, 1986, p. 158. http://www.centromariodionisio.org/monologo_duas_vozes.php (consulta efectuada a 21/06/2016). Por uma questão de comodidade, esta obra será doravante designada no corpo do texto pela sigla *DNC*, seguido da indicação da página.

contexto epocal a que se referem, devendo ser encarados a partir da óptica pessoal e interior da personagem que recorda presentemente. Ora o que a memória recorda parece ser infirmado pela nova ordem que as coisas tomaram. Esta é devidamente decifrada quando esse tempo acaba por ser definido como um «clima de ilha», em que havia uma «instintiva e obstinada resistência à vida da cidade» (*DNC*, 158), resistência que, como o próprio Mário Dionísio afirmou,⁴ interessava abordar literariamente para não cairmos num país «de certo modo imaginário», e exclusivamente centrado na ruralidade.⁵ Assim, esse “clima” cinzento (lembrando aqui também alguns dos contos de *O Dia Cinzento*, em que essa cor é absolutamente central enquanto metáfora de um tempo) em que – podemos dizer, parafraseando Alexandre O’Neill⁶ – não havia «um pequeno absurdo» que rompesse o «quotidiano», era reforçado pela comunhão familiar consolidada à «mesa comprida e larga» para um jantar «sempre moroso, com notícias pitorescas» (*DNC*, 158). A dimensão da mesa e da reunião, enquanto “coisas” sensivelmente imóveis, perpetuavam a passagem do tempo que, como já Eça conjecturara, se assemelharia a um «rio lento numa solidão»,⁷ porque nele nada parecia acontecer de relevante.

Por conseguinte, esse «clima de ilha» (*DNC*, 158), de desacontecimento, vivido pela pequena burguesia urbana, traduz quer uma conduta conformista por parte dos portugueses, quer o isolamento de Portugal durante os anos do Estado Novo, o que se opunha à ordem natural das coisas, situação contra a qual a geração neo-realista se rebela. De facto, aquela “ordem” não era natural, mesmo que a personagem, então absorvida pelo quotidiano, não o apreendesse como tal. Essa consciencialização ficará apenas evidente quando, anos volvidos, o narrador empreender uma demanda física e mental, ligando a deriva e o monólogo interiores à errância pelos espaços físicos, em busca de um tempo que, por paradoxo, não deseja ter perdido. Por esse motivo recorda a porta número 10 e, nela, a paixão fagueira por Gerda (uma estrangeira de «ar sereno e luminoso», com uma pele «levemente rosada», que usava «vestidos muito leves» que lhe deixavam os «braços nus» (*DNC*, 161), assim como lembra, em contraponto, um «bofetão que lhe partira um dente» quando quisera «roubar um beijo à que ia ser sua mulher para toda a vida» (*DNC*, 158).

Mas voltando aos lugares poeticizados, é sobretudo quando o homem encontra um café no lugar onde era a loja que se confronta com a antinomia da mudança, pois existe uma discrepância entre a memória das “coisas” e a materialização presente das mesmas. Assim, a nova disposição das “coisas” – que o impede de encontrar a loja com o olhar – agita a sua perspectiva, uma vez que se depara com um impedimento ao olhar, fruto da construção de um «prédio grande arredondando à esquina» (*DNC*, 158), o que acaba por conduzir à constatação de que «a memória aumenta, engana, mente.» (*DNC*, 159). Imerso nessa visita, o homem, em monólogo interior, apercebe-se de que o que cristalizara sofrera, afinal, alterações tão bruscas que já nada era identificável. Aquilo que pensara ser um palácio não passava, na realidade, de «um andar pequeno-burguês, com mobílias sem estilo», e só «a pintura das paredes» se mantinha, ainda que com «grandes zonas que

⁴ MD, “Evocação em forma de prefácio”, in *O Dia Cinzento e outros contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1977 (4.ª edição, 2011), p. 14.

⁵ É importante recordar que o movimento Neo-Realista se centrava com maior preponderância nas condições de vida dos camponeses.

⁶ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 520.

⁷ Eça de Queiroz, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 2000 (de acordo com a 1.ª edição de 1900), p. 348.

foram perdendo o brilho, pedaços de reboco à mostra [...]», sendo comparado a «um palácio abandonado onde tivessem instalado uma oficina, sem olharem à cor e ao estado das coisas» (*DNC*, 159). Esta decrepitude, da qual se mantém apenas a pintura, ainda que sem brilho (não esquecendo que Mário Dionísio foi também pintor), traduz, não apenas a impermanência das coisas, mas, acima de tudo, a ruína de um tempo que julgara durável, mesmo que na sua ordem artificialmente natural.

Também no café – que substituíra, já o mencionámos, a loja do avô – encontra gente muito nova, divertindo-se, fazendo ruído, namorando às claras. Este presente, em tudo distinto do da sua juventude, quando tudo «se fazia ocultamente ou não chegava a fazer-se, com consequências desastrosas» (*DNC*, 162), é mais um exemplo dessa mudança sentida antagonicamente. De facto, pelo monólogo ficamos a conhecer alguém que não se revê no mundo actual, mas também em relação a um passado que julgara seguro refúgio, e que é, hoje, uma sombra do que fora, o que conduz, citando Cristina Almeida Ribeiro, à

[...] afirmação de um *eu*, às vezes solitário, teimando em opor-se aos outros, dos quais é ou se supõe diferente, às vezes empenhado, preferindo diluir-se num colectivo, sentir-se parte de um *nós* em confronto com um *eles* hostil ou simplesmente distinto e incompatível.⁸

O leitor mais avisado pressente de facto que as duas vozes são do mesmo homem, dividido entre duas épocas, sendo ambas não mais do que sombras. O prédio que obstaculiza a visão, a par do «horizonte moderno» e da presença de «mais gente e menos espaço» (*DNC*, 158), espelham uma mudança que não é necessariamente positiva, como se a modernidade fosse, paradoxalmente, claustrofobia e não libertação. A desordem reside na insatisfação da personagem, que desejou e não desejou a mudança, que se desencontrou nesses avatares, que a frustram, a desapontam, a esvaziam de um sentido. O protagonista sem nome encontra-se, por conseguinte, entre um passado que, por um lado, deseja (no que este teve de utópico e «halo acolhedor da sua própria infância», *DNC*, 163), mas que, por outro, também condena (isto devido aos «recalcamentos» recorrentes à época, *DNC*, 162), e um presente que dissipou os sonhos. De facto, o passado (recuperado intermitentemente através da «súbita saudade» e da «ridícula aventura», que é a errância pelo antigo bairro, *DNC*, 162), ainda que tendo sido um tempo de repressão dos afectos e da verbalização de ideais, liga-se a um tempo lento, e é bom recordar – no seguimento de Milan Kundera⁹ –, que «há um elo secreto entre a lentidão e a memória», o que permite erguer laços genealógicos. Então recorda «a voz do sangue», a «inocência protectora das origens», a «mão puxando a dobra do lençol [...]» (*DNC*, 164). Ora o presente coloca em causa a memória e, nela, algo que a personagem apreendera como essencial – precisamente os laços familiares:

Em qualquer recanto obscuro de si mesmo, esta música de um clima de paz e de entendimento, através de tudo, se mantém. Clima de apoio e convivência e conivência, quer no bem, quer no mal, a que chamam família. Se acaso isso ainda existe. Se alguma vez existiu. Se não é só uma ilusão que falta conservar. Um refúgio. (*DNC*, 163)

Portanto, o presente, que promete e concede a liberdade, acabará por trazer consigo a

⁸ Cristina Almeida Ribeiro, op. cit.

⁹ Milan Kundera, *A Lentidão*, Porto, Edições Asa, 1997, p. 30.

velocidade, o ruído, a desagregação da família e dos valores, a par da desedificação da própria memória, o que se vislumbra no «palácio abandonado», que tinha relevância pessoal, ou seja, que é como um “monumento” de vivências pessoais. Perante isto, a personagem vive em incompatibilidades. Esta dicotomia dota a personagem de uma resistência perante a ordem das coisas, seja ela a ordem anterior – que vê sob outro prisma, seja ela a nova ordem estabelecida: ambas imperfeitas, mesmo que de modos diversos. A conflitualidade leva o homem a constatar que «o tempo passa» e que essa «é a única verdade indiscutível deste mundo» (DNC, 160).

II.

Pelo que dissemos até ao momento, julgamos ser de interesse estabelecer uma relação entre o conto «A desordem natural das coisas», de Mário Dionísio, e o romance *A Ordem Natural das Coisas*, de António Lobo Antunes, este publicado em 1992.¹⁰ E podemos cotejá-los – salvaguardando as devidas distâncias, evidentemente – desde logo porque também no romance de Lobo Antunes encontramos um presente que rompe com o passado, surpreendendo as personagens, que não expectavam a mudança de algo que tinham edificado como durável. Efectivamente, os novos tempos deixaram nelas mais uma sensação de perda e de vazio, do que propriamente de libertação, o que as faz questionar a memória, e, como sucede no conto de Mário Dionísio, os lugares pessoalmente marcantes.

Sabemos como é relevante em Lobo Antunes a descaracterização do bairro de Benfica, por exemplo, cuja paisagem é muito importante naquele que o próprio autor considera «o ciclo de Benfica»¹¹, do qual faz parte exactamente o romance *A Ordem Natural das Coisas*. Neste, o bairro é apreciado ora como um espaço perdido, ora como um tempo irresgatável, que conduzem à noção de vazio, característica do *Nouveau Roman*, estética que também parece ter influenciado Mário Dionísio. A importância do espaço em António Lobo Antunes é configurada na imagem das «Portas de Benfica», vistas como «(um par de castelinhos de brincar prolongados por guaritas corroídas pelo tempo)» (ONC, 37), sendo imagem de um tempo caracterizado por uma espécie de imaturidade cândida, entretanto perdida, pois já no final do livro, Julieta afirma que «os cadáveres dos» irmãos «empestavam Benfica» (ONC, 302). A decrepitude e a morte fazem parte do romance desde o início e, a par da ambivalência de emoções geradas pela revolução, aproximam-nos do conto de Mário Dionísio e ao bairro irreconhecível de que vimos falando.

Efectivamente, em ambos os textos, os lugares que marcaram inelutavelmente um tempo anterior surgem vazios de vida, como se tudo tivesse desaparecido, o que fere as personagens que, até certa altura, definiam a sua identidade nesses espaços, procurando neles precisamente o que tinham perdido, como se ninguém quisesse perder o que fora, sem, contudo, já o ser, mas nunca deixando, paradoxalmente, de ser ainda um pouco do que tinha sido. Estas serão, afinal, as novas faces da resistência, já não uma resistência ideológica, política, mas uma resistência à mudança em tudo o que com ela mudou negativamente, assim como uma resistência à mudança no que ela se resistiu a mudar, que

¹⁰ António Lobo Antunes, *A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa, D. Quixote, 1991 (4.ª edição, ed. *ne varietur*, de Maria Alzira Seixo, 2010), Por uma questão de comodidade, esta obra será doravante designada no corpo do texto pela sigla ONC, seguido da indicação da página.

¹¹ María Luisa Blanco, *Conversas Com António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote, 2002, p. 205. O «ciclo de Benfica» engloba os romances *Tratado das Paixões da Alma*, *A Ordem Natural das Coisas* e *A Morte de Carlos Gardel*.

era onde se desejava que mudasse de facto, o que desmontou o mito da infância («a infância fica muito longe [...] já não é nossa», diz-nos a personagem do conto dionisino, *DNC*, 165), e a utopia que alimentava o porvir. É essa perda física que leva as personagens a resistir, investindo as mesmas em espaços emocionais, que são, em suma, espaços onde se estabelece uma nova ordem estética.

Importa, nesta linha, referir que, tal como sucede no conto de Mário Dionísio com a personagem-narradora, no romance de Lobo Antunes, a passagem do tempo é vivida com sofrimento e consciencialização da irreparabilidade de uma perda, não apenas porque o que se perde é o tempo da infância e de uma espécie de placidez, mas porque o que se ganha não parece ser uma aquisição propriamente benéfica. Porque nestas duas narrativas é menos a alteração política e mais a vivencial e interior que parecem importar, ainda que, evidentemente, as vicissitudes políticas com ela se articulem. Ora a revolução – que faria ruir o regime opressor, cuja marca implicara o estabelecimento de uma ordem tão ordenada que se tornava contraproducente, e que era, como afirmava Mário Dionísio, um clima indutor de isolamento e de claustrofobia –, a revolução, dizíamos, acaba por traduzir-se no sentimento de uma nova desordem. Ao mundo entendido como regrado, ordenado, com marcas comportamentais vincadas, mas forçadas, sucede um mundo que é vislumbrado como um tempo de caoticidade, de ruído e de excessos que, a bem dizer, também desordenam o mundo.

Na obra de António Lobo Antunes isso mesmo se verificará em romances como *As Naus* (exemplo relevante, na medida em que o regresso a casa de uma amálgama de individualidades instaura uma desordem jamais verificada na História secular de Portugal, em vez de recolocar uma ordem perdida) ou mesmo *Fado Alexandrino* (onde a própria estrutura do romance nos leva a inferir que a palavra “revolução”, como bem o entende Maria Alzira Seixo¹², deve ser avaliada no sentido que a mesma tem em Física, em que o corpo que gira para uma posição contrária, volta depois ao ponto de partida). Mas é sobretudo em *A Ordem Natural das Coisas* que encontramos uma das frases que melhor traduz a perda impensada em que se tornou a nova ordem. A frase é atribuída a Iolanda, quando esta diz: «Eu não quis perder o que só se sabe que se tem quando se perde, o que só é importante quando deixa de ser porque quando se tinha não existia» (*ONC*, 222).

Quem sabe se não é mais do que isso: talvez este seja um modo de explicar como «o desmoronamento» é «comunicado em clima de ilegitimidade e sofrimento.»¹³ Ilegitimidade porque Orquídea foi vítima de estupro, por exemplo; sofrimento, nomeadamente pelo suicídio de Jorge; e desmoronamento pela situação de Julieta, escondida como uma prisioneira no sótão da moradia de Benfica, de onde escuta as visitas da casa, às escuras, em ruídos que lhe parecem formas de silêncio (*ONC*, 261). A existência secreta de Julieta, fruto de uma relação extra-conjugal, agudizada pela gravidez indesejada da própria, representa a censura que oculta e reprime, o tempo feito de proibições, de secretismo e de enigmas, não sendo aqui nota lateral referir que o pai a proíbe de sair do sótão, o que a faz ficar «encapsulada» nela própria (*ONC*, 279), situação abruptamente desvendada, ainda que à custa de perdas dolorosas, e que se reporta, afinal, a toda a desordem que se sucede à revolução de 1974.

Somos, assim, conduzidos ao conto de Mário Dionísio, pois a personagem que constatara a perda de um espaço físico e afectivo, como já vimos, acabará por apreender a perda do

¹² Maria Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, D. Quixote, 2002, p. 128.

¹³ Cf. Maria Alzira Seixo (dir.), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes* (volume I), Lisboa, INCM, 2008, p. 165.

núcleo familiar, perda precisamente articulada com a sua filha, cuja situação (uma gravidez indesejada, mas neste caso desfeita) vem também desmoronar a vida do narrador, causando um sofrimento sem paralelo:

Põem quatro talheres na mesa. Compenetradamente. Para eles, para o João, para a Helena. É uma esperança. Pode ser que ainda venha.

Engolem a sopa no silêncio, ele a remoer naquilo: conto-lhe, ou não, a ridícula romagem ao bairro [...]. (DNC, 164)

A verdadeira revolução é, portanto, o desmoronar de um núcleo familiar, a mobilidade de uma “mesa” que tinha como imóvel, e é esse novo silêncio, que rodeia a sopa, ou seja, essa hora que deveria ser, no seu entender, dedicada à família, que conduz a personagem a visitar o passado através de uma ordem narrativa não linear, que vai obscurecendo as coisas conhecidas. De facto, após a incursão à zona onde o avô tinha a loja, o narrador de “A desordem natural das coisas” regressa a casa apercebendo-se de que a hora de jantar não corresponde ao que fora, como se a “mesa” e a “reunião” fossem agora, ao invés do que pensara, coisas volúveis. Na verdade, isto reporta-se ao momento em que a filha Helena (não sendo de somenos importância a referência onomástica) comunicou que iria sair de casa, o que gerou incompreensão:

E um belo dia, aquilo. Já terminara o curso e se empregara há tempo. Que queria sair de casa.

“Queres o quê?” – diz ele.

“Sair de casa.”

“Não percebo.”

E não percebe mesmo. Nem ele, nem a mulher [...]. (DNC, 164)

É aí, afinal, que a personagem sente que se tudo fosse «como antes, como sempre, ele não teria feito aquela visita absurda» (DNC, 165). Portanto, há um desejo manifesto de que as coisas não mudem como mudam, ou seja, a personagem investe contra a nova ordem das coisas, resistindo a essa notícia que o conduz ao seu próprio passado. Neste vaivém entre passado e presente, em que o sujeito que é fala com o que foi, «algo se quebrou para sempre» (DNC, 166), e a personagem volta a silenciar-se, ocultando da esposa (como um clandestino em tempo de liberdade, sublinhe-se), a sua incursão ao bairro e aos espaços da memória. E no seguimento desta quebra irreparável, podemos dizer “ilegível”, os pais indagam junto de João, o outro filho do casal, para que este conte o que se passa com a irmã, que, entretanto, deixa de dar notícias. À medida que o filho vai revelando o que se passa, o que faz em meias-verdades, não se descure, a mãe «pega na mão do marido, mete-a entre as suas, carinhosamente, como a um pássaro ferido» (DNC, 168). Este quase verso faz notar que os pais não estão preparados para a revelação da verdade, para as coisas que os filhos entendem como recorrentes, mas que estabelecem um fosso geracional, pois para os pais esse “absurdo” que viria romper o “quotidiano” já não será feliz, livre, mas, antes, fonte de receios.

O que mudou mudou, mas, interiormente, essa mudança não é apreendida positivamente: a casa que se depaupera e que se esvazia à medida que os filhos crescem, sendo, afinal, a imagem de uma casa que se assemelha ao «palácio abandonado» (e, bem visto, à casa de Benfica em *A Ordem Natural das Coisas*, que, por um lado, vai sendo esburacada pelo ex-mineiro e, por outro lado, que também vai abrindo fissuras como resultado dos tiros na perseguição à raposa que foge da gaiola); os antepassados que

desaparecem, mantendo-se como referências de um tempo irresgatável e puro; os anos que passam sem que os sonhos se concretizem.

Ao saberem que a filha engravidara e abortara (*DNC*, 171), os pais concluem que agora são os filhos que escondem segredos, que se silenciam, que decidem o rumo das suas vidas (entrevendo-se que o mesmo sucederá com João, que só confessa aos pais a verdade sobre a irmã em troca de algum dinheiro para sair à noite com os amigos, sem hora para chegar a casa); e, ao invés do que sucedia antes, como vemos no romance de António Lobo Antunes, o pai não esconde a filha grávida no sótão, às escuras, impondo-lhe o silêncio, porque a autoridade paternal, afinal, se desvaneceu (a situação adivinhava-se a partir do momento em que a raposa, alimentada a biberão, começa a rasgar as carpetes e a agitar-se).

Esse aspecto é conducente a que seja a mãe de Helena quem sobe ao andar da filha, e não o pai.¹⁴ Este fica a aguardar notícias na escada junto ao elevador, que define como uma «pedra presa por um cabo descendo continuamente no vazio até ao fundo dum poço» (*DNC*, 172), imagem que representa, afinal, a queda do poder paternal e, como ele, de um caleidoscópio de sonhos, Ainda que a esposa garanta que o pior já passou, e que a situação seja entendida como algo que tem acontecido a muitos pais, estes não deixam de se sentir sozinhos, vazios como «cegos que mutuamente se auxiliam, duas mulas puxando uma carroça muito carregada por uma encosta acima» (*DNC*, 173), caminhando «por ruas silenciosas da cidade deserta, a passo lento» (*DNC*, 173). O silêncio, a desertificação da cidade, o peso dos acontecimentos e a “cegueira” do casal remetem para uma obstrução, da qual se destaca a da visão, que surge, em ambas as situações (a da visita ao antigo bairro, primeiro, e a da visita ao andar onde vive a filha, depois, ainda que a ordem narrativa não corresponda à ordem dos acontecimentos), ligada aos novos tempos, e não ao tempo da ditadura, como seria mais inteligível. Esta desordem ganha, no entanto, profundidade através da metáfora do «pássaro ferido» das mãos, que representa a incapacidade – absolutamente desconcertante – de ser livre em liberdade, como sucede no romance de António Lobo Antunes, *A Ordem Natural das Coisas*, através da passarada que invade a cave onde vive o ex-PIDE ou através dos que voam debaixo da terra (caso do ex-mineiro que regressa de Joanesburgo para escavar o chão da casa, inadaptado aos novos tempos).

Desconcertados, feridos, “cegos”, os pais não aceitam de imediato a situação da filha, mas vão-na interiorizando paulatinamente, como se a adaptação fosse uma aceitação passiva, e não algo conquistado. Porventura, Mário Dionísio prosseguirá, neste conto, a sua intenção de consciencialização de que os portugueses aceitam com resignação e sofrimento o que a vida lhes traz, o que pode ser uma crítica sobre uma certa incapacidade de Portugal se libertar desse passado de costumes arraigados, até pelo facto de muitas vezes o passado ser considerado saudosamente. Nesse sentido não será de rejeitar o modo como o pai de Helena recorda que também ele, em jovem, tinha ideias distintas das dos seus pais, e como também ele «queria mudar o mundo» (*DNC*, 174), o que não foi capaz de fazer porque em

¹⁴ De resto, este aspecto parece ligar-se à emancipação da mulher, tanto no caso de Helena (a filha), como no caso da mãe, que tem um papel mais activo, deixando o pai num lugar intermédio, que é o lugar da dúvida, da incerteza e da indagação identitária. Em *A Ordem Natural das Coisas* essa situação também sucede, nomeadamente com Julieta, que acaba por «sair» da casa onde estava aprisionada. Note-se que essa emancipação vem colocar em causa a «detestável submissão da mulher burguesa, a mulher-espelho, a esposa...» (conto “O corte das raízes”, incluído em *O Dia Cinzento e Outros Contos*, de Mário Dionísio, p. 85). Para melhor apreensão desta temática ver o artigo de Ana Paula Ferreira, “Um casamento infeliz ou Os neo-realistas e o feminino”, in *Colóquio-Letras* n.º 140-141 (Lisboa, Abr. - Set. 1996), pp. 147-155.

Portugal as “vozes da revolução”, como diria Antero de Quental,¹⁵ acabam sempre silenciadas pela ordem das instituições dominantes.

Não será menos importante a micronarrativa final, em que se conta como um filho leva um pai para o atirar a um poço, tal como um dia esse mesmo filho há-de de ser pai e também ele será levado pelo seu filho, e assim sucessivamente, numa ordem inalterável que é a ordem natural das coisas, mesmo que esta não se sinta como tal. Impõe-se o silêncio da casa, como se impõe o silêncio entre o casal. De resto, no final do conto o casal não fala através de palavras, mas das mãos, como se a liberdade de falar não lhes fosse concedida. Talvez as mãos que falam possam referir-se ao acto da escrita e ao seu sentido mais estético: o silêncio, pois é o silêncio que a arte aspira a «fazer falar»¹⁶.

III.

O desalento sentido pela personagem do conto de Mário Dionísio pode remeter para a questão levantada por Augusto Abelaira em “Sobre Mário Dionísio”¹⁷, que se refere aos «equívocos, gerados em torno do neo-realismo», movimento que foi uma «resposta [...] à sua época». Como sabemos, o “prestígio” do Neo-Realismo, «estava ligado ao núcleo de resistência social e a uma ditadura plutocrática»¹⁸, mas, findo esse período, deu-se um esvaziamento dos ideais que esse movimento defendia, o que fez com que o Neo-Realismo fosse, no entender de Abelaira, «combatido» como algo «incómodo». Augusto Abelaira vai mais longe, afirmando que

(as grandes obras do neo-realismo) são hoje, tantos anos depois, uma ferida aberta na nossa consciência, espinho cravado na nossa irresponsável tranquilidade. É preciso riscá-lo da face da Terra, demonstrar que não é arte, ridicularizá-lo.¹⁹

Na verdade, o que se pode subentender das considerações do autor de *Bolor*²⁰ é que o papel desempenhado por esse movimento não pode ser nem descurado para o entendimento de um tempo, nem mesmo contrito a funções meramente ideológicas.²¹ Estas não devem favorecer uma «atitude *textual*» predeterminada.²² Podemos assentir em que o conto de Mário Dionísio, «A desordem natural das coisas», manifesta de facto preocupações estéticas e metaficcionalis, e não apenas ideológicas, sendo possível

¹⁵ Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1992, p. 158.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 2013, p. 125.

¹⁷ Augusto Abelaira, “Sobre Mário Dionísio”, 1996, em http://www.centromariodionisio.org/augusto_abelaira.php (consulta efectuada em 14/06/2016).

¹⁸ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, op. cit., p. 1080.

¹⁹ Augusto Abelaira, op. cit.

²⁰ Id., *Bolor*, Lisboa, Editorial Presença, 1968.

²¹ De facto, a influência do Neo-Realismo fez-se sentir, mesmo que de modo indirecto, na nova literatura portuguesa: «[...] a estética neo-realista deixou um rasto de acção cívica e cultural que não deixaria de influenciar de um modo mais ou menos directo muita da criatividade portuguesa até ao final dos anos 70, coincidindo ainda não só com a euforia do pós-25 de Abril de 1974, como com o fim das ilusões de intervenção marxista no panorama político nacional.» (<http://www.museudoneorealismo.pt/frontoffice/pages/1120>).

²² Edward W. Said, *Orientalismo*, op. cit., p. 108 e ss. Ênfase do autor.

encontrar na própria narrativa algumas imagens que o comprovam: o «palácio» onde a personagem vivia, e que fora concebido por um artista que «passa», mas cuja «obra fica» (*DNC*, 159); o alfaiate de trabalho moroso, que se opõe ao «pronto-a-vestir, que deu com a arte de pantanas» (*DNC*, 159); e a recolha, pela esposa, da mão do marido (*DNC*, 160) – personagem central do conto –, que parece ser a protecção da mão que escreve para com os desafios que se lhe colocam, sem aqui esquecer a importância das mãos logo no início de *Não Há Morte Nem Princípio*.²³ Vejamos um exemplo do final de “A desordem natural das coisas”: «Pousa a mão na da mulher. Enternecidamente. [...] As mãos falam. Não precisam de palavras. Falam, falam [...]» (*DNC*, 174).

Estas imagens parecem traduzir uma certa decepção para com o efeito social que se pretendia que a arte tivesse na vida das pessoas, ou seja, revelam talvez o *falhanço* do movimento neo-realista, na medida em que hoje sofre de um «preconceito [...] ainda não extinto entre nós», como afirmou muito recentemente Maria Alzira Seixo.²⁴

A esse propósito, somos tentados a recuperar o final d’ *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, em que a geração realista (aí representada por duas personagens centrais: Carlos da Maia e João da Ega), que se sente vencida pela ordem da vida, assenta uma teoria definitiva das coisas – uma nova ordem, afinal –, que se sustenta na resignação e na aceitação, pois, faça-se o que se fizer, dizem os amigos no final, «tudo se resolve [...] em desilusão e poeira»²⁵. Não obstante, e já em jeito de conclusão, não são o Realismo nem o Neo-Realismo que falham. A arte é, para todos os efeitos, diz-nos Theodor Adorno, «a promessa da felicidade que se quebra»,²⁶ o que é e o que ela própria rejeita, uma promessa falhada. O verdadeiro estado da arte será, assim, o de uma «desordem natural das coisas», onde a poética reordena, ainda assim, o que a vida se revela incapaz de ordenar e, por vezes, constrói artificialmente. Porque motivada por uma sensibilidade estética (o que não significa que nela não possa mover-se uma intenção ideológica): a arte não é artificial, ela é «conteúdo modificado»²⁷ das coisas que nos rodeiam. Vejamos como ambos os autores aqui em estudo confirmam a ideia de que a arte surge da desordem e é desordem, quando afirmam, à sua vez:

Mário Dionísio: «A sua cabeça tornara-se num ‘armazém de velharias’» (*DNC*, 164).

António Lobo Antunes: «A minha cabeça é um cafarnaum, um sótão cheio de tralha inútil».²⁸

²³ A importância das mãos não pode ser descurada e deve ser ligada ao início de *Não Há Morte Nem Princípio*, em que o apertar de mãos é sentido como estranho mas, ao mesmo tempo, como algo que o faz estar vivo: «Aperto a mão que se me estende – não, na verdade apenas estendo a minha e a deixo apertar, a abandono, simulo abandoná-la, [...]» (MD, *Não Há Morte, Nem Princípio*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1969, p. 9). As mãos representam uma corporização, a defesa de um corpo, do acto físico da escrita num país onde não existe liberdade de expressão. De certo modo, também em *A Morte é para os outros* encontramos essa importância atribuída às mãos. Referimo-nos ao conto “No masculino singular” (in MD, *A Morte é para os Outros*, Lisboa, O Jornal, 1988, p. 103) onde se sublinha «a mania das mãos limpas». Para melhor entendimento deste elemento ver texto de Maria Alzira Seixo, “Homens, Sonhos e Prodígios”, in *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, n.º 1195, Ano XXXVI, 20/07-2/08/ 2016, p. 8.

²⁴ Maria Alzira Seixo, “Homens, Sonhos e Prodígios”, op. cit., p. 8.

²⁵ Eça de Queiroz, *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1888, p. 725.

²⁶ Theodor Adorno, *Teoria Estética*, op. cit., p. 209.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ António Lobo Antunes, Crónica “Orações soburdinadas”, in *Quinto Livro de Crónicas*, Lisboa, D. Quixote, 2013, p. 190 (1.ª edição, ed. *ne varietur* de Maria Alzira Seixo).

Deste modo, o narrador anónimo do conto de Mário Dionísio, igualmente desapontado e incapaz de alterar a ordem estabelecida, questiona-se: «Alguma coisa muda neste mundo?» (DNC, 174). Grosso modo, podemos considerar que o Neo-Realismo não deixa de encontrar neste conto de Mário Dionísio uma denúncia resistente perante o esvaziamento a que essa mesma arte foi – erradamente – votada. Mais do que isso. O que está em causa não é apenas um movimento estético, mas a estética enquanto processo continuado de largo espectro.²⁹ E se «tudo se resolve [...] em desilusão e poeira», não será menos verdade que a arte só pode ser compreendida a partir dessa mesma «poeira». Essa parece ser a conclusão da personagem dionisina, quando diz: «o tempo é uma poalha que vai caindo sobre as coisas e que, em vez de encobri-las, as descobre» (DNC, 174). Cabe, pois, à arte (e a nós, leitores) interpretar, decifrar, resistir e re-existir.

Bibliografia secundária:

Saraiva, António José, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1984.

Sítios consultados:

<http://www.centromariodionisio.org>

<http://www.museudoneorealismo.pt>

²⁹ Estamos aqui a pensar na *Teoria da Literatura*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, (Coimbra, Almedina, 1992, p. 29 e ss.), onde este se refere ao «significado [...] de amplo espectro» do lexema *literatura*.

**«ENTRE NÓS E AS RAÍZES»:
MÁRIO DIONÍSIO E AS SOLICITAÇÕES LORQUIANAS**

*Claudio Castro Filho**

No “Antiprefácio” da sua *Poesia Incompleta*, composto em 1966, Mário Dionísio expressa nostalgicamente a profunda simetria de ideias que identificava a geração do *Novo Cancioneiro* com a vizinha *Generación del 27*, ainda prolífica nos anos quarenta. Naquela altura, todo o entusiasmo de Dionísio «ia para a poesia espanhola que acabara de descobrir, de Altolaguirre, de Emilio Prados, sobretudo a de Rafael Alberti»¹. A identificação estética do neo-realista português com os pares do grupo espanhol formado a partir da homenagem ao centenário de Góngora, celebrado em Sevilha a finais de 1927, revela, sobretudo, a amplitude da auto-imagem de Mário Dionísio, que se ressentia de uma leitura maniqueísta e exclusivamente sociopolítica do Neo-Realismo português.

Nesse sentido, a forte componente estética advinda da diversidade de propostas do grupo espanhol ajuda a lançar novas luzes sobre uma leitura do Neo-Realismo que Dionísio considerava demasiado «programática»² e que o compreendia, equivocadamente, como «um movimento exclusivamente interessado pela descrição-denúncia, mais ou menos naturalista, do homem social no que este tem de mais exterior, superficial e dogmaticamente optimista»³. A aproximação ao grupo de 1927 funciona, então, como mecanismo crítico do Neo-Realismo para relativizar a dicotomia entre discurso ideológico e autonomia da arte, dicotomia que, segundo Carlos Reis, «tenderia a subalternizar a criação poética».⁴

Os laços de irmandade estabelecidos por Dionísio com os poetas de 1927 reforçam-se, portanto, consoante se superam explicações do Neo-Realismo como movimento de continuação ou oposição à geração da *Presença*, como releitura ideológica do realismo oitocentista e/ou da Geração de 70, etc. Doravante, o compromisso poético parece coabitar com traços estéticos capazes de dialogar com o ambiente literário internacional, recusando um alheamento à modernidade: o eu lírico enquanto voz poética em confronto com o mundo, o poema enquanto cristalização literária da História e a laicização do discurso literário (implicando a dissolução da fronteira entre a mitologia clássica e a judaico-cristã).

Abandonar o eu em prol de uma voz coletiva e de uma conquista do mundo constitui

* Investigador de pós-doutoramento nas universidades de Coimbra e Granada, com bolsa mista da Fundação para a Ciência e tecnologia.

¹ MD, *Poesia Incompleta*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1982, p. 22.

² João Laranjeira Henriques, “A poesia no Neo-Realismo português: primeiras manifestações e Novo Cancioneiro”, tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, 2010, pp. 18, 31, 182. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3789/1/ulsd060903_td_Joao_Henriques.pdf

³ MD, *Poesia Incompleta*, op. cit., p. 23.

⁴ Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983, p. 78.

um processo de individuação só possível mediante a perda das ilusões da infância e o impulso para buscar um lugar no porvir. Do ponto de vista do Neo-Realismo, trata-se de um processo de desencanto, historicizado no efeito devastador da Guerra Civil espanhola e dos dois conflitos bélicos mundiais. A perda, de cariz modernista, da esperança de que da guerra nasceria uma nova civilização, capaz de destruir os velhos valores e abrir-se à utopia encontrará expressões literárias comuns às vizinhas gerações ibéricas. O compromisso social neo-realista dialogará, abertamente, com a poética do desencanto que então emanava da poesia escrita pela *Generación del 27*, marcada sobretudo pelo discurso parabólico. Ao evocar o “Paraíso Perdido” de Milton, os poetas espanhóis lançam mão da mitologia bíblica para constituir equivalências literárias entre os planos mítico e social.

Nesse contexto, o mundo corresponde a uma realidade obscura que o poema se esforça por revelar e que desvela pelo desencanto encerrado na expulsão do Éden, metáfora de uma realidade histórica avessa às ilusões.⁵ Paradigmáticas desse proceder poético no grupo de 1927 serão obras como *Marinero en la tierra* (de Rafael Alberti), *Poeta en Nueva York* (de García Lorca), *Jardín cerrado* (de Emilio Prados), *Huerto cerrado* (de Pilar de Valderrama) e *Sombra del paraíso* (de Vicente Aleixandre).

Os espaços de interseção entre a *Generación del 27* e os neo-realistas são, também, os espaços que marcam as diferenças entre os dois grupos. Há, por um lado, uma importante semelhança entre o conceito de “poesia pura” manuseado pelos espanhóis e a desconstrução do conceito de “poeta original” perseguida pelos portugueses. A poesia de 27 partirá das noções de “poeta maldito”, advinda de Verlaine, e “poesia pura”, herdada de Valéry (especialmente depois da sua conferência proferida na Residência de Estudantes de Madrid nos anos vinte), para desenvolver uma produção literária focada num formalismo fenomenológico de inspiração barroca e numa expressão poética de cariz surrealista, marcada pela evasão do real.⁶ No caso do grupo português, desmistificar a figura do poeta, destituí-lo da aura de originalidade, tem como intuito dotar de referencialidade o poema e, conseqüentemente, reforçar o acesso do leitor ao texto.⁷

Grosso modo, impõe-se repetidamente, nos dois lados do Guadiana, a dialética entre o sujeito e o mundo. Para Dionísio, trata-se de uma dualidade indissociável e que, de certo modo, constitui a natureza trágica do próprio ofício poético, isto é, «um modo de ser e de estar presente, mesmo quando ninguém me vê, uma visão do mundo e uma forma de vivê-la».⁸

Nesse percurso de diálogo e abertura ao espaço ibérico, será interessante, do ponto de vista literário, observar a robustez da ponte que liga a obra de Mário Dionísio à de Federico García Lorca, expoente mais visível da geração espanhola que nos ocupa. Na *Autobiografía* publicada em Lisboa em 1987, Dionísio, em termos muito parecidos aos impressos no “Antiprefácio”, rememora os anos da faculdade como aqueles durante os quais devorava a poesia de Altolaguirre, de Emilio Prados, de Rafael Alberti, no entanto «o Lorca muito menos (nunca soube explicar isto, tenha embora um poema que parece inspiradíssimo

⁵ Cf. Rocío Ortuño Casanova, *Mitos cristianos en la poesía del 27*, London, The Modern Humanities Research Association, 2014, pp. 50-59.

⁶ Cf. Andrés Soria Olmedo, *La Generación del 27: ¿Aquel momento ya es una leyenda?*, Madrid/Sevilla, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/ Junta de Andalucía/ Residencia de Estudiantes, 2009, p. 27.

⁷ Cf. João Laranjeira Henriques, op. cit., pp. 54-55.

⁸ MD, *Poesia Incompleta*, op. cit., p. 18.

num dele mas não é: desconhecia ainda o belíssimo “eran las cinco en punto de la tarde”)⁹.

É portanto latente a ambiguidade que se instaura no espaço intertextual que separa e aproxima Dionísio de Lorca. Embora o neo-realista nunca tenha sabido explicar a evidente similitude do seu poema com a matriz lorquiana – trata-se, no caso, da “Elegia ao companheiro morto”, poema publicado dez anos depois de que Lorca escrevesse o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ao qual, estilisticamente, parece Dionísio referir-se –, a verdade é que noutros momentos da sua produção o poeta português menciona explicitamente as suas leituras do legado lorquiano. Assim faz, por exemplo, em *A Paleta e o Mundo*, onde Dionísio¹⁰ estuda a conferência de García Lorca “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, apresentando-a como paradigmática daquilo que Daniel-Henri Pageaux descreve como «a passagem ou a transição duma história de arte até uma crítica de arte», isto é, «a união da perspectiva histórica e da dimensão cultural e também [...] o diálogo entre a pintura e a literatura para uma melhor compreensão do processo criador em geral».¹¹

Não se pode negar a parecença entre Lorca e Dionísio no que aos aspectos metodológicos ou processuais se refere. Ambos foram poetas-pintores e neste trânsito entre diversas disciplinas se encontra uma importante chave de leitura das suas obras, o que exige do leitor considerar a literatura como manancial de imagens e de força plástica; em contrapartida, a produção gráfica de Lorca e Dionísio também exigirá do espectador um olhar sensível no que diz respeito à potência poética e metafórica da imagem plástica. A noção de “imagem poética” desenvolvida por Lorca na sua conferência sobre Góngora chamará a atenção de Dionísio justamente pelo cruzamento de fronteiras que supõe esse conceito-chave. A leitura de Dionísio do escrito lorquiano explicita, além disso, uma genealogia filosófica comum à *Generación del 27* e aos neo-realistas, ou seja, a forte influência do clássico ensaio de José Ortega y Gasset – *La deshumanización del arte* (1976) – sobre os criadores ibéricos do segundo quartel do século XX.

Henriques observa o papel preponderante de *A desumanização na arte* no ambiente filosófico do Neo-Realismo, que leu o ensaio de Ortega pela via fenomenológica, compreendendo, a partir daí, a obra de arte não enquanto meio mas enquanto acção directa ou intervenção sobre o real.¹² No caso dos poetas espanhóis, não seria exagero situar nas experiências do surrealismo (entendido, aqui, mais como estética ampla que como movimento artístico *stricto sensu*) um exemplo de cristalização das ideias orteguianas.

Ao fim e ao cabo, o que interessa a ambos os movimentos no que à filosofia da arte orteguiana se refere é a percepção da arte segundo um princípio de autonomia fenomenológica da obra. Ortega propõe um retorno à raiz etimológica da metáfora, ou seja, uma mudança do sentido capaz de dar nome ao inominável. Este regresso a um emprego conotativo e ritual da palavra, observado pelo filósofo nas tendências artísticas modernistas, permite ao criador expressar-se através de uma dialética na qual se evade

⁹ MD, *Autobiografía*, Lisboa, O Jornal, 1987, s/p.

¹⁰ MD, *A Paleta e o Mundo*, 5 vols., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1956, vol. I, pp. 100-101.

¹¹ Daniel-Henry Pageaux, “Da pintura à escrita: um passeio pela crítica de arte de Mário Dionísio”, *Como uma pedra no silêncio: Congresso Internacional Mário Dionísio no centenário do seu nascimento*, 27 a 30 Outubro 2016, Organização Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, Associação promotora do Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira | Museu do Neo-Realismo – *livro de resumos*, pp. 1-2.

¹² João Laranjeira Henriques, op. cit., p. 41.

ou desloca do real para, finalmente, aludi-lo.¹³ Nas palavras do filósofo, o «poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente»¹⁴.

Cumpramos observar que a conferência de Lorca estudada por Dionísio é uma espécie de resposta do poeta granadino ao ensaio de Ortega. Além de apoiar-se na questão da autonomia da imagem em Góngora, Lorca recorre aos mesmos exemplos que Ortega y Gasset para explicitar o conceito desta nova arte, dita “desumanizada”, porque em vez de imitar (no sentido da *mimesis* clássica) a realidade humana, prefere intervir sobre ela.¹⁵ Esta ruptura com os cânones da representação estaria cristalizada na música de Debussy, na poesia de Mallarmé, na narrativa de Proust e no drama de Pirandello.

Importa reiterar, aqui, que o intercâmbio de ideias entre os grupos português e espanhol é complexo mas contínuo: dá-se pela via direta das leituras e remissões explícitas, mas igualmente pelas raízes comuns, pelos fluxos da intertextualidade e pelas referências tangenciais. A suspeita de que Mário Dionísio teria lido o *Llanto por Ignacio* – e que o neorealista “nunca soube explicar” – reverbera, em alguma medida, a suspeita que recaía, anos antes, sobre o próprio Lorca, de quem suspeitamos que a “Oda a Walt Whitman” terá sido inspirada pela “Saudação a Walt Whitman” do pessoano Álvaro de Campos.

Sobre o acesso de Lorca à arca de Fernando Pessoa pouco se sabe, mas o que sim comprovamos os estudos biográficos é que os dois autores participavam de um mesmo ambiente cultural e, mais, tinham amigos em comum – nomeadamente, Adriano del Valle e Isaac del Vando Villar.¹⁶ O cotejo da “Oda” com a “Saudação” revela um mesmo procedimento de composição nos dois textos, que interpretam a imagem clássica de Apolo como cristalização mitológica do amor homossexual, conotado, nos dois poemas, com a essência lírica de Whitman. No poema de Pessoa, Whitman é o «grande bastardo de Apolo»¹⁷; no de García Lorca, Whitman tem «muslos de Apolo virginal»¹⁸.

Quando Julia Kristeva lança, em 1967, o seu conceito de “intertextualidade”, o que se busca é traduzir o conceito bakhtiniano de “dialogismo”¹⁹. A partir daí, a teoria literária identificará a noção de intertextualidade sobretudo com a ideia de perda da autoridade sobre o texto, sintomatizada na crise do sujeito, na morte do autor e na ilusão da referencialidade²⁰. Sob tal perspectiva, torna-se inevitável ler a “Elegia ao companheiro morto” de Dionísio – poema do seu segundo livro, *As solicitações e emboscadas*, composto em 1945 – como potencial releitura do *Llanto por Ignacio* de Lorca. Na *Autobiografía*, Dionísio designa o poema de Lorca pelo emblemático refrão do seu canto primeiro, “La cogida y la muerte”, o qual se constrói em cima da insistência anafórica na imagem temporal das “cinco de la tarde”:

¹³ Cf. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ Federico García Lorca, *Obras completas*, 4 vols., ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, vol. III, pp. 53-77.

¹⁶ Ian Gibson, *Federico García Lorca: uma biografia*, trad. Augusto Klein, São Paulo, Globo, 1989, p. 245.

¹⁷ Fernando Pessoa, *Poemas escolhidos*, ed. Frederico Barbosa, São Paulo, Klick, 1997, p. 116.

¹⁸ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, ed. Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 267.

¹⁹ Cf. Andrés Soria Olmedo, *Fábula de fuentes: tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, p. 23.

²⁰ Cf. Graham Allen, *Intertextuality*, London/New York, Routledge, 2000.

A las cinco de la tarde.
 Eran las cinco en punto de la tarde.
 Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
 Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
 Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.
 [...] ²¹

Na elegia de Dionísio, o turno inverte-se em «às cinco da manhã», e é na inversão que se constrói o espelhamento entre os dois textos:

Meu companheiro morreu às cinco da manhã
 Foi de noite ao fim da noite às cinco em ponto da manhã

Ah antes fosse noite apenas noite
 sem a promessa da manhã

Ah antes fosse noite noite noite apenas noite
 e não houvesse em tudo a promessa risonha da manhã

Deitado para sempre às cinco da manhã
 [...] ²²

Se consideramos a epígrafe de François Villon – «Rien ne m'est seur que la chose incertaine» – como o primeiro texto de *As solicitações e emboscadas*, a “Elegia ao companheiro morto” ocupa, na geografia do livro, a posição 38. Também 38 era a idade de Federico García Lorca quando foi assassinado pela Falange franquista, em Granada, na madrugada de 18 para 19 de Agosto de 1936. Recentemente, um estudo de Afonso Henriques Neto estabeleceu similitudes entre a poesia de Villon e a de Lorca: ambos os poetas expressam o conceito verlaineano de “poeta maldito”, estabelecendo uma ruptura com o cânone que, por outro lado, acaba por fazer avançar o estado da arte no que toca à canonização poética, já que posteriormente são aceites e incorporados pelos ditames académicos.²³

A comparação entre os poemas de Dionísio e Lorca em questão revela, assim, um constante jogo de aproximação e distância. Se é verdade que a repetição das cinco horas no relógio (seja na tarde lorquiana ou na manhã dionisíaca) faz com que um poema ecoe o outro, há, por outro lado, uma economia textual que os separa. A ostensividade do longo poema lorquiano, motivo de todo um livro, encontra em Dionísio um extraordinário exercício de síntese. Ainda assim, a semelhança anafórica entre os dois escritos volta a comparecer na estrofe final da “Elegia” de Dionísio. Ambos os poemas expressam a

²¹ Federico García Lorca, *Obras completas*, op. cit., vol. I, p. 617.

²² MD, *Poesia Incompleta*, op. cit., p. 151.

²³ Afonso Henriques Neto, “Poesia em tempos superpostos”, in *Fogo Alto: Catulo, Villon, Blake, Rimbaud, Huidobro, Lorca, Ginsberg*, Rio de Janeiro, Azougue, 2009, pp. 7-39.

perplexidade diante da morte a partir do seu cariz rotundo e definitivo, uma morte que é, então, «para sempre»:

E uma vez de noite ao fim da noite mesmo ao cabo da noite
meu companheiro ficou deitado para sempre
e com a boca cerrada para sempre
e com os olhos fechados para sempre
e com as mãos cruzadas para sempre
imóvel e calado para sempre²⁴

No poema de García Lorca²⁵, o verso «porque te has muerto para siempre» funcionará como estribilho do quarto e último canto, “Alma ausente”:

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El Otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra
[...]²⁶

Nota-se, portanto, que a similitude estilística entre os dois poemas se cristaliza num diálogo intertextual marcado, principalmente, pelas insistentes imagens das «cinco em ponto» e pelo cariz definitivo de uma morte à qual o eu lírico se refere com perplexidade, porque é «para sempre». Frente a frente, os dois poemas parecem traduzir-se um ao outro, no sentido semântico atribuído à tradução por Walter Benjamin,²⁷ isto é, um processo dialógico a partir do qual o tradutor faz ecoar vozes e referentes textuais. Dentro desta perspectiva benjaminiana, uma comparação entre os poemas de Lorca e Dionísio revela, também, um interessante processo de deslocação temporal e que expressa, de certo modo, traços filosóficos próprios da poesia do Neo-Realismo e da *Generación del 27*.

A fonte de Lorca para compor o seu *Llanto por Ignacio* encontra-se prioritariamente na tradição das elegias clássicas e epigramas tumulares, em especial da tradição latina (Catulo). A partir da tradição, Lorca imprimirá à poesia elegíaca uma temporalidade

²⁴ MD, *Poesia Incompleta*, op. cit., pp. 151-152.

²⁵ Federico García Lorca, *Obras completas*, op. cit., vol. I, pp. 617-618.

²⁶ Ibid., p. 624.

²⁷ Walter Benjamin, *Baudelaire*, ed. José Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada Ediciones, 2014, p. 522.

subjetivada e arbitrária, que parece reverberar as noções de tempo não cronológicas, que se expressam no grego arcaico pelos termos *aion* (a simultaneidade, eterna e imutável) e *kairos* (o instante oportuno). No *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, essa leitura fictícia da temporalidade está patente, por exemplo, no canto terceiro, “Cuerpo presente”, naquilo que de mais mitológico o poema comunica: «la muerte lo ha cubierto de pálidos azufres/ y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro».²⁸ Três estrofes depois, os signos do sudário e da serpente deslocam o plano mitológico para as imagens bíblicas, perfazendo um trânsito muito comum na poesia da *Generación del 27*, ou seja, a indistinção entre a mitologia pagã e a mitologia religiosa: «Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!/ Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,/ ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente».²⁹

Essa espécie de atemporalidade mitológica da qual lança mão Lorca no seu texto elegíaco traduz-se, no poema de Dionísio, numa espécie de recuperação do tempo cronológico, isto é, num esforço típico do Neo-Realismo de historicização da escrita. O tempo da “Elegia ao companheiro morto” diz mais respeito, pois, ao que Hans Ulrich Gumbrecht chama de «cronótopo do tempo histórico»³⁰. Este tempo *hodiernus* revela-se no desencanto que desconstrói as ilusões do presente frente a um porvir promissor, isto é, num hoje sem amanhã: «Ah antes fosse noite noite apenas noite/ sem a promessa risonha da manhã».³¹ A afirmação do presente é uma tese filosófica que atravessa praticamente todo o livro de Dionísio, como se nota, por exemplo, na “Ode”:

Ó tempo de hoje
a tua face
é odiada
por milhões
[...]
Mas eu amo-te tempo
dos meus dias
e dou-te com fervor
o mais profundo e mais inviolável
que há em mim³²

Também nessa questão da relação, que se cristaliza na arte, entre o tempo poético e o tempo histórico é possível localizar a leitura dos neo-realistas da teoria estética de Ortega y Gasset, conforme aponta Henriques, que estuda a presença do filósofo espanhol no imaginário português,³³ à semelhança do que diz Ortuño Casanova sobre a leitura que faz a *Generación del 27* do mesmo Ortega.³⁴

Em todo o caso, a poética do desencanto que expressam, cada qual à sua maneira, os dois autores que aqui nos interessam, materializa-se, em ambos, através de uma visão da

²⁸ Federico García Lorca, *Obras completas*, op. cit., vol. I, p. 622.

²⁹ Ibid., p. 623.

³⁰ Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*, trad. Lawrence Flores Pereira, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 11.

³¹ MD, *Poesia Incompleta*, op. cit., p. 151.

³² Ibid., pp. 124-125.

³³ João Laranjeira Henriques, op. cit., p. 41.

³⁴ Rocío Ortuño Casanova, *Mitos cristianos en la poesía del 27*, London, The Modern Humanities Research Association, 2014, p. 19.

morte enquanto escândalo prematuro. Companheiros de geração de Mário Dionísio, morreram prematuramente (Políbio dos Santos, Álvaro Feijó). Se no texto de Lorca o cariz de vanguarda está expresso numa certa indecisão temporal face à tradição (a própria tradição seria, em Lorca, uma imagem da morte), no caso do escrito de Dionísio essa indecisão temporal recai sobre uma historicização do tempo poético e, mais, sobre uma particular intenção plástica do poema.

Tal plasticidade expressa-se, claramente, numa agramaticalidade que recusa qualquer signo de pontuação, exceto quando interroga. Já mencionámos a importância da plástica em dois poetas que também se expressaram pelo vocabulário visual. Agramaticalidade e visualidade são elementos, aliás, muito presentes na geração modernista que antecede Lorca e Dionísio: lembremos, por exemplo, o *Livro do Desassossego*, do pessoano Bernardo Soares. Nas múltiplas teias das heranças e cruzamentos intertextuais, esta «forte rede de linhas invisíveis»³⁵, muitas são as solicitações e as emboscadas: a voz poética, ao fim e ao cabo, é sempre uma sinfonia polifónica.

³⁵ MD, *Poesia Incompleta*, op. cit., p. 143.

**ENCONTROS EM PARIS.
ENCONTROS COM O MUNDO. ENCONTROS COM A PALETA DE UM NOVO REALISMO
– CAMINHOS EM MÁRIO DIONÍSIO**

*Luísa Duarte Santos**

Encontros em Paris, primeiro publicados na revista *Vértice* entre 1949 e 1950, e no ano seguinte num só volume em separata desta revista, reúne várias “entrevistas” – que ultrapassam na sua expressão este género, amalgamando-se com a crónica, o testemunho, o ensaio e até com a crítica – e um prefácio, este publicado também em *Vértice*, em Maio de 1951, já com o intuito de se constituir como preâmbulo do tomo autónomo, e sob uma rubrica, ou coluna, designada “A Força e a Forma”, a qual se tinha iniciado em número anterior e ainda continuou por mais três números.

São oito os encontros com artistas sobre os quais Mário Dionísio escreve, após ter tido «o prazer de conversar [com eles] no próprio laboratório» quando esteve pela segunda vez em Paris, no verão de 1949: foram artistas «franceses, italianos, brasileiros, mexicanos, peruanos, venezuelanos [...] e em todos vi a mesma decisão e concordância nos pontos fundamentais da construção da nova arte»¹: “Lurçat, o Mago das Lãs”; “Fernand Léger, um jovem de 68 anos”; “O caso Fougeron”; “O Pintor de Buchenwald [Boris Taslitsky]”; “O realismo de Pignon”; “Orazi, um italiano em Paris”; “Diálogo com Chávez Morado”; e “Carlos Scliar, o ilustrador de Jorge Amado”.

Três anos antes, tinha havido um outro encontro, primeiro em Lisboa e depois em Paris, e que está na génese deste conjunto de crónicas ou entrevistas; é do encontro com o artista brasileiro Portinari que surge *Encontros em Paris*. Aliás, Mário Dionísio utilizara esta mesma expressão para o título do artigo no *Diário de Lisboa*: “Portinari em Paris: chegou, viu e venceu”², e usou-a no próprio texto: «Portinari em Paris: eis um motivo de longa e útil meditação para os jovens pintores de todo o Mundo»; também estes Encontros pretenderam ser uma “útil meditação” em torno do «caminho para o novo realismo»³.

Naquele ano de 1946, Mário Dionísio fora pela primeira vez a Paris assistir ao que foi considerado o evento da «*saison*» de Outono parisiense, enquanto «revelação ao grande público do pintor brasileiro»⁴, com a sua exposição na Galeria Charpentier. Ele e Joaquim Namorado, que o acompanhara na viagem, visitam

* Doutoranda em História da Arte / História da Arte Contemporânea. Bolseira da FCT. Investigadora do Instituto de História da Arte - *Museum Studies*, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa.

¹ MD, “A força e a forma – A propósito dos Encontros em Paris”, in *Vértice* vol. XI, n.º 93 (Coimbra, Maio 1951) p. 238; republicado como prefácio de *Encontros em Paris*, Coimbra, Edições Vértice, 1951.

² MD, “Portinari em Paris: chegou, viu e venceu”, in *Diário de Lisboa* n.º 8604, ano 26, Lisboa, 8 /11/1946, p. 3.

³ MD, “A força e a forma – A propósito dos Encontros em Paris”, op. cit., p. 238.

⁴ Segundo palavras citadas de um crítico local. Cf. MD, “Portinari em Paris: chegou, viu e venceu”, op. cit., p. 3.

diariamente o Portinari [...]. No quarto do pintor havia sempre café (brasileiro) e, por causa da exposição à porta, muita gente – artistas, críticos, pintores (lá conheci o Jean Cassou) –, num convívio fraternal que, de *atelier* em *atelier*, iria dar aos meus *Encontros em Paris*.⁵

Paris era

o centro do mundo: dali provinha ou por ali passava tudo do que se nutriam os nossos sonhos de outra vida, ali se publicavam e vendiam jornais e livros de todas as tendências [...]; ali se andava e falava sem ter de olhar para trás [...]. Lá estávamos de facto, mal instalados⁶ e comendo mal, mas naquele ambiente de liberdade eufórica, logo a seguir à derrota do nazismo.⁷

Uns dias mais tarde, junta-se-lhes Alves Redol, e para estes três maiores vultos do movimento neo-realista, nessa estadia, ocorrem encontros frutuozos não apenas pessoais mas com repercussão nacional. Foi uma oportunidade de conhecerem e conviverem com «os mais altos valores intelectuais da França»⁸ com quem partilhavam ideais, e de alargarem os seus horizontes estético-artísticos, resultando daí obras estruturantes de contextualização no quadro de um realismo social internacional, como os *Encontros em Paris* e o muitas vezes adiado *Portinari*, de Mário Dionísio, ou *Le Roman du Tage e França – Da Resistência à Renascença*, de Alves Redol, para além de diversos artigos publicados, entre os quais o imediato número especial da *Vértice* «dedicado à cultura e à arte francesa» – contributo para o estudo da «influência do pensamento progressivo francês entre nós a partir de 1936 [...] na marcha da cultura, da ciência e do humanismo», de um país que é exemplo para «todos os que amam a liberdade»⁹ –, para não falar de um acompanhamento

⁵ MD, “Para o perfil de um camarada”, in *Alves Redol – Testemunhos dos seus contemporâneos*, Maria José Marinho; A. Mota Redol, (orgs.), Lisboa, Caminho, 2001, p. 69.

⁶ Numa das cartas, Portinari tinha-se oferecido para lhe marcar um quarto no seu hotel. Dionísio agradece mas recusa por ter de escolher um hotel mais barato (Espólio Literário Mário Dionísio, CA-CMD DOS-5-27-doc. 3).

⁷ MD, “Para o perfil de um camarada”, op. cit., p. 69.

⁸ Joaquim Namorado, “Cândido Portinari. Paris: 1946”, in *Vértice* vol. III, n.º 43 (Coimbra, Jan. 1947), p. 197.

⁹ Os objectivos deste número surgem explicados em Editorial (“Editorial”, *Vértice* vol. III, n.º 40-42 (Coimbra, Dez. 1946), pp. 3-5). A recolha de material e os contactos proporcionados pela estadia parisiense de fundamentais colaboradores da revista possibilita um singular número, rico de referências artísticas e ideológicas, entre as quais se conta, quase a abrir, o desenho de Júlio Pomar *Homenagem ao «Maquis»* (termo que designa os resistentes franceses) (p. 30), e do mesmo autor um artigo sobre “A Escola de Paris e a França viva” (pp. 48-52), ilustrado com obras comentadas de Cézanne, de F. Léger e de André Lothe, a *Guernica* de Picasso e *O pequeno campo de Buchenwald*, de Boris Taslitzky (v. pp. 157-158). Também sobre Arte escreve Mário Dionísio sobre “O pintor Marcel Gromaire” (pp. 66-70), ilustrado com dois trabalhos do artista «que pinta para todos nós»; e ainda o texto de Manuel Mendes a propósito da morte do escultor Charles Despiau (pp. 71-75) com 5 ilustrações. Um poema de Aragon musicado por Lopes Graça (separata), e várias traduções de poesia e artigos, “Uma mensagem e um artigo de Jean Cassou” (p. 32-a-32-d), um artigo de Roberto Nobre sobre o cinema francês, um outro de Joaquim Namorado acerca de “Os escritores franceses na resistência” (pp. 53-65), um documental ensaio sobre “A imprensa Francesa na Clandestinidade” (pp. 108-117) e as intervenções realizadas no Congresso do Pensamento Francês ao Serviço da Paz, organizado pela União Nacional dos Intelectuais, com a transcrição dos discursos de Paul Langevin, Marcel Prenant, Auriscoste, Léon Moussinac, Jean Cassou, Paul Éluard, Vercors e Aragon, são alguns dos outros textos que saem neste número especial de *Vértice*.

sempre próximo por parte de Dionísio da obra de Portinari que se prolonga até à sua morte,¹⁰ e de um contacto directo com as obras originais deste e de outros artistas, como Marcel Gromaire, sobre o qual Mário Dionísio escreveu um extenso artigo.¹¹

Mas a atenção dada por Dionísio a Marcel Gromaire não vem da data do texto/ entrevista publicado em *Vértice*, e que curiosamente não foi integrado posteriormente em *Encontros em Paris* embora estruturalmente tenha semelhanças com as entrevistas deste livro. Esta atenção já vinha de 1937, quando o cita no seu primeiro texto em *O Diabo* sobre Jorge Amado, a propósito do significado e do alcance da concepção de representação do real:

o real não é somente o que é do domínio da nossa mão, do domínio da nossa vista, é também o que é do domínio do nosso espírito e o que ainda não é domínio do nosso espírito.

[...] o que ainda não o é, mas será.¹²

Esta noção da realidade em arte – ou do real em arte – ia além de uma imediata e objectiva representação da realidade social que alguns conotavam com um novo realismo; implicaria, como o próprio Gromaire afirmou no célebre volume *La Querelle du réalisme*, o uso de outros recursos por parte dos artistas realistas para que pudessem exprimir «les sombres régions de la conscience»¹³; e um dos recursos seria o uso de processos de deformação. Seria pois através da deformação, não da deformação da realidade, mas de um processo de deformação artística – processo que é uma forma de «afirmação», segundo Gromaire¹⁴ – que se poderia tornar representável «o que é do domínio do nosso espírito e o que ainda não é domínio do nosso espírito», ou seja, «o que ainda não o é, mas será»¹⁵.

Deste modo, para Gromaire, – e Mário Dionísio identifica-se obviamente com o seu pensamento, sendo provavelmente o artista coevo com quem mais se identifica –, só através do realismo seria possível a síntese da realidade, a visível ou a velada, sendo uma das formas mais evidentes da verdade do mundo.

Gromaire é, para Dionísio, desde 1937 até ao fim de *A Paleta e o Mundo*, em 1962, onde o cita e o evoca reiteradamente, um dos mais relevantes artistas na procura do novo realismo, e com quem partilha concepções, mormente sobre a expressão do real em arte e sobre a posição do artista na sociedade.

É, pois, em 1946 que Mário Dionísio tem dois encontros “com dois Outros” – e não é por

¹⁰ A revista *Vértice* pode ser considerada como um relevante eixo de influência de Portinari em Portugal, pela regularidade e extensão com que proporciona notícias e imagens das obras deste pintor. Desde aquele encontro em Lisboa em Maio de 1946 e até à morte do pintor em 1962, onde lhe faz a devida homenagem nas suas páginas com um número especial (*Vértice* vol. XXII, n.º 223-224 (Coimbra, Abr.-Maio 1962), pp. 201-243), são reproduzidas 21 obras, algumas das quais mais do que uma vez, sendo Portinari um dos artistas que maior espaço ocupa imagetivamente neste periódico (só ultrapassado nacionalmente por Manuel Ribeiro de Pavia, Rafael Bordalo Pinheiro e Júlio Pomar, e internacionalmente por Picasso).

¹¹ MD, “O Pintor Marcel Gromaire”, in *Vértice* vol. III, n.º 40-42 (Coimbra, Dez. 1946), pp. 66-70.

¹² Marcel Gromaire *apud* Mário Dionísio, “A propósito de Jorge Amado - I”, in *O Diabo* 164, ano IV, Lisboa, 14/11/ 1937, p.3.

¹³ Marcel Gromaire, *La Querelle du réalisme*, *apud* Nicole Racine, “‘La Querelle du Réalisme’ (1935-1936)”, in *Sociétés & Représentations* n.º 15 (Repenser le réalisme socialiste) (Paris, 2003), p. 124.

¹⁴ MD, “O Pintor Marcel Gromaire”, in *Vértice* vol. III, n.º 40-42 (Coimbra, Dez. 1946), p. 68.

¹⁵ Marcel Gromaire *apud* Mário Dionísio, “A propósito de Jorge Amado - I”, *op. cit.*, p. 3.

acaso que o título das sessões deste dia, “Nós e os outros”, tem total propriedade no seu pensamento tal como em muitos dos neo-realistas – que são, para ele, particularmente significativos. Um primeiro encontro fulcral acontece em Lisboa, e continua em Paris: o encontro com Portinari, com quem sentiu de imediato uma proximidade e uma partilha humana e artística inusitadas¹⁶ – «Portinari, o homem e a obra, estavam bem perto daquilo que eu próprio procurava, com alguns camaradas, no meu país amordaçado»¹⁷ – uma arte à medida do homem. Mais do que encontro, foi como que o reencontro com um amigo-pintor desconhecido por quem longamente tinha esperado; e a revelação pela qual há muito aguardava. Por outro lado, o segundo encontro dá-se com o francês Marcel Gromaire.

Apesar disso, nem Gromaire nem Portinari são incluídos nesta série de crónicas/entrevistas. Se a inclusão de Portinari não surpreende, por ter sido um encontro mais complexo e mais enriquecedor, já a não-inclusão de Gromaire não nos surge com a mesma imediata clareza. Será porque só quis integrar os de 1949, encontros de “revelação”? Porque Gromaire era para Dionísio já um “velho conhecido” e não verdadeiramente uma descoberta? Ou por ser, para ele, um caso à parte?

Certo é que, após a marcante experiência de contacto com Portinari, Mário Dionísio visita o atelier de Gromaire e entrevista-o, escrevendo um artigo, como que um ensaio para o projecto seguinte. Quando regressa a Paris, três anos mais tarde, já vai com este intuito, como o próprio diz: «visit[ar] vários ateliers de Paris e troc[ar] impressões com pintores franceses e de outras nacionalidades que residem ou se encontr[am] de passagem na capital da França»¹⁸, e que tenham «a mesma posição política»¹⁹.

Desses *Encontros em Paris* resulta assim «uma série de crónicas sobre essas visitas e conversas, que se referem sobretudo a problemas actuais da pintura», e que sobretudo visam demonstrar, segundo Dionísio, no prefácio, que «o caminho para o novo realismo está aí»²⁰, e «a pintura de Lurçat²¹ e de Fougeron²², de Léger²³ e de Chavez Morado²⁴, de

¹⁶ Luísa Duarte Santos, “Portinari: a descoberta do pintor do povo d’além-atlântico”, in *Nova Síntese – Textos e contextos do Neo-Realismo* n.º 8 (Lisboa, 2013), pp. 81-107.

¹⁷ MD, “Mes souvenirs d’un grand peintre”, in *Hommage a Cândido Portinari, Arquivos do Centre Culturel Portugais – F.C.G.*, vol XXV (Paris, 1988), p. 94. (Trad.minha)

¹⁸ MD, “Encontros em Paris: I – Com Lurçat, o mago das lãs”, in *Vértice* vol. VIII, n.º 76 (Coimbra, Dez. 1949), p. 332.

¹⁹ MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 36.

²⁰ MD, “A força e a forma – A propósito dos Encontros em Paris”, in *Vértice* vol. XI, n.º 9 (Coimbra, Mai. 1951), p. 238.

²¹ MD, “Encontros em Paris: I – Com Lurçat, o mago das lãs”, op. cit. Vd. tb. anteriores artigos publicados por Dionísio sobre “A Arte e o Homem: Um movimento renovador da tapeçaria”, in *O Globo* n.º 2, 2.ª série, ano IV, Lisboa, 15/06/1946, pp. 4-5; “A Tapeçaria e a França Renascente”, in *Mundo Literário* n.º 29, Lisboa, 23/ 11/1946, pp. 1, 4, 12; e “Jean Lurçat e a Tapeçaria Francesa”, in *Mundo Literário* n.º 30, Lisboa, 30/11/1946, pp. 5-6, 16.

²² MD, “Encontros em Paris: III – O caso Fougeron”, in *Vértice* vol. IX, n.º 78 (Coimbra, Fev. 1950), pp. 81-86.

²³ MD, “Encontros em Paris: II – Fernand Léger, um jovem de 68 anos”, in *Vértice* vol. IX, n.º 77 (Coimbra, Jan. 1950), pp. 14-21; vd. tb. MD, “Fernand Léger, professor de pintura”, in *Arquitectura* ano XXII, 2.ª série, n.º 32 (Lisboa, Ago.-Set. 1949), pp 9-10.

²⁴ MD, “Encontros em Paris: VII – Diálogo com Chávez Morado”, in *Vértice* vol. X, n.º 85 (Coimbra, Set. 1950), pp. 154-161.

Taslitsky²⁵ e de Orazi²⁶, de Scliar²⁷ e de Poelo, de Portinari e de Picasso, de Deineka e de Matisse, não se excluem na criação de uma nova linguagem»²⁸; o realismo não se encontra numa determinada forma de representação, num modo de desenhar, no conceito da cor, na bi- ou tri-dimensionalidade ou na medida do suporte, mas «no próprio conceito de vida que o artista grava na tela».²⁹

Esta fundamental ideia já ele a tinha transmitido na importante entrevista que dera, um pouco antes, a *O Primeiro de Janeiro*, esclarecendo algumas questões acerca de “O que é o neo-realismo”. Nessa entrevista, Dionísio sublinha não ser o Neo-Realismo «uma escola literária» ou artística, porque o que o caracteriza não é, apenas, o interesse pelos assuntos sociais, patente nos motivos abordados, nem a técnica usada, mas sim «a posição em que [o autor, o artista] se coloca ideologicamente perante» essas mesmas questões sociais. O criador neo-realista não teria preferências quanto a personagens ou representações, pois «o neo-realismo não se ‘debruça’ sobre o povo: mistura-se com ele a ponto de as suas obras não serem mais que uma das muitas vozes dele». “Debruçar-se” significaria, pois – e dá exemplos –, copiar ao modo naturalista, ou interpretá-lo ao jeito modernista; “misturar-se” e “dar voz” implica «bem reenquadrar o homem no seu todo social, concretizar a sua visão do mundo, em cada caso e em todos os casos», possibilitando a transformação *do* mundo e a sua transformação *no* mundo, já que «os indivíduos são um produto do meio mas que, por sua vez, esse meio é, em grande parte, produto das suas mãos».

Além disso, afirma Dionísio, «o neo-realismo (cujo nome é considerado deficiente, mas aceite, por de momento ser impossível encontrar outro mais feliz) não se limita ao velho conceito de objectividade». É justamente o conceito de objectividade, do que é objectivo, e portanto o conceito de real, que ele considera indispensável questionar e reequacionar, chamando a atenção para isso e, ao mesmo tempo, incluindo numa reconceptualização

‘o momento do subjectivo’. É o que explica a necessidade da coexistência de realismo e de romantismo para a existência de neo-realismo. Por um lado, a narração da verdade, da verdade sem deturpação, tal como só pode vê-la e amá-la um homem ascendente; por outro lado, e simultaneamente, o sonho – sem o qual nenhuma obra pode viver e actuar, o sonho melhor de todos os sonhos – que é o que parte do real e tende para ele.³⁰

Também no artigo “A Arte e o Homem: Realismo”³¹, publicado em *Globo*, em vésperas da abertura da 1.^a Exposição Geral de Artes Plásticas, a propósito do «realismo de hoje», e simbolicamente ilustrado por *Eco dum grito* de David Alfaro Siqueiros, Dionísio volta a

²⁵ MD, “Encontros em Paris: IV – O pintor de Buchenwald (Boris Taslitsky)”, in *Vértice* vol. IX, n.º 79 (Coimbra, Mar. 1950), pp. 153-158.

²⁶ MD, “Encontros em Paris: VI – Orazi, um italiano em Paris”, in *Vértice* vol. X, n.º 84 (Coimbra, Ago. 1950), pp. 85-90.

²⁷ MD, “Encontros em Paris: VIII – Carlos Scliar, o ilustrador de Jorge Amado”, in *Vértice* vol. X, n.º 87 (Coimbra, Nov. 1950), pp. 296-302.

²⁸ O encontro com Pignon, não incluído nesta citação, é também publicado (Mário Dionísio, “Encontros em Paris: V – O realismo de Pignon”, in *Vértice* vol. X, n.º 83 (Coimbra, Jul. 1950), pp. 24-32.

²⁹ MD, “A força e a forma – A propósito dos Encontros em Paris”, in *Vértice* vol. XI, n.º 83 (Coimbra, Maio 1951), p. 238.

³⁰ MD, “O que é o neo-realismo”, in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 3/01/1945.

³¹ MD, “A Arte e o Homem: Realismo”, in *O Globo* n.º 3, 2.^a série, ano IV, Porto, 30/06/1946, pp. 1, 6.

estas questões conceptuais. Ao pretender situar no presente e redefinir, mais uma vez, o Neo-Realismo, termo «com alguma infelicidade», estabelece dois pressupostos: primeiro, que esta é uma «questão que tem uma base inudivelmente [sic]³² ideológica», pois o que está realmente em causa na arte deste novo realismo «é a aproximação ou o afastamento da realidade social em todos os seus ângulos», por parte do artista; segundo, que este realismo não poderia ser confundido com o do século anterior, já que cada geração exprime e «incarn[a] o conceito realista da sua época», utilizando processos criativos diferentes, novos, «para concretizar essa sua visão realista», sem fórmulas artísticas, mas numa relação e compromisso constantes de cada criador com a realidade actual, não esquecendo o seu «mundo íntimo» nem os contributos que as artes «irrealistas» aduziram à história da arte.

Atento à actualidade artística francesa, que aliás continua a ser exemplar para os mais activos elementos do movimento em Portugal, e aos debates que surgiam em França, onde recentemente saíra o volume *Débat sur L'Art Contemporain*,³³ com contributos de, entre outros, Jean Cassou, Elio Vittorini, Charles Morgan, Gabriel Marcel,³⁴ ou às páginas da revista *Arts de France*, onde se levantava uma “Tribuna do novo realismo”³⁵, Dionísio queria escutar não só as vozes dos franceses mas também as interpretações dos artistas de todo o mundo que participavam, em Paris, nessa procura e construção de um novo realismo.

Estes *Encontros* com os oito artistas seguem, de um modo geral, uma estrutura similar: considerações sobre o homem e/ou a obra do entrevistado, impressões sobre o espaço do seu atelier ou casa³⁶ e sobre a respectiva figura humana, descrição da conversa tida a partir das suas obras, recentes ou em projecto, e, centrando-se no seu pensamento estético – os objectivos da sua arte, o papel do artista, a relação com o público –, finaliza com uma nota global, habitualmente optimista, reveladora do entusiasmo e esperança que encontra em cada um dos seus interlocutores. Cada *Encontro* é ilustrado por várias imagens de obras dos respectivos artistas.

Dionísio não vai a Paris apenas à procura da arte que os franceses fazem, à época. Segundo ele, «o estudo em Paris continua a ser indispensável àqueles que sonham dia e noite com a criação de uma grande arte nacional», que é o mesmo que afirmar a necessária actualização e conhecimento da estética e prática artística universal, porque é lá que se encontram «artistas dos quatro cantos do mundo»³⁷ do passado e do presente; e porque, em Paris,

todas as atenções estão voltadas para essa grande tendência actual da arte a que entre nós chamamos de neo-realismo. [...] E assim é possível encontrarem-se em Paris

³² Mário Dionísio pretenderia escrever, com certeza, “iniludivelmente”.

³³ Trata-se dos textos das conferências e debates nas “Rencontres Internationales de Genève” (1948), e que vão ter uma tradução portuguesa, pelas Publicações Europa-América, em 1963.

³⁴ “Noticiário: Com o título ‘Débat sur L'Art Contemporain...’”, in *Vértice* vol. VII, n.º 65 (Coimbra, Jan. 1949), p. 64.

³⁵ MD, “Panorama: Arts de France. Nº 25-26. Paris, 1949”, in *Vértice* vol. VIII, n.º 74 (Coimbra, Out. 1949), p. 238.

³⁶ Excepto no caso de Pignon, cuja entrevista é feita por escrito, ou dos artistas americanos de visita a Paris, e cujas entrevistas são feitas numa esplanada.

³⁷ MD, “A força e a forma – A propósito dos Encontros em Paris”, in *Vértice* vol. XI, n.º 93 (Coimbra, Maio 1951), pp. 235-238.

artistas defendendo um novo realismo que diverge profundamente do novo realismo que outros defendem em Paris e nos outros países.³⁸

Esta diversidade de realismos de intenção social está patente nas diversas entrevistas, dando voz aos entrevistados para melhor conhecermos o pensamento estético e artístico respectivo, bem como a sua prática; por outro lado, estes textos vão revelando as concepções e o questionamento que o próprio Mário Dionísio tem, e faz, em torno do novo realismo, ou dos novos realismos.

Exemplo disto sucede na conversa com Léger, um «grande criador de espaços nas duas dimensões da superfície», ao explicar o seu percurso artístico, primeiro pela substituição do *assunto* pelo *objecto* – pelos objectos modernos, pelos objectos da sua época, a bicicleta, objectos mecânicos, etc. –, depois retomando em certa medida o assunto, mas assumindo «o assunto *depois*, as qualidades plásticas primeiro». Dionísio sente-se questionado, quase reticente, acerca desta perspectiva no novo realismo, sobretudo no que concerne a uma maior dificuldade de leitura, pelo povo, deste tipo de representação; embora o povo seja fonte maior de inspiração para Léger que afirma que «não se deve ir ao encontro da ignorância do povo. [...] É preciso ensinar [o povo] a sentir»³⁹.

Uma outra situação ocorre quando Dionísio reflecte a propósito das respostas de Pignon, que adopta um processo mais próximo de Villon, onde «a expressão da tela é função do jogo da forma e da cor, não transpostas mas recriadas», e para quem são os valores plásticos que permitem dar a força ao assunto, a uma intenção, e por isso não se pode «transigir um momento nos valores essencialmente plásticos»; é nessa «unidade dominante na aparente disparidade» que reside, segundo Dionísio, «o segredo de Pignon», com o seu realismo de «sabor rigorosamente pessoal», já que «o realismo não se define na base por um conjunto de processos [artísticos], mas fundamentalmente por um sistema de intenções».⁴⁰ É através deste e de outros múltiplos modos, dando a conhecer alguns dos pintores que «abrem os caminhos»⁴¹, que Dionísio enfatiza a diversidade numa unidade; demonstrando que: «caminha-se para o novo realismo em todo o mundo por milhares de estradas».⁴²

Como evoca posteriormente em *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Dionísio foi ao encontro de artistas, alguns dos «artistas de todo o mundo [que] sonharam esta arte», uma arte humana, e que se «dispuseram a recomeçar. A aprender tudo de novo», e nos quais Dionísio sentiu «a exaltação sublime da dádiva total [...] muitas vezes heroica, de criar uma nova arte».⁴³

Essa nova arte teria *a força e a forma*, como sintetiza o título que escolhe para encimar

³⁸ MD, “Encontros em Paris: II – op. cit., p. 18.

³⁹ Ibid., pp. 17,19, 20.

⁴⁰ MD, “Encontros em Paris: V – O realismo de Pignon”, in *Vértice* vol. X, n.º 83 (Coimbra, Jul. 1950), pp. 24, 30, 32.

⁴¹ MD, “André Lhote, por Anatole Jakovskt – Librarie Floury. Paris, 1947”, in *Vértice* 71, vol. VIII (Coimbra, Jul. 1949), p. 57.

⁴² MD, “Encontros em Paris: V – O realismo de Pignon”, op. cit., p. 32.

⁴³ MD, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1958, p. 29.

uma série de artigos⁴⁴, série essa expressiva de uma polémica interna ao movimento que já se anunciava, e numa altura em que também pela Europa se debatem estas questões da figuração/abstração e da forma/conteúdo. É ainda curioso que Dionísio integre neste momento, e neste conjunto de textos, o prefácio aos *Encontros*, já que pensara este título, em 1947, para «um livro de ensaios em que tent[aria] expor tudo [o] que pens[a] sobre o problema do neo-realismo». ⁴⁵ Seria um conjunto de reflexões sobre arte – «unidade completa de força e forma» –, assumia-se esta como palavras ou como cores,⁴⁶ em que Dionísio se manifesta claramente, e mais uma vez, numa posição bem definida de equilíbrio ou harmonia entre estes «dois contrários que se completam»⁴⁷, colocando a tónica na importância de se «criar modos de expressão novos»⁴⁸, ao invés da prevalência do primeiro face ao segundo termo, cerne da próxima polémica interna que, em breve, estala entre “estetas” e “dogmáticos”, ou entre “formalistas” e “conteudistas”.

Mais do que uma reação ou didáctica sobre estes “contrários”, Mário Dionísio, na sua obra maior *A Paleta e o Mundo*⁴⁹, que começa a escrever ao mesmo tempo que se dá essa polémica, quer incitar à reflexão, provocar o questionamento, confrontar conceitos e preconceitos, distinguir os que procuram o caminho para o novo realismo e colocando-os numa encruzilhada; na encruzilhada da procura dos diferentes caminhos do novo realismo, ou de novos realismos, que é afinal onde se situa esta obra magna, ou, podemos mesmo dizer, todo o percurso teórico deste esteta e amante da arte.

Trata-se de um questionamento perante a encruzilhada, pois «não há só conteúdo, como não há só forma», em arte. Há expressões diferentes da «realidade toda», da «realidade incómoda, discordante, desconcertante» – o que implica uma outra concepção de realidade, da realidade humana –, não há duas artes antagónicas, há «apenas *uma* arte», a arte humana criada «senão com o que existe e a partir do que existe». ⁵⁰

Realidade na qual «as solicitações e emboscadas não desapareceram do mundo», pelo contrário, «elas crescem»; e todavia, para Dionísio, como ele diz na conferência *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, isso (pode) constitui(r) uma oportunidade, como em todas as tempestades⁵¹, de transformação, de crescimento, pela existência de

⁴⁴ São cinco os artigos publicados em *Vértice* sob esta rubrica: “A força e a forma – Os caminhos convergentes”, in *Vértice* vol. XI, n.º 91 (Coimbra, Mar. 1951), pp. 100-104; “A força e a forma – A propósito dos Encontros em Paris”, in *Vértice* vol. XI, n.º 93 (Coimbra, Maio 1951), pp. 235-238; “A força e a forma – Sobre um equívoco insistente”, in *Vértice* vol. XI, n.º 94 (Coimbra, Jun. 1951), pp. 304-306; “A força e a forma: Crítica”, in *Vértice* vol. XI, n.º 99-101 (Coimbra, Nov. 1951-Jan. 1952), pp. 653-660; “A força e a forma: Pintura e público”, in *Vértice* vol. XII, n.º 103 (Coimbra, Mar. 1952), pp. 65-73.

⁴⁵ “A próxima época literária: O que vão publicar os escritores portugueses: Mário Dionísio”, in *Vértice* vol. IV, n.º 50 (Coimbra, Set. 1947), p. 386.

⁴⁶ Mário Dionísio assumia-se como “um incorrigível apaixonado de palavras e cores” (MD, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, op. cit.). Vd. tb. MD, “Palavras e Cores”, in *Entre Palavras e Cores: alguns dispersos (1937-1990)*, Lisboa, Livros Cotovia/Casa da Achada, 2009, pp. 89-93; publicado inicialmente em *Ler* n.º 1 (Lisboa, Abr. 1952).

⁴⁷ MD, “A força e a forma – Sobre um equívoco insistente”, op. cit., p. 305.

⁴⁸ MD, “A força e a forma – Pintura e público”, op. cit., p. 73.

⁴⁹ MD, *A Paleta e o Mundo*, 2 vols., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1956, 1962.

⁵⁰ MD, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, op. cit., p. 35.

⁵¹ Ao mesmo tempo que Dionísio cita Van Gogh, «cresce-se na tempestade», remete, com esta palavra “tempestade”, para a 4.ª e última parte de *A Paleta e o Mundo*, “Durante as grandes tempestades”, acerca da pintura moderna, desde os inícios do século XX.

«um riso dissonante na angústia do tempo [...] que, na própria dissonância, [...] acorda e harmoniza»⁵². Ora o conflito da arte reflete «um conflito mais vasto que o precede e o excede», o conflito do seu tempo, e a este conflito na arte contemporânea e, por corolário, ao conflito da sociedade, acresce o do «falso antagonismo» entre uma «tendência naturalista e [um]a tendência geométrica abstractizante» que sempre coexistiram alternadamente na pintura ao longo da história, mas que, salienta o autor em relação ao seu próprio tempo: «nos dias de hoje, abstracionismo e tendência realista» procuram inter-penetrar-se e inter-influenciar-se, anunciando a unidade da pintura, unidade que é também um sentido para a síntese, ou a sua procura.

Só um parêntesis para chamar a atenção que, cinco anos após a publicação destas afirmações, e no ano a seguir a terminar *A Paleta*, Dionísio pinta o seu primeiro quadro abstracto, intitulado *Visita Inesperada*. Numa (aparente) adesão ao movimento “oposto”, embora este considerado, por ele, como parte integrante «de *um mesmo* processo evolutivo», seja em termos de «descoberta rigorosamente pessoal», seja por se viverem tempos “pavorosos” em que não é possível «uma arte voltada para a terra».⁵³

Em suma, segundo Dionísio, a arte, a «pintura de hoje» reflecte todos estes conflitos, os artísticos e os do mundo; mas são esses mesmos conflitos, «essa realidade toda», que podem gerar um movimento «para efectivamente transformá-la – e *que só isso é realismo*» – e é nestes contrários e nestas procuras de síntese que Mário Dionísio considera que «toda a arte é conflito e unidade».⁵⁴

No entanto, estas considerações situam-se num plano racional; mas se é possível, e até necessário, «racionalizar o conhecimento da arte», não é possível, por outro lado, «intervir directamente no próprio fenómeno da criação, aí, na zona obscura e de certo modo misteriosa, onde o próprio artista falha, se a si mesmo revela em demasia o seu desígnio»; ou seja, não se pode «querer racionalizar a criação artística», pois é impossível, na perspectiva de Dionísio, racionalmente «*resolver* criar uma nova arte»⁵⁵; e não é possível porque não se pode «considerar o problema (os problemas) da arte como os de qualquer outro sector da produção social do homem», e esta é, para ele, a «conclusão das conclusões»⁵⁶ de *A Paleta e o Mundo*, revelando, com esta interpretação estético-ideológica de fundo, a dissensão fundamental relativamente a outros ideólogos, ou teóricos, do Neo-Realismo.

Em jeito de adenda, para terminar com um questionamento tão ao gosto de Mário Dionísio, e recuperando duas afirmações que foram escutadas neste Congresso:

«a criação é um combate» (Adorno),
«a arte é uma conquista» (Malraux);

se ao escutarmos Mário Dionísio ao longo de 25 anos de escrita – e tomando por referência ensaios marcantes em 1937, 1946 ou 1949, 1958 ou 1962 –, no seu longo caminho de reflexão e de procura, encontramos nele uma constante: a necessidade de uma via artística realista, que é como quem diz, uma arte que expresse a realidade, e que

⁵² MD, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, op. cit., p. 35.

⁵³ MD, “Antes de Kandinsky”, in *Colóquio* n.º 17 (Lisboa, Fev. 1962), pp. 22-24, 25.

⁵⁴ MD, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, op. cit., p. 35.

⁵⁵ Ibid., pp. 29, 30.

⁵⁶ MD, “Conclusão”, in *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, vol. 5, 1974, p. 283.

tenda para ela. Mas também há nele uma outra-mesma constante: que o “novo realismo” seja uma expressão artística que procura incessantemente a sua própria expressão, que “se” procura, significando isto inconformismo, experimentalismo, conflito e unidade, tese e antítese, e, em última instância, conceptualizando o próprio novo realismo como uma utopia, algo que se almeja, uma arte que está num horizonte mais ou menos próximo, mas que vai ficando sempre por alcançar... E assim, interrogamo-nos se, para Dionísio, essa nova arte, esse novo realismo chegou a existir de facto; e, no caso de a resposta ser negativa, se não se concretizou apenas porque a sua geração viveu numa época de transição que a impossibilitou, já que a nova arte só viria na, e com, a nova época, com novos tempos e com o “homem novo”, ou se esse novo realismo seria, ou foi efectivamente, uma utopia.

«ENCONTROS EM PARIS»: AS ENTREVISTAS DE MÁRIO DIONÍSIO E DE FERNANDO LOPES-GRAÇA A ARTISTAS FRANCESES (E NÃO SÓ) NO CONTEXTO DOS DEBATES ESTÉTICOS DO NEO-REALISMO NO PERÍODO DO PÓS-GUERRA (1947-1951)

Manuel Deniz Silva*

Entre 1949 e 1950, Mário Dionísio publicou na revista *Vértice* uma série de entrevistas a pintores, realizadas em Paris, que depois reuniu em livro, em 1951. Esse conjunto de entrevistas constituiu um momento importante no percurso da reflexão de Dionísio sobre a pintura e a estética, em particular sobre as questões do realismo, do modernismo e da possibilidade de uma arte comprometida.¹ Alguns anos antes, em 1947, um seu companheiro de combates políticos e estéticos, o compositor Fernando Lopes-Graça, fizera precisamente a mesma viagem à “cidade luz”, publicando uma série de entrevistas a músicos franceses na revista *Seara Nova*, reunidas igualmente pouco depois num volume autónomo.² Gostaria, neste artigo, de fazer uma aproximação cruzada a estes dois conjuntos de entrevistas, tentando apontar alguns paralelismos e procurando inserir as reflexões destes dois artistas no contexto mais geral dos debates internacionais da época, assim como a sua importância para a chamada “polémica interna do neo-realismo português”, em que os dois se veriam envolvidos alguns anos mais tarde.³

Tanto a *Visita aos músicos franceses* de Lopes-Graça como os *Encontros em Paris* de Dionísio demonstram o poder de atracção que os meios artístico e intelectual parisiense, bem como os ideais da Resistência francesa, exerceram sobre o movimento oposicionista português nos anos do imediato pós-guerra. Carina Infante do Carmo analisou já os «sinais exuberantes de mobilização francófila» do Neo-Realismo português nesse período, que se concretizou em inúmeros artigos nos principais periódicos culturais da época, a começar, ainda durante o conflito, pela publicação de *Afinidades, Revista de Cultura Luso-Francesa*, e

* Investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

¹ MD, *Encontros em Paris*, Vértice, Coimbra, 1951. Reeditado em Mário Dionísio, *Entrevistas (1945-1991)*, Cristina Almeida Ribeiro (Coord.), Lisboa, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2010.

² Fernando Lopes-Graça, *Visita aos músicos franceses*, Lisboa, *Seara Nova*, 1948. Reeditado em Fernando Lopes-Graça, *Opúsculos 2*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

³ António Vale/Álvaro Cunhal refere-se aos dois como sendo «defensores da ‘pureza’ da arte», num dos textos mais famosos da polémica (“Cinco notas sobre forma e conteúdo”, in *Vértice* n.º 131-132, (Coimbra, Ago.-Set. 1954), pp. 466-484). Sobre a “polémica interna do neo-realismo português”, ver João Madeira, *Os Engenheiros de Almas: O Partido Comunista e os Intelectuais (dos anos trinta a inícios de sessenta)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996 e Manuel Deniz Silva, “Cinco notas sobre o pensamento estético de Álvaro Cunhal”, in *Álvaro Cunhal: Política, História e Estética*, (coord. de José Neves), Lisboa, Tinta da China, 2013, pp. 173-185.

continuando depois nas páginas da *Seara Nova* e da *Vértice*.⁴ Fernando Lopes-Graça, que viveu exilado em Paris entre 1937 e 1939, foi um dos mais activos promotores desta difusão da cultura francesa, e nomeadamente da associação entre a criação artística e os ideais da resistência ao nazismo.⁵ No âmbito da criação do Movimento de Unidade Democrática, Lopes-Graça compôs em 1945 um importante conjunto de *Marchas, Danças e Canções*, a partir de poemas dos principais escritores próximos do Neo-Realismo, entre os quais Mário Dionísio, defendendo a importância da música como «estímulo à acção» e sublinhando o seu papel fundamental «nos períodos em que as consciências se acham abaladas e os homens sentem a necessidade de comungar e de se fortalecer num mesmo ideal».⁶ Essa visão da música enquanto vector de resistência fora aliás defendida nas páginas da *Seara Nova*, logo em Julho de 1945, pelo crítico musical francês René Dumesnil, num artigo escrito “em exclusivo” para a revista portuguesa, no qual, depois de referir as dificuldades com que o ocupante alemão se confrontara para impor o seu repertório musical e de elencar as inúmeras obras de compositores franceses estreadas durante esse período, concluía: «[...] É êste o balanço: basta para mostrar que a música, como tôdas as outras artes, soube ‘resistir’ e que, nesta resistência, encontrou uma fôrça nova».⁷

Através da sociedade de concertos *Sonata*, que criara em 1942, Fernando Lopes-Graça participou na organização de um concerto de música francesa no Instituto Francês de Lisboa, a 15 de Maio de 1946, onde foram interpretadas obras compostas durante a guerra por Francis Poulenc, Jean Hubeau, André Jolivet e Olivier Messiaen.⁸ É particularmente interessante, para o que aqui procuro mostrar, acompanhar a correspondência que Lopes-Graça trocou sobre a organização deste concerto com um dos seus amigos mais próximos

⁴ Carina Infante Carmo, “A francofilia neo-realista da *Vértice* no pós-guerra”, in *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos*, vol.1, (coord. de Ana Clara Santos), Faro, Universidade do Algarve, 2010, pp. 361-371.

⁵ Em Paris, Lopes-Graça tivera a oportunidade de estudar com Charles Koechlin, autor do livro *La Musique et le Peuple* (1936) e presidente da Fédération Musicale Populaire, e de colaborar com diversas organizações culturais próximas do Partido Comunista Francês. Participou nomeadamente, em 1938, nas actividades da Compagnie des Ballets Internationaux, para a qual escreveu a partitura do bailado *La fièvre du temps*. Esta companhia era animada por artistas de diferentes nacionalidades que tinham fugido ao nazismo, nomeadamente a bailarina e coreógrafa alemã Julia Marcus, e pertencia à rede de instituições culturais das Maisons de la Culture, ligada ao PCF.

⁶ Fernando Lopes-Graça, *Marchas, Danças e Canções, próprias para grupos vocais ou instrumentais populares*, [1946], 2.^a edição, Edições 1 de Outubro, 1981, p. 7.

⁷ René Dumesnil, “A música francesa durante a ocupação”, in *Seara Nova* n.º 936 (Lisboa, 21 Jul. 1945), p. 187.

⁸ Do programa constavam a *Sonata para violino e piano*, de Francis Poulenc, composta em 1942, as *Trois complaintes du soldat*, compostas nesse mesmo ano por André Jolivet, *Solitude e Deux poèmes de Paul Fort*, de Jean Hubeau, e o *Quatuor pour la fin des temps*, composto em 1941 por Olivier Messiaen, quando este se encontrava prisioneiro no Stalag VIII-A, em Görlitz. Os intérpretes foram Marie-Adélaïde Robert (canto), Silva Pereira (violino), Carlos Saraiva (clarinete), Felipe Oriente (violoncelo) e Regina Cascais (piano).

dos tempos do exílio parisiense, o compositor Louis Saguer⁹. A 15 de Agosto de 1946, a propósito do projecto de uma deslocação de Saguer e de Serge Nigg a Portugal para a realização de uma série de concertos, escreve Lopes-Graça:

É só preciso esperar que o Director do Instituto Francês em Lisboa esteja de volta, lá para Outubro, e penso que se poderá encontrar uma solução com a Sonata. Temos excelentes relações e estabelecemos uma colaboração com eles para tudo o que diz respeito à propaganda da música moderna francesa. Demos recentemente um concerto com obras de Poulenc, Messiaen, Jolivet et Hubeau compostas durante a Resistência, que teve um belo sucesso.¹⁰

Louis Saguer respondeu à carta de Lopes-Graça no dia 23 desse mesmo mês, reagindo com ironia ao programa do concerto e mostrando o seu cepticismo quanto às verdadeiras orientações políticas da representação cultural francesa:

O concerto do instituto francês com obras dos músicos da 'Resistência' deu-me vontade de rir. Hubeau foi um colaborador dos mais ferozes, e uma nulidade musical. Messiaen foi um pioneiro, mas nada resistente e católico até à raiz dos cabelos, Jolivet absolutamente neutro. Poulenc sim, um bom resistente 'bem pensante', da 'verdadeira' resistência, e não dessa gentalha comunista. *Voilà!* Quando vieres a Paris ponho-te em contacto com os nossos amigos.¹¹

A resposta de Lopes-Graça ao comentário de Saguer é particularmente significativa da aura de que beneficiava a simples evocação do movimento da Resistência francesa:

⁹ Louis Saguer (1907-1991), compositor de origem alemã naturalizado francês em 1947. Nasceu em Charlottenburg, com o nome de Wolfgang Simoni, tendo estudado no Conservatório Stern de Berlim com Ferruccio Busoni. No final dos anos vinte, Simoni foi assistente de Hanns Eisler no Coro Popular de Berlim e director musical no Teatro Piscator, colaborando com Edmund Meisel na composição de um acompanhamento musical para o filme *Outubro* de Serguei Eisenstein. Militante comunista de origem judaica, Simoni abandonou a Alemanha em 1933, instalando-se em Paris, onde colaborou activamente com a Fédération Musicale Populaire, tendo sido depois Maestro do Coro Popular de Paris. Durante a guerra refugiou-se em Le Puy (Haute-Loire), sob o falso nome de Louis Saguer, tendo depois adoptado esta nova identidade aquando da sua naturalização. Fernando Lopes-Graça tentou ajudá-lo a obter um visto de passagem para os Estados Unidos, assim como ao seu companheiro Kurt Wilhelm, pedindo cartas de recomendação a Elisa de Sousa Pedroso e a Viana da Mota. Lopes-Graça manteve depois uma colaboração regular e uma intensa correspondência com Louis Saguer até ao final da vida deste último.

¹⁰ «Il faut seulement attendre que le Directeur de l'Institut Français à Lisbonne soit de retour, vers Octobre, et je crois qu'un arrangement peut se faire avec Sonata. Nous sommes en de très bonnes relations et une collaboration s'est établie entre nous, pour tout ce qui touche la propagande de la musique moderne française. On a donné dernièrement un concert avec des oeuvres de Poulenc, Messiaen, Jolivet et Hubeau composées pendant la Résistance, qui a eu un joli succès». Carta de Fernando Lopes-Graça a Louis Saguer, 15/08/1946, Espólio de Louis Saguer, Bibliothèque Nationale de France, NLA-166.

¹¹ «Le concert de l'institut français des musiciens de la 'Résistance' m'a fait rire. Hubeau était le collaborateur le plus enragé, et une nullité musicale. Messiaen était pionnier, pas du tout résistant et catholique jusque par dessus les oreilles, Jolivet absolument neutre, Poulenc oui, un bon résistant bien-pensant, de la 'vraie' résistance, pas cette racaille de communistes. Voilà! Quand tu viendras à Paris je te mettrai en rapport avec nos amis». Carta de Louis Saguer a Fernando Lopes-Graça, 23/08/46, Cascais, Museu da Música Portuguesa, Cps-041-012.

Os teus comentários sobre o concerto dos compositores franceses da Resistência, organizado no Instituto Francês de Lisboa com a colaboração da Sonata, explicam muita coisa... Não é o melhor momento para falar nisso. Peço-te no entanto que acredites que tive pouco a dizer na elaboração do programa que, aliás, só foi representativo da Resistência Musical Francesa no espírito dos ouvintes, pois que o Instituto, evidentemente, não o apresentou dessa forma. Aqui, a simpatia por tudo o que se relacione com a Resistência Francesa (pelo menos num sector, não particularmente pequeno, do público) é tão forte, que estamos dispostos a aceitar como 'resistente' tudo o que os meios oficiais ou oficiosos franceses entendem por bem fazer-nos engolir. Espero que o teu artigo na VERTICE possa esclarecer as pessoas, pelo menos no que diz respeito ao capítulo musical.¹²

A reacção de Fernando Lopes-Graça deve ainda ser compreendida no contexto da relação ambígua entre a mobilização francófila do movimento oposicionista e as estratégias de divulgação cultural da representação diplomática francesa em Portugal, já identificada por Carina Infante do Carmo no texto citado. Nesse mesmo mês de Agosto de 1946, a França apoiara o pedido de adesão de Portugal à ONU, o que provocou um forte protesto do MUD e levou Lopes-Graça a confiar a João José Cochofel, então redactor principal da revista *Vértice*, que

devemos ser prudentes nas nossas manifestações de simpatia francófila, não evidentemente, porque não haja uma parte da França que mereça a nossa simpatia mas porque creio que os nossos sentidos são, no fundo, desviados da sua verdadeira finalidade e aproveitados pelos democratas de fresca data.¹³

A francofilia defendida por Lopes-Graça e pelo movimento oposicionista não era portanto neutra, exigindo um importante e constante esforço de clarificação, que devia permitir separar o trigo do joio e contornar as estratégias de recuperação e de normalização providas pelas instituições oficiais francesas.

O artigo a que Lopes-Graça se refere na sua carta corresponde a um pedido que o compositor português fizera a Saguer de enviar um texto sobre «a música francesa actual [...] e sobre o papel dos músicos na Resistência», destinado a um número especial

¹² «Tes remarques sur le concert des compositeurs français de la 'Résistance', donné à l'Institut Français de Lisbonne avec le concours de SONATA, m'expliquent bien des choses... Ce n'est pas le moment d'en parler. Je te prie pourtant de croire que j'ai (sic) été pour très peu dans l'élaboration du programme, qui, d'ailleurs, n'était représentatif de la Résistance Musicale Française que dans l'esprit des auditeurs, puisque l'Institut a bien su se garder de le présenter comme tel. Ici, la sympathie pour tout ce qui se rapporte à la Résistance Française (du moins dans un certain, mais pas tellement petit, secteur du public) est si forte, qu'on est disposé d'avance à accepter comme 'résistant' tout ce que les milieux officiels ou officieux français entendent nous faire avaler. J'espère que ton article pour VERTICE va pouvoir éclaircir les gens, au moins dans le chapitre musique.» Carta de Fernando Lopes-Graça a Louis Saguer, 23/9/1946, Espólio de Louis Saguer, Bibliothèque nationale de France, NLA-166.

¹³ Carta de Fernando Lopes-Graça a João José Cochofel, datada de 22 de Agosto de 1946, citada por Carina Infante do Carmo, "A francofilia neo-realista da *Vértice* no pós-guerra", op. cit., p. 364.

da *Vértice* dedicado à cultura e à arte francesas.¹⁴ Ao longo desse ano de 1947, Lopes-Graça manteve Saguer informado dos inúmeros obstáculos que a censura foi colocando à realização do número especial, sendo que esta última não terá deixado de perceber as implicações políticas desta celebração do “Renascimento francês”. O volume acabou por ser finalmente publicado enquanto número triplo, em Dezembro de 1946, reunindo poemas e textos de autores franceses (Romain Gary, Paul Éluard, Jean Cassou, Léon Moussinac), artigos sobre literatura, música, pintura, ciência, economia e filosofia, assim como um desenho de Júlio Pomar (*Homenagem ao ‘Maquis’*) e a partitura de uma canção de Lopes-Graça sobre versos de Aragon.

No seu artigo, intitulado “As tendências actuais da música francesa”, Saguer começa por dizer que ainda é cedo para apresentar um quadro geral da jovem música francesa, num momento em que «esta começa apenas a despertar da hibernação forçada em que a mergulharam quatro anos sombrios».¹⁵ No entanto, ao longo do texto, Saguer deixa de fora, deliberadamente, os representantes daquilo que considera serem as linguagens ultrapassadas, preferindo destacar o que chama de «minoría actuante que constitui as alas avançadas da música contemporânea». Saguer introduz assim, no debate português, nomes como os de Tony Aubin, Henry Barraud, Pierre Capdevielle, Henri Dutilleux, Manuel Rosenthal ou Elsa Barraine, assim como os membros do grupo *Jeune France*, Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel-Lesur e Olivier Messiaen, e ainda o grupo dos jovens estudantes deste último, nomeadamente Pierre Boulez e Serge Nigg. Saguer termina o artigo afirmando que de entre todos esses nomes se destacam sobretudo dois, um grande mestre, André Jolivet, e uma «grande esperança», Serge Nigg. Na primavera seguinte, quando se desloca a Paris, serão precisamente alguns destes músicos que Lopes-Graça irá entrevistar.

Encontramos também nesse mesmo número especial da *Vértice* um texto de Mário Dionísio em que este narra a sua entrevista com o pintor Marcel Gromaire na capital francesa, que podemos de certa forma considerar como um primeiro “encontro em Paris” e que segue já, aliás, o modelo de conversa/comentário que constituirá a principal característica das suas entrevistas de 1949.¹⁶ Assim, é possível afirmar que estavam esboçados desde esse número da *Vértice*, tanto o projecto da *Visita aos Músicos Franceses* de Lopes-Graça como o dos *Encontros em Paris* de Dionísio, projectos que partilham o mesmo propósito de dissipar ideias falsas sobre o que eram efectivamente os debates sobre arte e política em França.

A referência ao espaço cultural francês servia, neste contexto, diversas funções. Por um lado, permitia abrir uma janela no meio cultural estreitamente vigiado pela ditadura, em que as referências à resistência francesa podiam ser facilmente transpostas para a

¹⁴ Ver carta de Fernando Lopes-Graça a Louis Saguer, datada de 7 de Maio de 1946, Bibliothèque Nationale de France, NLA-166. Pouco antes, Saguer pedira a Lopes-Graça um texto sobre «a situação actual da música em Portugal» para publicar na revista musical *Contrepoints*, (ver carta de Louis Saguer a Fernando Lopes-Graça, datada de 6 de Abril de 1946, Cascais, Museu da Música Portuguesa, Cps-041-008).

¹⁵ Louis Saguer, “As tendências actuais da música francesa”, in *Vértice* n.º 40-42 (Coimbra, Dez. 1946), p. 33.

¹⁶ MD, “O pintor Marcel Gromaire”, in *Vértice* n.º 40-42 (Coimbra, Dez. 1946), pp. 66-70.

situação portuguesa, escapando assim mais facilmente à censura.¹⁷ Por outro, permitia intervir no debate estético interno ao próprio movimento oposicionista, através da discussão de experiências artísticas levadas a cabo por artistas comprometidos politicamente, mas que se desviavam das visões mais ortodoxas sobre a arte moderna que eram então difundidas pelas estruturas centrais dos partidos comunistas sob influência soviética.

Na primavera de 1947, Lopes-Graça realizou em Paris oito entrevistas a compositores franceses (considerando que Arthur Honegger, apesar de suíço, podia ser incluído nesse grupo), que publicou na *Seara Nova*. Estas entrevistas foram reunidas em livro no ano seguinte, complementadas com uma outra realizada em Lisboa, a Francis Poulenc, e dois depoimentos escritos, solicitados a André Casanova e Darius Milhaud. O próprio autor, na apresentação da brochura, divide os entrevistados em três grupos geracionais: o dos consagrados (como Charles Koechlin, que tinha já 80 anos, Darius Milhaud, Arthur Honegger e Francis Poulenc, todos mais velhos que o compositor português, então com 41 anos), o dos membros do grupo *Jeune France*, como Jolivet e Messiaen, compositores da geração de Lopes-Graça já conhecidos antes da guerra mas que só então começavam a impor-se, e um grupo de compositores mais jovens, Elsa Barraine, André Casanova e Serge Nigg, este último com apenas 23 anos.

1 - Roger Desormière (1898-1963)	49 anos	FNM; PCF
2 - André Jolivet (1905-1974)	42 anos	FMP
3 - Elsa Barraine (1910-1999)	37 anos	FNM; PCF
4 - Serge Nigg (1924-2008)	23 anos	PCF
5 - Arthur Honegger (1892-1955)	55 anos	FMP, FNM (excluído em 1943)
6 - Charles Koechlin (1867-1950)	80 anos	FMP, simpatizante do PCF
7 - Louis Saguer (1907-1991)	40 anos	PCF
8 - Francis Poulenc (1899-1963)	48 anos	FNM
9 - André Casanova (1919-2009)	28 anos	
10 - Olivier Messiaen (1908-1992)	39 anos	
11 - Darius Milhaud (1892-1974)	55 anos	FMP

FMP – Fédération Musicale Populaire (1936); FNM – Front National des Musiciens (1941);
PCF – Parti Communiste Français

Tabela 1. Músicos entrevistados por Fernando Lopes-Graça no livro *Visita aos músicos franceses*, Lisboa, Seara Nova, 1948.

¹⁷ Mário Dionísio utilizou essa estratégia, por exemplo, quando publicou *O Dia Cinzento* em 1944: «Bastou o pequeno truque de dar nomes estrangeiros às personagens (na 1.^a edição), simulando, para a censura, tratar-se duma história da Resistência francesa. As pessoas, contudo, as ruas, os recintos descritos no 'Neveeiro na cidade' são de Lisboa. A casa da personagem principal é na Calçada dos Cavaleiros, o café é em frente da estação do Rossio». MD, *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, p. 33.

É possível também dividir este grupo em termos de afinidades políticas, sendo claro que Lopes-Graça procurou que estivessem representados tanto os compositores mais neutros politicamente (e que correspondem aos que tinham sido apresentados no concerto organizado pelo Instituto Francês em 1946, como Jolivet, Messiaen e Poulenc, sendo que este último estivera ligado à Resistência, através do Front National des Musiciens), aqueles que tinham estado próximos das estruturas culturais da Frente Popular, em particular da Fédération Musicale Populaire (como Koechlin ou Milhaud) e os que correspondiam ao círculo dos “amigos” com os quais Louis Saguer prometera colocá-lo em contacto, alguns dos quais tinham tido um papel activo na Resistência e eram na sua maioria militantes do PCF (Desormière, Barraine, Nigg).¹⁸

As perguntas colocadas por Lopes-Graça aos compositores franceses abordam um conjunto preciso de temas: o destino da Escola de Paris, a relação com a tradição musical francesa, o dodecafonismo e a possibilidade do seu desenvolvimento em França, o papel social do compositor, o divórcio entre a música moderna e o público, a possibilidade de uma democratização da música, a intervenção do Estado no sector cultural. Na “nota final” ao conjunto de entrevistas, Lopes-Graça aponta que o principal interesse do panorama oferecido pelas diferentes entrevistas consistia na «variedade dos pontos de vista» estéticos, afirmando:

Que um compositor como Elsa Barraine nos proponha uma arte socialmente ‘interessada’, ao passo que um Olivier Messiaen seja pela pura gratuidade do acto criador; que um Charles Koechlin pareça acreditar numa certa ‘constante’ da música francesa, enquanto um Darius Milhaud afirma aceitar todas as influências, adoptar todos os processos de compor, procedam eles de onde procederem; que um Serge Nigg defenda como único caminho para a música o mais estreito dodecafonismo, e este seja veementemente repudiado por um Francis Poulenc; que um André Jolivet adopte uma atitude espiritualista ao tempo que um Arthur Honegger parece pender para uma concepção realista da sua arte – eis aí o que constitui a força atractiva da actual situação francesa.

Dois anos depois, no Verão de 1949, é a vez de Dionísio se deslocar a Paris para entrevistar oito artistas plásticos. Como no caso de Lopes-Graça, Dionísio entrevista pintores de várias gerações: alguns mais velhos, como André Lurçat ou Fernand Léger, que descreve como «um jovem de 68 anos», um bastante mais novo do que os outros, Carlos Scliar, de 29 anos. A maioria situavam-se, no entanto, na casa dos 35-45 anos, ou seja, um pouco mais velhos do que o próprio entrevistador, na altura com 33 anos. E a questão da idade tinha, para Dionísio, a sua importância, como quando afirma que «Fougeron tem trinta e seis anos. Vamos dar tempo ao tempo».

¹⁸ A correspondência entre Fernando Lopes-Graça e Louis Saguer mostra que este último prestou uma colaboração decisiva durante a realização das entrevistas. Saguer recomendou nomes, forneceu moradas, deu sugestões de perguntas, fez comentários sobre as obras dos entrevistados e enviou elementos biográficos e fotografias para incluir na brochura. Ver, entre outras, a carta de Louis Saguer a Fernando Lopes-Graça datada de 12 de Abril de 1948, Cascais, Museu da Música Portuguesa, Cps-041-019.

1- Jean Lurçat (1892-1966)	57 anos	PCF
2- Fernand Léger (1881-1955)	68 anos	PCF
3- André Fougeron (1913-1998)	36 anos	PCF
4- Boris Taslitsky (1911-2005)	38 anos	PCF
5- Edouard Pignon (1905-1993)	44 anos	PCF
6- Orazio Orazi (1906-1979)	43 anos	Amigo de Pignon e Taslitsky
7- Chávez Morado (1909-2002)	40 anos	Partido Comunista Mexicano
8- Carlos Scliar (1920-2001)	29 anos	Partido Comunista do Brasil

Tabela 2. Artistas entrevistados por Mário Dionísio no seu livro *Encontros em Paris*, Coimbra, Vértice, 1951.

O grupo escolhido por Dionísio é, porém, politicamente bem mais coeso do que o que fora entrevistado por Lopes-Graça. Todos os artistas franceses são membros do PCF e Morado e Scliar dos partidos comunistas dos respectivos países.¹⁹ Mário Dionísio dirá mais tarde, na sua *Autobiografia*, que se deslocara «quase de propósito a Paris para entrevistar pintores célebres de diferentes países, mas com a mesma posição política, pretendendo assim que, neste rincão dos deuses, onde o que vem lá de fora é outra loiça, se visse enfim o erro enorme». E esse «erro enorme» era considerar que o realismo poderia ser o que «muitas penas burocratizadas e burocratizantes andavam a querer que fosse».²⁰

As questões colocadas por Dionísio seguem um programa paralelo ao de Lopes-Graça, desta vez aplicado à pintura. Dionísio quer igualmente saber o que fazer com a Escola de Paris e qual a relação que estabelece com a tradição pictórica francesa. Pergunta se já existe uma pintura realista em França, se o assunto deve ser abandonado em pintura, se os franceses defendem o Abstraccionismo ou o retorno ao Naturalismo, qual a posição social do artista consciente, e o que fazer do divórcio entre a arte moderna e o público; e quer da possibilidade de uma democratização da pintura, ou dos problemas do mercado da arte. Dionísio recolhe igualmente sobre estes temas uma grande diversidade de posições, dando conta da vivacidade dos debates entre artistas comprometidos politicamente no contexto francês.

No entanto, alguma coisa tinha mudado entre a viagem a Paris de Lopes-Graça e a de Dionísio. Os dois anos que os separam tinham sido marcados pelo início efectivo da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, depois da famosa intervenção do presidente Harry Truman no Congresso americano em Março de 1947, e o lançamento da respectiva Doutrina que pretendia defender o mundo livre contra a “ameaça comunista”. Nesse ano, os ministros comunistas foram afastados do governo francês e no ano seguinte iniciou-se o bloqueio de Berlim. Em Abril de 1949, pouco antes de Dionísio se deslocar a Paris, foi assinado o Tratado do Atlântico Norte. Não surpreendem, assim, as referências à bomba atómica nas entrevistas de Dionísio e o ambiente de urgência política que surpreendemos nos discursos dos artistas comunistas que entrevistou. Em Agosto de 1948, em resposta à ofensiva das potências ocidentais, foi organizado o Congresso dos Intelectuais pela Paz, em Wroclaw, na Polónia, reunindo intelectuais e artistas como Neruda, Matisse, Chagall, Jorge Amado, entre muitos outros. Lá estiveram, também, Fernando Lopes-Graça e Alves

¹⁹ Não dispomos de dados sobre a eventual militância do pintor Orazi, mas a sua estreita amizade com Pignon e Taslitsky permitem considerá-lo no mesmo grupo.

²⁰ MD, *Autobiografia*, op. cit., p. 36.

Redol, assim como o brasileiro Carlos Scliar, que Dionísio entrevistou pouco depois em Paris.

É neste contexto de início de Guerra Fria que alguns jovens artistas progressistas franceses transformam radicalmente a sua prática artística, aderindo às concepções do “realismo socialista” implementado pela direcção do PCF. Na pintura, o caso mais espectacular foi o de André Fougeron, que enveredou por um caminho semi-naturalista, expresso no quadro *Les Parisiennes au marché*, apresentado no Salão de Outono de 1948. No campo da música, o mais radical foi Serge Nigg, que nesse mesmo ano de 1948, ao aderir à recém-criada secção francesa da Associação dos Músicos Progressistas, afirmou que um compositor comprometido politicamente devia «desviar-se do individualismo esgotante e libertar-se da tentação da pesquisa pura».²¹ Num percurso paralelo ao de Fougeron, Nigg abandonou subitamente a escrita dodecafónica, alterando a sua linguagem no sentido de uma comunicação mais directa com as massas. A radicalidade dessa transformação é perceptível quando comparamos, por exemplo, os *Três andamentos sinfónicos*, obra de 1948 em que Nigg desenvolve ainda a sua linguagem anterior, baseada no sistema serial shönberguiano, com a *Chanson des Mineurs*, canção militante composta para coro em sistema tonal, escrita nesse mesmo ano para apoiar as grandes greves de mineiros, violentamente reprimidas pelo governo francês.

Tanto Dionísio como Lopes-Graça não podiam deixar de se surpreender com os “casos” Fougeron e Nigg, que pareciam não resultar de uma reflexão estética profunda, mas sim de uma submissão da arte aos ditames da prática política. Quando visita o estúdio de Fougeron, Dionísio questiona-se:

E não será lícito observar a Fougeron que se o seu pensamento é perfeitamente correcto quando diz: ‘Se a obra não testemunha um grande poder de sentimentos que o assunto social deve conter, os meios técnicos serão insuficientes para defendê-la por si próprios’, poderá contudo invalidar-se e perder portanto a correcção, se se esquecer de acrescentar que se os meios técnicos forem insuficientes o poder de sentimentos que o assunto social deve conter ficará para sempre por exprimir?²²

Lopes-Graça, por seu lado, que vinha explorando o domínio da música de concerto e da canção militante como veículos complementares e não necessariamente contraditórios, comenta o manifesto de Nigg em carta a Saguer, com um misto de admiração e cepticismo:

Li também as declarações, ou antes a profissão de fé de Nigg, que me deixaram uma impressão enorme pelo tom decidido e nitidamente ‘revisionista’. Acreditas que algo de positivo sairá disto? Aqui seria impossível um movimento desse género. Todos se esquivam: uns por medo, outros porque estão completamente afundados na lama fascista.²³

²¹ Ver Serge Nigg e Pierre Kaldor, “Entretien sur la crise de la musique”, in *Les lettres françaises* n.º 229 (Paris, 17 Oct.1948).

²² MD, *Entrevistas (1945-1991)*, op. cit., p. 279.

²³ «J’ y [nas Lettres Françaises] lu aussi les déclarations, ou plutôt la profession de foi de Nigg, qui m’a fait une énorme impression par son ton décidé et nettement ‘révisionniste’. Crois-tu que ça va aboutir à quelque chose de positif ? Ici il ne peut pas être question d’un mouvement pareil. Tout le monde se dérobe: les uns ont peur, les autres sont complètement enfoncés dans la boue fasciste». Carta de Fernando Lopes-Graça a Louis Saguer, Espólio de Louis Saguer, Bibliothèque Nationale de France, NLA-166.

Dessa forma, a exploração da diversidade do meio artístico parisiense funcionou, tanto para Lopes-Graça como Dionísio, como um lugar privilegiado para se posicionarem no campo de tensões, contradições e confrontos do universo cultural comunista do pós-guerra, ainda antes da cristalização desse “conflito interno” no contexto português, no início da década seguinte.

Um outro aspecto que me parece decisivo é a dimensão assumidamente literária dos dois conjuntos de entrevistas. Ambos os autores encenam cada um dos seus encontros, explicando quando e em que condições conheceram o artista que entrevistam. Lopes-Graça conta assim como avistou Roger Desormière no intervalo de um ensaio na ópera ou André Jolivet depois de um concerto, ou como subiu as escadas do «feito casarão» do Conservatório de Paris, na Rua de Madrid, para falar com Olivier Messiaen, topando com ele, rodeado dos seus alunos, durante uma aula, analisando ao piano os *Madrigais* de Cláudio Monteverdi.²⁴ Por vezes, Lopes-Graça descreve as casas que visita, seja o apartamento «quase tebaida» do seu velho professor Charles Koechlin, o «espaçoso e claro *studio*» de Honegger, no Boulevard de Clichy, e o mais «modesto» de Elsa Barraine, «mesmo no coração de Montparnasse», ou como a conversa com Serge Nigg se estendeu pelas ruas de Paris até noite adiantada, e como se separaram no metro, um seguindo para Neuilly outro para a Île de la Cité, notando que «o metro não espera retardatários que se entretêm a palestrar sobre assuntos que lhe são inteiramente indiferentes». Ou ainda de como, no caso de Poulenc, o encontrou não em Paris mas em Lisboa, na casa de D. Elisa de Sousa Pedroso, a meio ainda da sua *toilette*, recebendo o entrevistador com «a familiaridade e o à-vontade de um verdadeiro artista ou estudante do Quartier Latin».

Da mesma forma, Dionísio descreve como encontrou Jean Lurçat em mangas de camisa, no meio do seu estúdio da Villa Seurat, por entre tapeçarias enchendo as paredes, atiradas para os cantos, enroladas, espreitando de gavetas mal fechadas. E depois como se sentou aos pés da cama do pintor, rodeada de um verdadeiro mar revolto de revistas, de livros, de jornais. A «velhice tão particularmente saborosa» e parisiense do atelier de Léger na rua Notre-Dame-des-Champs, o «mar de desenhos e guaches e óleos preparatórios» no atelier de André Fougeron, nos arredores de Paris, atravancado pela enorme tela em homenagem a André Houllier, que o pintor ia expor dentro de dias no Salão de Outono. Por vezes deixa irromper um episódio humorístico, como na sua conversa com Boris Taslitsky, durante a qual a mulher deste último entra descalça pelo *atelier*, empurrando o carrinho da filha, dizendo que se esqueceu dos sapatos no sapateiro, enquanto o pintor Orazi grita que «Picasso é um pasteleiro». Talvez seja, aliás, no final dessa entrevista ao «pintor de Buchenwald» que esse universo literário das entrevistas de Dionísio se expressa de forma mais poética, luminosa e polfítica:

Agora há uma luz acesa, uma desolada lâmpada amarela no tecto altíssimo, que torna os contrastes mais duros, os cantos escuros mais escuros. Entre cavaletes, traves, grades vazias e grades com telas, no meio dos ângulos inesperados que a noite trouxe, não sei se estamos num complicado andaime de um prédio em construção, se numa barricada.²⁵

²⁴ Significativamente, Lopes-Graça reproduz dessa forma um elemento fundamental da mitologia da “aula de Messiaen” que nessa altura se começava a popularizar e que marcou o imaginário do movimento da música contemporânea do pós-guerra. Sobre esta questão, ver Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgois, 1995.

²⁵ MD, “O Pintor de Buchenwald”, in *Entrevistas (1945-1991)*, op. cit., p. 288.

Por outro lado, Dionísio encena o encontro com José Chavez Morado numa esplanada, em frente ao Jardim do Luxemburgo, e o de Carlos Scliar no meio da agitação permanente do hotel onde estava instalado Jorge Amado, na rua Cujas, e onde se cruzam pintores brasileiros, venezuelanos, peruanos, mexicanos e argentinos. O mundo destas entrevistas é intenso, vivo e nele sente-se particularmente a presença dos corpos. Fervilham gestos de impaciência, momentos de cumplicidade, risos.

Parece-me assim interessante pensar também estas entrevistas enquanto formato de comunicação específico, à imagem do que em tempos António Pedro Pita escreveu sobre a conferência.²⁶ Estas entrevistas não são jornalismo, nem pretendem propor apenas um panorama informativo. São conversas de artistas com artistas, mistura de diálogo encenado e comentário pessoal, o que configura, parece-me, um gesto literário particular, à vez estético e político, e que terá também a sua história e a sua posteridade, que seria interessante retrair.

A estratégia que preside aos dois conjuntos de entrevistas é semelhante. Ambos publicam inicialmente as entrevistas de forma separada, em números sucessivos de revistas intelectuais comprometidas, a *Seara Nova* e a *Vértice*, reunindo-as depois em formato de brochura. Trata-se de fixar um conjunto de temas em debate e de os balizar com tomadas de posição divergentes. As entrevistas servem assim para construir um espaço de discussão, precisamente aquele em que lhes interessa intervir e que lhes serve para desenhar o seu próprio posicionamento estético e político. Nesse sentido, o conjunto destas entrevistas pode ser visto como um gesto performativo, que inventa um centro (Lopes-Graça refere-se a Paris como «a capital mundial da música») e ao mesmo tempo o subverte. Daí a importância das duas últimas entrevistas de *Encontros em Paris*, em que Mário Dionísio fala com dois pintores de passagem, um brasileiro e o outro mexicano, assim como da continuação da série de entrevistas de Lopes-Graça num *Inquérito aos músicos brasileiros*, que o compositor publicará em 1958 e 59 na *Gazeta Musical*.²⁷ A lógica do centro e da periferia era assim deslocada, através da invenção de uma geografia imaginária, concretizada na circulação de artistas e de obras, numa rede de revistas culturais e nos congressos e encontros organizados pelas organizações políticas de artistas e intelectuais.

Paris não funcionava, para Lopes-Graça e Dionísio, como um centro irradiante, colocando-os na periferia, mas sim como ponto nevrálgico de uma rede, onde se podiam cruzar com uma infinidade de outros percursos possíveis. Estas entrevistas serviram não apenas para recolher munições para os debates que enfrentavam no seu próprio país, e que se iriam agudizar de forma dramática no início da década seguinte, mas igualmente para construir o espaço de debate estético e político a que aspiravam, aquele onde poderiam ter os debates que queriam ter e não conseguiam, fosse pelas circunstâncias do regime de opressão e repressão em que viviam (e Lopes-Graça assinala no preâmbulo do seu livro que os textos das suas entrevistas não foram reproduzidos integralmente, por «circunstâncias estranhas à sua vontade», numa clara alusão à censura) ou, no seio do próprio círculo artístico e político em que se moviam em Portugal, pela falta de interlocutores, ou pela incompreensão dos poucos que tinham. E era nessa outra geografia que procuravam

²⁶ António Pedro Pita, “Conferência, porquê?”, in *Transformações estruturais do campo cultural português*, (coord. de António Pedro Pita e Luís Trindade), Coimbra, CEIS20, 2008, pp. 291-294.

²⁷ Estas entrevistas foram depois recompiladas em Fernando Lopes-Graça, *Opúsculos 2*, op. cit.

cumprir o seu sonho internacionalista, construído a partir de uma rede de afinidades, em que os laços de amizade pessoal desempenharam um papel fundamental. Não dizia já Gromaire, transcrito no artigo de Dionísio de 1946, que pintava para os que tinham uma sensibilidade análoga à sua, «para os seus amigos, conhecidos e desconhecidos»?

DIÁLOGOS LUSO-BRASILEIROS POR MÁRIO DIONÍSIO

*Ida Ferreira Alves**

A Maria Alzira Seixo,
que levou Mário Dionísio a Niterói.

Há cerca de vinte anos, no âmbito do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense e do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB) do Real Gabinete Português de Leitura, trabalhamos, para além de estudos mais específicos de poesia portuguesa contemporânea, sobre as relações literárias luso-brasileiras no século XX, seus diálogos e silêncios teóricos, críticos e estéticos. Interessa-nos muito mapear e entender essas relações, modos e ações de conhecimento, investigação e divulgação. É sempre surpreendente constatar que são ainda poucos os estudos comparados de maior fôlego entre as literaturas brasileira e portuguesa, sobretudo no campo da poesia, que há mais ausência que presença nas bibliografias teórico-críticas indicadas em trabalhos acadêmicos ou ensaios publicados num país ou noutro. Fora do ambiente universitário, é predominante, de maneira geral, o desconhecimento recíproco, não se constituindo efetivamente uma política mais consistente de circulação e leitura de obras literárias e teórico-críticas que formam o rico acervo cultural dos dois países. O mercado editorial vem ditando os gostos e os autores mais visíveis num lado e noutro são os que, de alguma maneira, vinculam-se a algum projeto comercial mais específico. As razões para tal indiferença mútua não precisaremos repetir nestas páginas, ainda mais se somos leitores dos muitos ensaios dedicados a essa questão por Eduardo Lourenço. Assim, no Brasil, depende ainda muito dos professores universitários de literatura portuguesa (e pensamos que em Portugal o mesmo se dê em relação à literatura brasileira) um forte trabalho, em rede de ensino, de divulgação de autores e obras para conquistar e formar novos leitores os quais, por sua vez, motivam novos interesses e projetos, ao serem professores, críticos, editores, escritores, ou leitores mais empenhados.

Houve, contudo, um período no século XX, sobretudo décadas de 30 a 60, em que se estabeleceu um encontro mais atento de escritores e leitores (também não acadêmicos)

* Ida Ferreira Alves é professora titular do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, onde atua na graduação e pós-graduação na área de literatura portuguesa. Utilizamos a grafia e sintaxe brasileiras, conservando, porém, as citações portuguesas em sua própria norma.

dos dois países e uma aproximação mais forte entre suas produções literárias não motivada por interesses comerciais mas pela partilha de concepções similares sobre a literatura e sua intervenção na sociedade. Esse tempo, em Portugal, correspondeu especialmente à atuação dos escritores neorrealistas com seu ideário, práticas e polêmicas. Com comprometimento político explícito relativo à realidade de seu tempo e de acordo com perspectiva ideológica definida, esses artistas tratavam esteticamente de uma vivência de escassez e de opressão. Em paralelo, no Brasil, havia também uma produção literária fundamental sob esse aspecto, que veio a constituir o que foi denominado, entre nós, de “geração de 30” ou “segundo modernismo” ou, no campo da prosa, de “romance regionalista”, o qual evidenciava a dura realidade da região Nordeste do Brasil em confronto com a situação mais urbana e desenvolvida do Sudeste, com cidades nucleares como Rio de Janeiro e São Paulo. Essa produção literária, seja «por razões culturais e até afectivas»,¹ atraiu os leitores portugueses que acompanhavam, do outro lado do Atlântico, e na medida do possível, num tempo sem redes digitais, o que vinha sendo produzido no Brasil, com acentuada presença de imigrantes portugueses a reconstruir a vida, ou mesmo de intelectuais exilados que passavam a integrar de diferentes formas a vida cultural brasileira. Lembremos rapidamente Ferreira de Castro, que viera para o Brasil em 1911, aos 12 anos de idade, para morar com um tio em Belém do Pará, e foi trabalhar como guarda-livros num seringal amazônico. Dessa experiência, mais tarde, resultou o romance *A Selva*, publicado em 1930, com imenso sucesso no Brasil e várias traduções no mundo. Também Miguel Torga, em tempo de juventude, trabalhou no Brasil e, mais tarde, Adolfo Casais Monteiro e Jorge de Sena viveram alguns anos em São Paulo, além, é claro, de outros nomes fortes, que também saíram de Portugal para encontrar no Brasil um espaço de vida e continuar seus movimentos de resistência ao regime salazarista, com a publicação de jornais e revistas de oposição.

Mas aos escritores portugueses dos anos 30 a 60 interessavam, sobretudo na narrativa, os nomes nordestinos de Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, e do sulista Erico Veríssimo, destacando-se nessa produção o tratamento crítico da vida brasileira, com profundos desequilíbrios regionais e as mazelas do Estado Novo; na poesia, ecoavam progressivamente obras de Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, com dicções diversas e atenta preocupação com o seu tempo, suas questões culturais e sociais. Compreende-se que os problemas brasileiros e sua configuração literária e/ou poética interessasse aos portugueses às voltas com suas próprias dificuldades e, esteticamente, em discussão sobre compromisso/autonomia da Arte em relação à realidade e à sociedade. Foi uma fase profícua de diálogo e de encontro de escritores, artistas e críticos de ambos os países. É certo que esse trânsito de ideias só foi possível pela vontade daqueles que buscaram conhecer intimamente o que se produzia alhures e atuaram, nos seus espaços de voz e de escrita, em prol do conhecimento mútuo e da avaliação mais densa da cultura alheia. No quadro dos pensadores portugueses, devemos destacar com justiça Mário Dionísio,

¹ Escreve Carlos Reis: «o romance brasileiro nordestino, por razões culturais e até afectivas, representou, mais do que qualquer outro, o modelo preferido pelos escritores neo-realistas». Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo*, Lisboa, Editora Comunicação, 1981, p. 27

considerado por muitos o mais lúcido teorizador do movimento neorrealista, de que foi também múltiplo artista. Em seus 77 anos de vida, foi professor no ensino secundário e universitário, criou literariamente em verso e em prosa, tanto ficção quanto ensaística, foi articulista em jornais e revistas, pintor, e nesses diferentes caminhos deixou forte contribuição para melhor compreensão da arte e literatura modernas. Por isso, para os observadores atentos desse tempo, em Portugal, Mário Dionísio de Assis Monteiro continua sendo uma personalidade cultural incontornável. Profundo conhecedor das artes plásticas, escreveu, em paralelo a alguns livros de poesia e de ficção, uma obra extremamente valiosa intitulada *A Paleta e o Mundo*, que tem sido pouco visitada criticamente. Seu autor discute o que é ser um artista moderno e que relações se estabelecem (e como) entre arte e público, arte e sociedade. Obra originalmente publicada em fascículos, em princípio mensais, a partir de maio de 1955, tem sua primeira edição em livro em 1956 e 1962 (2 volumes). A segunda edição dessa obra, em cinco volumes, de pequeno formato, só viria a ocorrer de 1973 a 1974. Desde então, não houve nova publicação.

Estimulado por sua própria inquietação diante da arte chamada “moderna”, Mário Dionísio propôs-se discutir os equívocos que envolveriam a produção e a recepção artística da primeira metade do século XX. Embora, ao longo das páginas, volte seu olhar principalmente à produção pictórica, e os índices remissivos mostrem a incrível abrangência de sua cultura estética, Dionísio não deixa de reservar espaço para relacionar a pintura a outras produções artísticas, como a literatura e a música, sobretudo a literatura. Por meio dessa ampla e sempre equilibrada discussão crítica, acaba por expor igualmente os problemas debatidos pelo pensamento neorrealista, transformando-se *A Paleta e o Mundo* na principal obra reflexiva portuguesa sobre questionamento da arte como gesto de intervenção e de transformação da *polis*. Ao realizar uma detalhada análise da arte do seu século, sob diversos aspectos e considerando diferentes manifestações, defende a necessidade de uma educação dos sentidos, não se eximindo de indicar, ao lado de nomes consagrados da arte europeia, nomes oriundos de espaços naquele momento mais periféricos, como México, Brasil e outros países da América Latina, tão desconhecidos para muitos. O impacto dessa obra, sem dúvida, foi fundamental na consciência estética de seus companheiros de geração.

O autor explicita claramente as diretrizes que orientam as análises das obras discutidas ao longo do seu percurso reflexivo. São as lentes neorrealistas que o autor-crítico procura colocar diante dos olhos leitores, mas sua perspectiva não é autoritária, pois busca a avaliação lúcida sobre a relação entre autonomia estética e compromisso político na produção e na recepção da obra de arte. Ao questionar alguns dos fatores que, segundo seu ponto de vista, isolariam a arte moderna do público, Mário Dionísio objetiva desfazer alguns dos mal-entendidos que permeariam essa relação. No prefácio, escreve:

Temos à nossa frente um prévio e imenso trabalho de iniciação, que, por razões que me escapam, nem toda a gente parece aplaudir. Por mim, aplaudo e desejo-o. [...] *A Paleta e o Mundo* não é uma história, não é um tratado, nem se dirige a especialistas. Queria antes ser uma longa conversa – porque nunca esqueço que escrever é travar um diálogo constante, uma das várias e mais fecundas maneiras de não estar sozinho. Uma longa conversa com aquelas tantas pessoas, como eu próprio fui, que, vendo na pintura moderna qualquer coisa de chocante cujo

porquê se lhes escapa, achariam contudo indigno injuriá-la sem terem feito algum esforço para entendê-la; [...]²

A leitura de *A Paleta e o Mundo* ainda hoje é esclarecedora sob vários aspectos. Mas nosso objetivo nesta abordagem é, ainda que brevemente, lembrar e valorizar essa figura da cultura portuguesa que agiu concretamente para o fortalecimento das relações luso-brasileiras, aproximando-se da arte brasileira com o reconhecimento crítico de suas escolhas e práticas, colocando-a também em diálogo com outras formulações estéticas europeias já tão reconhecidas. Ao longo da obra, a pintura brasileira, com destaque para o nome de Candido Portinari, é citada ao lado da produção de pintores europeus de maior prestígio, como Kandinski, Matisse e Picasso. Também as referências à literatura brasileira regionalista ocorrem em sínteses avaliativas. Refere-se à Semana de Arte Moderna, ocorrida na cidade de São Paulo de 1922, para destacar nomes como os de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Villa Lobos, Di Cavalcanti, e Anita Malfati. Denomina de “surto literário poderosamente renovador” a escrita de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Erico Veríssimo. Sobre este aliás fizera sua tese de licenciatura, em 1939, sob o título *Um romancista brasileiro*.³ Naturalmente suas escolhas estão de acordo com os problemas teóricos e motivos que lhe importavam mais de perto: o questionamento da função da arte, a problematização social e o lugar do artista, a construção de um ideário político, a prática de uma ética humanista e a luta pela liberdade de ideias e de ações.

Entre os artistas brasileiros, a maior atenção analítica, sem dúvida, dirige-se ao pintor Portinari, que é referido em diferentes momentos ao longo de sua vida de escritor e crítico, e para o qual Mário Dionísio dedica observações atentas e elogiosas sobre sua produção artística: «[...] obra vastíssima, de óleos e têmperas, de grandes e pequenas dimensões, onde sempre se afirma o ímpeto de chama inquieta dum novo realismo, marcadamente social e inequivocadamente moderno».⁴ Lembremos que o pintor brasileiro se apresentara em Portugal pela primeira vez no “Stand de Arte” do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português, em Lisboa, no ano de 1940, com a pintura *Café*, de 1935 [figura 1].⁵ Historiadores da cultura brasileira e da obra de Portinari referem que tal presença era uma contradição, já que sua pintura se afastava das outras produções que também participavam desse stand representando, de maneira tradicional, a arte do Brasil.⁶

² MD, *A Paleta e o Mundo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, vol. 5, 1974, pp. 24-25.

³ Cf. MD, *Érico Veríssimo. Um romancista Brasileiro*. Ed. de Vania Pinheiro Chaves, Introd. de João Marques Lopes, Lisboa, CLEPUL, 2011.

⁴ Ibid., p. 243.

⁵ O acervo de Candido Portinari encontra-se disponível digitalmente em <http://www.portinari.org.br/>, espaço onde recolhemos a imagem dessa pintura (e a da figura 3), respeitando seu termo de uso: «As obras de Cândido Portinari são protegidas pelo direito autoral e não podem ser reproduzidas sem a prévia e expressa autorização do titular do direito de autor nos termos do artigo 29 da lei 98 1 0 Barra 98 salvo se para uso pessoal por estudantes uso por professores na sala de aula e para trabalhos de pesquisa de cunho acadêmico e ou educativo.»

⁶ Muito informativo a respeito é o estudo “Portinari: a descoberta do pintor do povo d’além-Atlântico”, de Luísa Duarte Santos, publicado na Revista *Nova Síntese* n.º 8 (Vila Franca de Xira, 2013), pp. 81-107.



Figura 1 - Candido Portinari, *Café*, 1935

Nascido em 1903, numa fazenda de café, em São Paulo, de origem humilde, filho que era de imigrantes italianos, Portinari amadureceu ao longo da vida o projeto estético de retratar o brasileiro na sua realidade social e na vivência íntima e profundamente humana de sua cultura popular. A historiadora brasileira Luciene Lehmkuhl em seu *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro* (2011), rastreou essa participação em Portugal, seus motivos e contrastes com as outras obras brasileiras expostas. A historiadora questiona sua presença dissonante e defende algumas explicações: a obra havia recebido a 2.^a menção honrosa do Carnegie Institute, em Pittsburgh, EUA, 1935 (honra também recebida por Salvador Dalí) e Portinari mantinha uma forte rede de sociabilidade intelectual, companheiro que era de poetas, escritores, jornalistas e diplomatas. Além disso, em 1940, já tem sua obra reconhecida internacionalmente.⁷ Não repetiremos a pesquisa realizada pela historiadora mas ressalte-se o fato de que a tela, tão «simbólica das contradições da sociedade brasileira» (como escreve outra investigadora, Maria de Fátima Fontes Piazza) provocou, entre os visitantes da Exposição, discussão e impactou a percepção estética portuguesa.

O impacto visual causado por *Café* entre pinturas identificadas como acadêmicas propiciou que Portinari e sua obra ficassem conhecidos em Portugal e se tornassem assunto da imprensa portuguesa. A repercussão envolveu o campo cultural daquele país nas discussões sobre questões centrais e prementes em torno da arte moderna

⁷ Portinari foi autor de mais de 5000 mil obras, de pequenos esboços e pinturas de proporções padrão até gigantescos murais, como os painéis de Guerra e Paz, para a ONU, em 1958. Sua correspondência também é extensa e teve como destinatários Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Villa Lobos, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Luiz Carlos Prestes, Afonso Arinos, Cecília Meireles, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e mais. Também em relação a artistas portugueses, lembre-se que Portinari fizera 12 ilustrações para a edição de luxo de *A Selva*, de Ferreira de Castro, em 1955.

no Brasil e em Portugal, como nacional/internacional e arte pura/arte social, além das aproximações arte/vida e arte/política.

A recepção de *Café*, em 1940, marcou indelevelmente os caminhos a serem trilhados pelos artistas e pela crítica de arte em Portugal. A historiografia da arte em Portugal menciona *Café* como um ponto de inflexão na história do modernismo português; para alguns, teve importante papel no estabelecimento do neorrealismo naquele país. A autora adverte que Portinari só foi recuperado pelos neorrealistas portugueses em 1946, quando concedeu entrevista ao poeta, ensaísta e pintor Mário Dionísio, após a exposição na Galerie Charpentier, em Paris.⁸

Mário Dionísio teria tido a oportunidade de examinar de perto essa exposição e ser também impactado por essa tela dissonante, na qual a riqueza de um país era carregada por homens de ascendência escrava, com cabeças ocultas ao peso dos sacos de café, com pés e mãos disformes, numa relação tensa com o trabalho e com a terra? O fato é que, em 1946, em Lisboa, o conheceu pessoalmente e, depois, em Paris, o entrevistou.⁹ Por muitos anos e até a morte do pintor brasileiro em 06/02/62, acompanhou sua obra. Dela falou em diversos momentos. Redigiu ainda outros textos sobre o pintor e suas telas e com ele manteve correspondência que pode ser examinada no Portal Portinari *on line* e no Centro Mário Dionísio, na Casa da Achada. Em *A Paleta e o Mundo*, Dionísio analisa:

Portinari, sempre tão cioso do seu assunto, da sua intenção, da utilidade do seu canto, observou há anos que, com a paleta na mão, se preocupa somente com a harmonia da cor e que sempre parte de uma composição “abstracta” para chegar a uma arte figurativa. Recordo-me de uma longa conversa que uma vez tive com ele, quando abrisse a sua grande exposição de Paris, em 1946, e esta provocava grandes discussões sobre os caminhos do realismo, em que o grande pintor brasileiro, com a sua habitual humildade, me falou da lenta elaboração de um dos seus murais. Tinha um tema bem definido. Uma profunda emoção impulsionava-o. Mas como transformar esse tema em pintura? Como comunicar a sua comoção à parede vastíssima e, através dela, a todo o público? [...] ¹⁰

Na perspectiva crítica de Mário Dionísio, entre os artistas brasileiros, Portinari parece reunir um conjunto de qualidades necessárias para vivência da arte como conhecimento, intervenção e transformação. Sua obra experimenta processos de elaboração e concepções

⁸ Maria de Fátima Fontes Piazza, *resenha* a Luciene Lehmkuhl, *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*, Uberlândia, EdUFU, 2011, in *Rev. Bras. Hist.* vol. 31, n.º 61 (São Paulo, 2011). http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882011000100019.

⁹ Conta-nos Luísa Duarte Santos, em artigo anteriormente referido: «A este acaso acresce um outro, e desta fortuidade se estabelece a conexão entre pintores, ou amantes da pintura, e a revelação de Portinari em Portugal: ‘Um belo dia, recebo carta dum grande amigo exilado no Brasil, matemático notável, e fico a saber que Portinari viria à Europa em breve (para a Exposição de 46 em Paris), passaria por Lisboa e gostaria muito de me conhecer. Reli. E voltei a reler’. Apesar dos receios cautelosos manifestados pelo remetente quanto ao encontro, e as disposições clandestinas sugeridas, de inspiração de autêntico romancista policial, Mário Dionísio, com o amigo Alves Redol, vai receber o pintor, vindo no paquete ‘Duque de Caxias’, ao cais de Alcântara, em Lisboa, a 10 ou 11 de Maio». (pp. 97-98).

¹⁰ MD, *A Paleta e o Mundo*, op. cit., vol. 1, p. 197.

temáticas originais que estabelecem outros olhares sobre a gente de seu país.¹¹ Mas, ao falar de Portinari, Dionísio sabe bem que está levando ao conhecimento do leitor português uma produção brasileira mais vasta, sobretudo literária, produção de um tempo em que diferentes artistas eram companheiros de uma mesma aventura: a percepção da arte moderna num país continental, fora do centro mundial, e com tantas contradições e desigualdades internas. A pintura de Portinari dava a ver o que os escritores davam a ler e havia em todos a vontade de encontrar os meios estéticos necessários para produzir uma arte realmente brasileira, palpitante de vida, com as emoções e condições de existência numa realidade simultaneamente dramática e lírica. Portinari foi amigo de escritores fundamentais dessa literatura, como, por exemplo, Graciliano Ramos. [Figura 2].¹²



Figura 2 - Graciliano Ramos e Candido Portinari, Rio de Janeiro, 1952.

¹¹ Ao leitor interessado, sugerimos que visite o Portal Portinari, já referenciado anteriormente, e no qual poderá visualizar a sua obra ao longo das décadas. Note os temas populares e o lirismo de seu traço mesmo frente ao mais trágico e desumano, com grande impacto para quem contempla seus quadros. Mário Dionísio foi um contemplador especial e profundamente sensível à mensagem visual de Portinari.

¹² Fotografia pertencente ao acervo Graciliano Ramos. <http://graciliano.com.br>

Aliás, será talvez de interesse ler o que este escreve, numa curiosa carta¹³ enviada a Portinari:

Rio – 18 – Fevereiro – 1946

Caríssimo Portinari:

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram.

O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe com a criança morta. [Figura 3] Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria?

Chego a pensar que faríamos cromos, anjinhos cor de rosa, e isto me horroriza. Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece?

Veja como os nossos ricos em geral são burros. Julgo naturalmente que seria bom enforcá-los, mas se isto nos trouxesse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso, porque não nascemos para tal sensaboria.

O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte.

E adeus, meu grande Portinari. Muitos abraços para você e para Maria.

Graciliano



Figura 3 - Candido Portinari, *Criança Morta*, 1944

Em 1962, ano de falecimento de Portinari, também Carlos Drummond de Andrade escreveu uma crônica em que mostra como o artista reunia à volta de si tantos amigos da

¹³ Carta que pertence ao acervo de Candido Portinari. Ver <http://graciliano.com.br/site/1946/02/carta-de-graciliano-ramos-a-portinari/>

cultura brasileira. O fecho da crônica é: «Como esquecer Candinho, tua casa de Laranjeiras? E aquelas horas em que eu, calado e gauche, sentia em mim, sem confessá-lo o orgulho de ser do teu tempo, da tua companhia...».¹⁴

Mário Dionísio, mesmo longe geograficamente, foi dessa companhia e demonstrou em todos os textos que produziu sobre Portinari e sua obra a compreensão sensível desse artista. A questão do realismo em arte encontrou nesse diálogo desenvolvimento muito lúcido e no estudo introdutório ao álbum “Portinari”, questiona:

Os que insistem em considerar realismo não sei que absurda cópia da realidade aparente estranharão mais uma vez que se classifique desse modo a obra dum artista que pintava mãos que não há em parte alguma, homens e mulheres de nervos e ossos expostos, espantalhos como gente e gente como espantalhos. (figuras restantes) Os que, por outro lado, insistem – como agora é uso – em que afinal só é real o que obscuramente mana para lá do que se vê, hão-de encolher os ombros perante a miopia dum pintor que não soube (sabemos nós que não quis) desembaraçar-se do figurativo, embora começasse as suas pinturas por uma composição abstracta [...] Quem, todavia, pensar que o realismo diz mais respeito à atitude sentimental e ideológica do artista perante a realidade do que a um processo particular de exprimi-la, que o realismo não é uma escola nem uma técnica, que antes de tudo o realismo se define pelas mil maneiras de iluminar a realidade, sim, mas uma realidade considerada, profundamente sentida, na sua totalidade e, portanto, no seu movimento, pelas mil maneiras de descobri-la e transformá-la no próprio plano social de que parte e que, directa ou indirectamente, visa, encontrará sempre em Portinari os muitos motivos de meditação e de prazer que só um mestre proporciona.¹⁵

Também, no *Diário de Lisboa*, em 1962, em homenagem a Portinari, falecido, Mário Dionísio escreveu ainda:

Pintando o camponês brasileiro é o Brasil inteiro que Portinari pinta, desde o enternecimento das meninas tristes do morro, com as suas flores modestas e o seu baú de lata azul ou as cenas (quão melancólicas) das festas de S. João ao arrebatamento goyesco, perigosamente a um passo (mas só a um passo) da caricatura, das trágicas caminhadas dos Retirantes, que fogem da seca e vêem os filhos morrer-lhes nos braços pelo caminho; das ásperas massas brancas, tocadas de cinza e de avelã, de que saem Lavadeiras, O filho morto, Enterro na rede, à nota surrealizante da série dos Espantalhos; dos desenhos surpreendentes dos Meninos de Brodowsky, feitos em grandes cartões directamente a pincel, às decorações do Rádio Tupi; da Mulher chorando aos vastos murais do Ministério da Educação e da Biblioteca do Congresso, de Washington, à Primeira Missa no Brasil, ao Suplício de Tiradentes. E tudo isto, que é profundamente brasileiro (tão brasileiro como as Vidas Secas de Graciliano ou a Gabriela de Jorge Amado), é também inegavelmente universal, na sua dor e na beleza que a supera, na miséria de que emana e na energia criadora que a transfigura e a transforma em riqueza comum.¹⁶

¹⁴ Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 1356.

¹⁵ MD, *Prefácios (1948-1989)*, Lisboa, Casa da Achada - Centro Mário Dionísio, 2014, p. 160.

¹⁶ Citamos do volume *Entre palavras e cores – alguns dispersos (1937-1990)*, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, 2009.

Mário Dionísio soube sim compreender muito bem a emoção estética da arte de Portinari e acreditamos que esse diálogo ao qual poderíamos juntar igualmente Picasso, artista impactante tanto para o brasileiro como para o português, formou também seu pensamento estético sobre o que entendia ser «uma nova sintaxe para um novo canto, seja realismo ou outro nome».¹⁷ Em carta datada de 21 de junho de 1955, Lisboa, escreve Dionísio ao artista brasileiro:

Mas não perco a esperança de, numa edição muito modesta embora (só podemos agora fazer, e cada vez mais, coisas muito modestas graficamente) escrever o que penso sobre a sua importantíssima contribuição para a pintura de nossos dias e do futuro. [...] As fotografias que teve a amizade de me oferecer e que espero ainda vir a utilizar editorialmente tem sido de grande utilidade aqui, pois tenho-as mostrado e, de certo modo, explicado a muitos artistas jovens.

Se, dos anos 30 a 60, os escritores brasileiros estavam mais próximos dos portugueses, sem dúvida, muito se deveu a esse pensador português que buscou compreender o outro e sua cultura, por acreditar que a Arte é realmente lugar de encontro e de conhecimento de mundo.¹⁸ Para que conclusões mais densas pudessem ser aqui enunciadas, seria necessário, porém, acompanhar mais detalhadamente esse diálogo luso-brasileiro, seja na pintura, seja na literatura, que Mário Dionísio seguiu ao longo de sua vida madura e que, certamente, na sua atuação como professor e crítico, partilhou com seus ouvintes e leitores, incentivando neles a atenção a outras culturas, aos seus problemas e experiências.

Mário Dionísio foi um artista, leitor e crítico apaixonado, mas de um amor lúcido pela arte e o que pode representar. Sua escrita reflexiva, seja em *A paleta e o Mundo*, seja nos outros tipos de textos que produziu, não envelheceu, continua a ser uma educação dos sentidos porque «[...] a arte não depende só do criador, mas também do comportamento do público perante ela. E que tal comportamento só se torna válido quando, além de olharmos um quadro, efectivamente podemos vê-lo.»¹⁹ E ver, para ele,

é também intervir, em vez de assistir. É misturar-se intimamente com a própria realidade, atuando na transformação prodigiosa, em vez de ouvir contar. É aderir

¹⁷ MD, *A Paleta e o Mundo*, op. cit., vol. 1 e vol. 5, p. 288.

¹⁸ No acervo da Casa da Achada - Centro Mário Dionísio (http://www.centroMarioDionisio.org/bibliografia_activapp1.php#per1.5) encontram-se variados artigos sobre Jorge Amado e Portinari, como: “A propósito de Jorge Amado – I”, in *O Diabo* n.º 164, Lisboa, 14/11/1937, PP006. A-Arm1-PastaA-D; “A propósito de Jorge Amado – II”, in *O Diabo* n.º 165, Lisboa, 21/11/1937, NP006. A-Arm1-PastaA-D; “A propósito de Jorge Amado – III”, in *O Diabo* n.º 167, Lisboa, 5/12/1937, PP006. A-Arm1-PastaA-D; “A miragem do Brasil”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 15/6/1967, RI-DA-2-Doc60, Secção «Anotações». Sobre Portinari: “Portinari em Paris: chegou, viu e venceu”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 8/11/1946, RI-DA-1-Doc42, “Um novo mural de Portinari”, in *Vértice* vol. VIII, n.º 74 (Coimbra, Out. 1949), PP001. A-Arm1; “Portinari, pintor de camponeses”, in *30 desenhos de Portinari*, Lisboa: FCG, 1987, A-1-6-19, Transcrição do texto publicado em *Vértice* (Coimbra, Maio 1949), “Portinari e Ferreira de Castro”, in *Vértice* vol. XV n.º 147 (Coimbra, Dez. 1955), PP001. A-Arm1-Ver; [Sem título], in *Portinari – 12 ilustrações de Portinari para o romance A Selva de Ferreira de Castro*, Porto, Academia Dominguez Alvarez, s. d. [1955], Cx.29-Doc25, “Portinari”, in *Diário de Lisboa*, Lisboa, 15/2/1962, RI-DA-2-Doc7-001/002, Suplemento literário. Na morte de Portinari, “Com Portinari, no Tejo”, in *O Globo* n.º 1 (2.ª série), Lisboa, 31/5/1946, PP159. A-Arm1-Pasta B-Globo. Como o acervo de Mário Dionísio está sendo agora publicado em volumes específicos por tipos textuais (prefácios, entrevistas...), o acesso a esses materiais se tornará mais fácil.

¹⁹ MD, *A Paleta e o Mundo*, op. cit., vol. 1, p. 219.

humanamente a um destino de risco, em vez de aclamar ou de apupar de longe e de cor, quantas vezes de encomenda, qualquer coisa que só de longe se conhece.²⁰

²⁰ Ibid.

MÁRIO DIONÍSIO
E A LITERATURA BRASILEIRA DE 30

*João Marques Lopes**

I.

Antes da abordagem do assunto em concreto, torna-se necessário relembrar um pouco o enquadramento do mesmo.

Descontando o papel precursor da publicação portuense *Pensamento* e revistas efêmeras como *Liberdade*, *Ágora*, *Gleba* e *Gládio*, seria no semanário *O Diabo* (Lisboa, 1934-1940) e no quinzenário *Sol Nascente* (Porto e Coimbra, 1937-1940) que a doutrinação neo-realista começaria a adquirir maior consistência.

Inicialmente dirigidas por republicanos de esquerda e contando até no caso d'*O Diabo* com o prestigiado escritor anarquista Ferreira de Castro, estas revistas receberam a partir de 1936-1937 o influxo de jovens próximos do PCP, como, por exemplo, Mário Dionísio, Joaquim Namorado, Alves Redol, António Ramos de Almeida ou Piteira Santos, em média dez a quinze anos mais novos do que os principais mentores da *Presença*, e foram encaminhadas para uma visão marxizante da realidade histórica e cultural.

Nessas revistas, foi sendo conformada uma série de tópicos clássicos da estética marxista: a arte enquanto epifenómeno superestrutural da base económica; a finalidade social da literatura; a ilusão da independência absoluta do artista. Nelas, diversas polémicas com os “presencistas” e com o “seareiro” António Sérgio demarcavam claramente a nova geração comunizante de quaisquer idealismos e do isolamento social da criação artística; nelas, a afirmação do Neo-Realismo recorria a várias estratégias para iludir uma censura estatal cada vez mais rigorosa. A própria designação “neo-realismo” era um eufemismo para não empregar a banida fórmula do “realismo socialista”. O materialismo dialéctico era cripticamente transformado em “diamática”, das iniciais da expressão inglesa *dialectical materialism*; a luta de classes devinha em alemão *Klassenkampf*; e Marx e Engels eram identificados por perífrases do género «um extraordinário pensador do século XIX». Em Março de 1939, um editorial do *Sol Nascente* resumia o ideário do novo movimento nos seguintes termos: «Assim é que reage contra a metafísica e contra o psicologismo, apoiando-se na obra crítica do pensamento diamático; combate pelo neo-realismo como forma necessária da humanização da arte».

Embora estas duas revistas tenham sido as mais importantes para a doutrinação do Neo-Realismo, a polémica mais significativa para delimitar essas duas posições no campo literário português da segunda metade da década de 30 ocorreu na *Seara Nova*. Respondendo aos ataques do então já consagrado José Régio, que acusava os neo-realistas de confundirem arte e sociologia, de dogmatismo, e de sobrevalorizar romancistas

* Doutorado em Literatura e Cultura Brasileiras. CLEPUL/Casa da Achada-Centro Mário Dionísio.

brasileiros de esquerda por razões equívocas, o jovem Álvaro Cunhal escreve o artigo “Numa Encruzilhada dos Homens” num número dessa revista, em meados de 1939. Aí afirmava que Régio e os “presencistas” se distanciavam do dramático presente histórico de então e se isolavam na criação artística, numa atitude egoísta.

Pouco notado tem sido que esta confrontação entre Régio e Cunhal foi desencadeada pelo tópico “sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa”, que se iniciou nas páginas da *Seara Nova* em Abril de 1939, e ecoou durante mais de um ano em órgãos tão diferentes como o semanário cultural *O Diabo*, a imprensa regional ou o quotidiano *O Diário de Lisboa*.

Em Portugal, os jovens que iriam caldear o Neo-Realismo descortinaram no romance nordestino brasileiro de intenção social uma alternativa literária do “novo mundo”, capaz de se substituir aos cacoc desfasados da vida em que a ficção europeia se tornara, e situavam esse romance na linha do apelo soviético-comunizante de Gorki e dos cultores do Realismo Socialista, como Gladkov; logo em meados dos anos 30, a obra *Cimento*, deste último, terá sido inclusive estudada e comentada publicamente numa conferência por Alves Redol.

Neste contexto, os temas do esgotamento do romance europeu-ocidental e da sua contraposição à saudável emergência dos “novos ventos” soviéticos e do regionalismo social dos ficcionistas brasileiros foram dados incontornáveis para boa parte dos jovens literatos lusitanos da segunda metade da década de 30.

Por isso, em dois importantes artigos saídos n’*O Diabo* (“Do Neo-Realismo. Amando Fontes”) e no *Sol Nascente* (“Do Neo-Romantismo: o sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado”), Joaquim Namorado, que era declaradamente partidário do movimento do Realismo Socialista centrado na União Soviética, apresentava uma visão que quase tornava o romance brasileiro regionalista de intenção social numa decorrência em linha recta de Gorki, dos realistas socialistas russos e dos seus congéneres internacionais. Leiamos dois trechos de Joaquim Namorado que, na medida das possibilidades permitidas pela censura, assim se refere a esta situação. Primeiro, em “Do Neo-Realismo: Amando Fontes”, n’*O Diabo* de 31/12/1938:

A compreensão havida do novo romance brasileiro em Portugal, e, particularmente, da parte das camadas mais jovens, constitui uma das atitudes mais significativas quanto à sua posição perante a vida e a arte. Quando esta geração, dos vinte anos, chegou à idade das primeiras leituras, enchia toda a literatura europeia o subjectivismo, levado ao extremo em Proust, James Joyce, André Gide, Thomas Mann, etc., e profundamente enraizada em Dostoievski. Literatura intimista, por vezes psico-patológica, profundamente individualista, não correspondia, de modo algum, às necessidades positivas da juventude que nascia no pós-guerra, cheia de vitalidade, marcada com o desejo de viver plenamente a vida, sequiosa de claridade, de compreensão e comunhão humanas, buscando ansiosamente a verdade e a realidade. [...] Esta necessidade de realidade gerou um vasto movimento neo-realista que cresce em todos os continentes e se pode julgar iniciado em Gorki [...]. O novo romance brasileiro enquadra-se, na sua melhor parte, dentro deste movimento, respondendo por isso às necessidades orgânicas (espirituais, também) da mais jovem geração portuguesa. Eis o ponto de encontro nesta relação simpática que se estabelece entre os dois países, – o, pela primeira vez realizado, intercâmbio luso-brasileiro.

E, depois, em “Do Neo-Romantismo: o sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado”, no *Sol Nascente* de Fevereiro-Março 1940:

uma nova mentalidade surge neste meado de século, uma nova consciência se forja neste longo debater de crises duma civilização que finda e à inquietação dos *espíritos* não corresponde já, no momento actual, a arte dos Proust, dos Lawrence, dos Mann. O nosso tempo tem outros romancistas, que um preconceito literário não pode diminuir. Não falando de Gorki, são um John dos Passos, um Nizan, Malraux, Ostrovski, Jorge Amado, Aragon e tantos outros.

II.

Feito o enquadramento histórico-cultural dos textos escritos por Mário Dionísio acerca da literatura brasileira entre 1937 e 1939, abordemos estes textos ou, pelo menos, as partes que se nos afiguram mais significativas. Trata-se basicamente de cerca de uma dezena de matérias publicadas n’*O Diabo* e da tese de licenciatura com que finalizou o seu curso na Faculdade de Letras. Os artigos ou resenhas abordavam Jorge Amado (numa série de três materiais), Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Lúcia Miguel Pereira, Jorge de Lima e outros. A tese em Filologia Românica era sobre Érico Veríssimo. Nesta apresentação, vamos focar unicamente artigos e resenhas saídos n’*O Diabo*, pois, para os nossos objectivos de perscrutar as raízes da estética marxista do jovem Mário Dionísio, este exercício de escavação “arqueológica” é suficiente. Em boa medida, a própria tese de licenciatura neles se apoia, e expande ideias aí contidas.

Ao lado de outros jovens “neo-realistas” ou simpatizantes como Joaquim Namorado, Alves Redol, Afonso de Castro Senda ou João Rubem, da personalidade mais singular de Adolfo Casais Monteiro, de “medalhões” como João Gaspar Simões ou Vitorino Nemésio ou do já então conhecido “brasilianista” José Osório de Oliveira, Mário Dionísio foi, à época, um dos mais activos e importantes resenhistas e críticos portugueses na apreciação do romance brasileiro da década de 30.

Obviamente, Dionísio era um jovem de pouco mais de vinte anos, estava ainda em formação e não podia ter um conhecimento muito aprofundado das Letras brasileiras. Não era propriamente alguém como o “brasilianista” José Osório de Oliveira, porém tinha a seu favor vários aspectos: não ignorava o que o Modernismo de 22 representava para a desconstrução da literatura anacrónica de Coelho Neto e comparsas, dispunha de um conhecimento razoável das várias posições do campo literário brasileiro dos anos 30 e não apenas da vertente do regionalismo de intenção social (resenha elogiosamente *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, e conhece o que considera ser a involução de Jorge de Lima rumo ao catolicismo). Possuía, sobretudo, o trunfo da adesão ao materialismo dialéctico e histórico, qual grelha de leitura dos fenómenos artísticos que lhe permitia fazer a equação entre vida, contradição, movimento, transformação e literatura, por fora de preconceitos político-partidários. Não esqueçamos que, ao contrário de certas distorções e vulgatas, a tradição marxista não tinha propriamente nenhum *parti pris* literário e considerava prejudicial a arte ostensivamente propagandística. Daí Marx e Engels terem preferido o reacionário Balzac a Zola ou ao populista Sue, terem sempre mantido o norte estético do respeito pela vida contraditória em movimento e terem aconselhado certos jovens aspirantes ao estatuto de escritor a não se mostrarem abertamente socialistas na escrita das respectivas obras.

Foi por isso que, na apreciação aos romances de Jorge Amado, o jovem crítico lisboeta passou um atestado de propagandismo barato, de manipulação das personagens e de linguagem pouco artística a *Cacau* e *Suor* («Temos a noção a cada passo de estar a ler um panfleto documentário», escrevia ele n’*O Diabo* de 21/11/1937, para invocar cripticamente em seguida a autoridade de “Carl”, ou seja, de Karl Marx, que condenava justamente as obras literárias com intuitos ideológicos demasiado forçados), mas não hesitou em exaltar

os avanços da ficção amadiana com *Jubiabá* (personagens independentes da manipulação do autor e linguagem mais estilizada) e sobretudo com *Mar Morto* (lirismo acentuado da prosa).

Foi por isso que, ao recensear *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo, nas páginas de *O Diabo*, em 15/4/1939, Mário Dionísio colocava a nova geração de ficcionistas brasileiros, mormente os regionalistas de intenção social, mas não só, sob o signo da vida contrastada, contraditória e dialéctica em cujo seio destacava:

os compromissos tácitos a que uma situação social, económica, etc, obriga os indivíduos. E aqui temos quatro, cinco, dez escritores que um estado de coisas impeliu a escrever. Surgiram isoladamente, cada um do seu ponto, com a sua mensagem individual, com o grito do seu meio. E eis que, sem darem por isso, as suas obras estavam fundidas numa única e grande obra, – a obra de gritar aos próprios homens que os homens são homens. [...] Se tomarmos Jorge Amado, Lins do Rêgo, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos para exemplo, veremos como em todos êles há um fulcro comum. Em todos êles a luta pela dignidade do Homem. Em todos êles a revelação de um país através das suas realidades nacionais. Em todos êles a luta pela satisfação das necessidades universais do Homem que virá resolver, justamente, o problema das suas realidades nacionais.

Foi por isso que Mário Dionísio integrou tão positivamente um livro mais intimista e psicológico da católica Lúcia Miguel Pereira dentro da corrente de renovação literária brasileira. Na resenha a *Amanhecer*, romance em que uma jovem provinciana e religiosa, que vai para o Rio de Janeiro, se debate com os problemas do amor, de Deus e do comunismo, sem encontrar solução fácil e sem seguir dogmaticamente o companheiro marxista, Dionísio ressalta sobretudo a capacidade da protagonista para seguir por sua conta a carreira de professora e enfrentar as contradições da vida: «*Amanhecer* é um romance psicológico, digamos. É uma biografia, a biografia de uma rapariga que caminha para a vida, para quem a vida amanhece», escrevia ele n' *O Diabo*, em 18/3/1939.

Aberto a outras expressões que não apenas as do regionalismo de intenção social, contra qualquer falsificação da vida, e avesso ao propagandismo fácil das ideologias partidárias (mesmo que se reivindicassem do marxismo) no campo da literatura e da arte, Mário Dionísio também sabia bater forte quando os autores brasileiros se enredavam nestas pechas. Já vimos como ele não se coibiu de criticar acerbamente *Cacau* e *Suor*, de Jorge Amado. Agora salientemos como ele desancou ironicamente a involução católica do regionalista Jorge de Lima, numa resenha a *A túnica inconsútil*, em que não está em causa a conversão religiosa mas sim o formalismo, a passividade e a propaganda desse livro de poemas. A 24/12/1938, Dionísio pergunta a respeito do autor de *Essa negra Fulô*, que, apesar do retrocesso de *A túnica inconsútil*, ainda considera um dos grandes poetas do Brasil: «Teria morrido Jorge de Lima?». E lembremos ainda como, no seu afã de desconstruir mistificações, falsificações e formalismos literários, também rebateu *Poemetos à feição do Oriente*, do mineiro Austen Amaro, numa resenha saída em *O Diabo*, a 6/5/1939: «O que nos diz propriamente do Oriente, ou, pelo menos, à maneira do Oriente? Cremos que nada». E isso porque praticamente tudo era misterioso, convencional e falho de vida, de experiência vital na própria realidade que supostamente deveria inspirar os cento e noventa e seis poemetos de Austen Amaro.

Portanto, se, diferentemente de Joaquim Namorado, Mário Dionísio não parecia estar preocupado em integrar o regionalismo brasileiro de intenção social dos anos 30 num movimento internacional mais ou menos centrado na URSS revolucionária, talvez porque, na sua opinião, o mais importante seria a fusão vida/literatura a partir da experiência

dinâmica e contraditória dos escritores brasileiros sob a ditadura getulista, e não a importação de modelos; e se, ao contrário da maioria dos seus companheiros de ideias comunistas, como, por exemplo, o próprio Namorado, António Ramos de Almeida ou Afonso de Castro Senda, Dionísio apresentava um marxismo mais aberto que não poupava romances proletários supostamente modelares (por exemplo, *Cacau* e *Suor*) e não hesitava em acolher romances com certas tonalidades de intimismo irresoluto no caminho vital a seguir, também é verdade que ele não enveredava por uma grelha marxista tão sem fronteiras nas suas leituras dos autores brasileiros que, ao fim e ao cabo, acabasse por adulterar e distorcer gravemente a estética marxista (ver as críticas atrás referidas a Jorge de Lima ou a Austen Amaro).

III.

E chega o tempo de concluir. Concluir dizendo que, nestes textos de 1937-1939, estava já em germe a dinâmica que tornaria porventura Mário Dionísio no principal arauto da síntese dos pares de opostos conteúdo/forma, compromisso cívico/factura artística e realidade social/densidade psicológica contra os ortodoxos do próprio Neo-Realismo. A dinâmica marxista que, em nome da imprescritibilidade da liberdade artística e do próprio legado da experiência do poder soviético até à entronização oficial do realismo socialista em 1934, o levou a envolver-se activamente na chamada “polémica interna do neo-realismo” (1952-1954) e a escrever a monumental *A Paleta e o Mundo* (obra agraciada com o Grande Prémio de Ensaio da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1964 e provavelmente o mais importante marco da estética marxista entre nós) em desacordo com antigos camaradas, como António José Saraiva, Álvaro Cunhal ou Óscar Lopes.

Em *A Paleta e o Mundo*, terá sido provavelmente o primeiro intelectual português a fazer em simultâneo a recuperação das raízes não dogmáticas da estética marxista e a reivindicação da política cultural dos bolcheviques sob Lunatcharsky contra a deturpação estalinista. Leiamos este trecho:

Identificando toda a arte moderna [...] com expressão da burguesia decadente, a ideologia oficial da URSS, que, no tempo de Lenine, Bukarine, Lunatcharski, se mantivera neutral perante a criação artística, passou, depois de Estaline, a combater todos aqueles artistas e movimentos estrangeiros ou nacionais que ali haviam iniciado ou desenvolvido algumas das revelações mais importantes do modernismo. Em vão um Lunatcharski lembrava que a arte, como uma planta, não se pode fazer crescer puxando-lhe pelas folhas [...]. É difícil evitar certos confrontos. Jdanov combate, como agente burguês de dissolução, aquela mesma arte que Hitler começara a combater com igual vigor, como ‘agente do bolchevismo’. E por processos singularmente semelhantes: teorização ideológica (que ignora as condições específicas do fenómeno estético e tudo reduz ao ‘assunto’), proibição da arte moderna, que é ‘degenerada’ (para Hitler) ou ‘depravada’ (para Jdanov), ‘cosmopolita’ (para Jdanov e para Goebbels), criação de organismos oficiais encarregados de organizar os artistas e orientar a sua produção.

No campo da literatura e da política cultural, Mário Dionísio procurava retornar aos fundamentos dos Marx, Engels, Lunatcharsky, Lenine e Trotsky: liberdade, pluralidade e neutralidade do poder público. A utopia e as suas experiências artísticas não receiam o novo, o multiforme e os caminhos diversificados rumo ao socialismo, devendo evitar a todo o custo interditos, perseguições e repressões sobre atavismos que apenas se expressam

com palavras, com sons, com cores e com a criatividade subjectiva. A mudança social, a pedagogia e o avanço da construção de uma sociedade livre da exploração do capital acabarão com tais atavismos ou relegarão os mesmos a vozes atomizadas sem qualquer influência.

Dionísio não viu a consolidação desta mudança profunda que tanto desejou. Provavelmente nenhum de nós a verá, mas, pelo menos, permanece esta tentativa de recuperação da originalidade da estética marxista do autor de *A Paleta e o Mundo*, cujas raízes estavam já nos seus textos sobre Jorge Amado, Érico Veríssimo e outros escritores brasileiros publicados em *O Diabo* nos remotos anos de 1937-1939.

EVOCACÃO TRUNCADA DE MÁRIO DIONÍSIO

*Eduardo Lourenço**

Não sei se por sabedoria, se por comodidade ou modéstia, as histórias literárias gostam de evocar os acontecimentos significativos em “grandes massas”, escolas ou movimentos, mesmo se é para concluir que uns e outros só têm importância pelas obras singularizantes que os circunscreveram e ultrapassam. A verdade é que mesmo nas épocas de culto individual manifesto a irrupção da obra singular – mormente em poesia – se opera numa atmosfera coral que em seguida permanecerá como horizonte ou tonalidade e serve de fundo à fatal mitificação inscrita em toda a categoria literária. É impossível escapar a uma tal mitificação e ao uso imoderado de conceitos universais pouco compreensivos ou excessivamente compreensivos que ela favorece. A única defesa possível consiste no vaivém perpétuo a que uma exegese literária digna desse nome se deve submeter entre a categoria literária abstractamente universal e a obra singular que a encarna sem realmente a esgotar nem se esgotar.

Entre nós a poesia moderna da primeira metade do século costuma aparecer topologicamente distribuída em quatro maciços principais: simbolismo, modernismo, presencismo, neo-realismo. São divisões cómodas e úteis mas igualmente fonte de não pouca confusão. Elas não esgotam o campo da produção poética mas têm a vantagem de assinalar tendências ou momentos que a si mesmos se perceberam como manifestações não apenas individuais. Mas desses quatro momentos só o último se apresentou deliberadamente como voz colectiva e canto enraizado numa realidade tida como mais vasta do que a simples consciência individual. Independentemente do valor das obras que o encarnam, o Neo-Realismo marca uma ruptura na história das relações da produção poética com a consciência individual. Pouco importa que a realidade mesma dos poemas neo-realistas não encarne de maneira convincente essa ruptura e continue até, nos seus mais eficazes exemplos, a exasperar a tradição que em princípio deseja abolir. O seu projecto original, como o facto mesmo do seu sucesso e permanência sociológicos para além do que é costume na criação poética, permite atribuir ao Neo-Realismo essa ruptura de que nós o gratificamos e o distingue dos momentos poéticos anteriores. Estes últimos, mau grado as afinidades simbólicas que no interior de cada um deles os tornam de algum modo supra-individuais, consentem – e não só por simplismo e comodidade – que se polarize o que têm de essencial sobre uma ou duas personalidades de excepção que em si resumem miticamente o movimento: Pascoaes, Pessoa, Régio. Bem sagaz será o exegeta que concentrará num só poeta a criação poética do Neo-Realismo. E nisto, ao menos, o Neo-Realismo cumpriu o seu programa de subsumir simbolicamente “o individual” sob o “comum”.

* Escritor

Tendo dedicado um estudo de alguma extensão, e não há muito tempo, ao Neo-Realismo coimbrão, tal como três dos seus poetas mais representativos o encarnaram, só poderia repetir-me sem vantagem para ninguém, se de novo voltasse ao mesmo assunto. Mas a ocasião parece propícia para reparar o que não sendo falta, pois não estava então no meu propósito, era deficiência objectiva aos olhos dos que teriam esperado um panorama menos limitado da poesia neo-realista na sua primeira e grupal manifestação. No meu estudo não haviam figurado nominalmente nem Fernando Namora, nem Manuel da Fonseca, nem Arquimedes da Silva Santos, nem Armindo Rodrigues, nem Sidónio Muralha, nem Mário Dionísio. A “imagem de marca” do primeiro Neo-Realismo é inseparável da poesia de alguns destes poetas, particularmente da de Manuel da Fonseca, que recitais, então célebres, da malograda Manuela Porto entronizaram junto de um público encantado pelo aspecto exaltante do folclorismo populista do autor da *Rosa dos Ventos*. Do mesmo modo os poemas prosaicamente agressivos de Namora haviam contribuído para marcar uma ruptura temática e rítmica, de imediata percepção, com a poesia de tom “elevado” da geração anterior. Entre esta geração e as primeiras configurações da poesia neo-realista a transição – transição aliás mais ideal do que ideológica – processa-se através de uma singular mistura de idealismo lírico, por vezes mesmo sensível romantismo, e da sua negação como que magiada e já nostálgica que assumiu nalguns poemas de Álvaro Feijó e de Políbio Gomes dos Santos uma autenticidade que ainda hoje nos pode tocar, apesar, ou por causa do seu inegável “adolescentismo”. De adolescentismo – se se pode designar assim o carácter de uma expressão em que os contornos da voz poética têm ainda as inflexões hesitantes e vagas da adolescência – estão repassadas as primeiras manifestações da poesia neo-realista. Uma certa veemência e o próprio tom excessivamente seguro, na aparência, de poemas cominatórios típicos dessa fase por si mesmos denunciam esse adolescentismo. Melhor seria dizer até que não têm outra substância que a da glosa de um mal-estar confuso, pleno de reminiscências poéticas presencistas mas navegando através delas para outro porto – e o tema da aventura mítica. Adolescente, inconsequente é comum em Namora e Namorado – cujo desenho não se adivinha ainda. Desconcerto da cidade para provinciais mal seguros de seus desejos e sensações, desgarramento das partidas com a mãe ao fundo ou ao longe como em Régio, vagas *rêveries* eróticas ou antes, sentimentais, herança da consciência poética como “lordes” virados do avesso à Sá-Carneiro, cinismo frágil, sentimento de geral mascarada também muito-Régio, em suma, como se lê num poema de Namora, “sonhos e raivas adolescentes” é o que constitui o lastro comum tanto da sua poesia, como na de Joaquim Namorado e de Cochofel. Os primeiros livros dos futuros poetas neo-realistas são um diálogo poético com a presença de Régio e Torga e por vezes com tão intenso narcisismo que não se vê bem como a produção clássica do *Novo Cancioneiro* emergiu deste canto áspero, *gauche*, centrado sobre o destino individual romanescamente sonhado:

Há em todas as coisas
a marca estranha
da minha presença.

É de um presencismo sem drama metafísico ou religioso manifesto, sem titanismo ou paganismo clamorosos, como esse que esses versos do jovem Namora configuram, que se levanta no entanto algo novo embora intensamente marcado pelo leito de onde saiu, essa obsessão do *conteúdo claro*, da ideia sobre a imagem que constitui a essência da poética presencista. A preocupação e a interrogação centradas sobre o destino empírico ou imaginário do poeta ou do que de perto com eles se relaciona cedeu o passo – melhor seria dizer, inverte-se, se no fundo o eu, embora sob a aparência de neutralizado, não

continuasse no seu papel onnipotente – à preocupação pelo sentido e as formas da existência histórica, individual ou colectiva, concebida como suporte objectivo de uma contradição inerente a um sistema social determinado. Se se toma à letra o depoimento poético de Fernando Namora, essa consciência e a *imagerie* que a corporizará devem muito à revelação que então constituiu o novo romance brasileiro, o de Amando Fontes, de Jorge Amado, de Lins do Rego, mas também o de Érico Veríssimo. Temas e personagens dessa mitologia literário-social afloram nos seus poemas como “Rua de Siriry” ou “Poemas Bárbaros”. E são verdadeiros poemas “nordestinos” da nossa Beira, com seu miserabilismo romântico e crítico, os que marcam em *Terra* (1941) um dos mais arquétipos momentos da nossa nova poética como poética de ruptura (ao nível da sua retórica formal, como do conteúdo imediato) com o presencismo de onde o seu poeta nasceu.

Em Manuel da Fonseca também o impacto dessa música “romântico-miserabilista” se faz sentir acompanhada da mitificação épica da realidade quotidiana, em particular, no campo e na “vila” alentejana, a que soube conferir, tanto nos seus poemas como nos seus magníficos contos, um halo sonambúlico e heróico que alguma coisa deve ao *ensueño* que Lorca comunicou à evocação do mundo andaluz.

Não era noite nem dia.
 Eram campos campos campos
 abertos num sonho quieto.
 Eram cabeços redondos
 de estevas adormecidas.

Não é a única, nem a maior originalidade da sua poesia, embora fosse a que lhe granjeou, porventura, mais larga aceitação na época. Mais íntima, secretamente melancólica, existe ao lado dessa poesia de tom heróico de cancionero, uma outra, deambulante, solilóquio de poeta na solidão fascinante da cidade e suas ruas, em tom voluntariamente confidencial e fraterno, onde perpassa a indecisa meditação de Casais Monteiro e dos poetas “prosaicos” seus companheiros de geração, Cabral do Nascimento e Alberto de Serpa, longínqua mas actualizada versão do enorme Cesário:

Cá fora há tudo o que não é do meu sonho:
 o frio, e os altos prédios fechados,
 e as ruas mortas como paisagem de cemitérios.


A sensibilidade poética de Mário Dionísio não pertence exactamente à da geral família poética neo-realista: mais ou menos refinados os seus poetas representativos, mau grado a intenção confusa ou clara que os distingue, falam ao rés da sua espontaneidade poética e informam os seus poemas de uma inegável mitologia pessoal que nalguns vai até à automitificação (Carlos de Oliveira). Mário Dionísio não se “entrega” desta forma. É uma poesia discreta, mas de um género diferente da que se nota na poesia de Cochofel. Há nela como que uma vontade de anonimato que é sobretudo sensibilização à realidade “cinzenta” da existência. Entre a sua reacção visceral ao espectáculo da vida e o poema, Mário Dionísio mantém uma distância, ténue mas presente, que é a de uma espécie de ironia triste, decerto a que a inteligência reserva ao que em excesso pode perturbar o equilíbrio a que com paixão se votou. Pois não se pense que a poesia de Mário Dionísio ecoa o eco fatigado da monotonia quotidiana. Nos seus poemas há uma veemência contida

como apagada à força, esfriada e às vezes fria, rescaldo de um fogo ou de um discurso

que vem de toda a parte e vai a toda a parte
eternamente
e em surdina

Contrariamente ao que muitos poderiam esperar, sabendo que Mário Dionísio foi, porventura, o mais decidido apologeta e exegeta da “atitude” neo-realista (na ordem geral e na estética), na sua poesia não se encontra plasmada na sua evidência irrefutável e confessada aquela imagística ou mitológica intenção que em muitos dos seus camaradas avulta a olho nu. Decerto, tal intenção atravessa toda a sua poesia, mas em “segundo grau”, transfigurada a maioria das vezes ou alegorizada no pretexto que glosa, ou na cena que metaforicamente a encarna. Presente sempre, é a consciência “dialéctica”, na sua pureza de visão abstracta a que a temática e a orgânica do poema emprestam a carne. Nos seus melhores momentos, porém, sem abandonar jamais a seriedade e a textura dialéctica que lhe são congeniais, a poesia de Mário Dionísio colhe a justa vibração universal e desprevenida das emoções exemplares:

mil anos que viva não se apaga
a imagem sombria e vacilante
dum homem desconhecido numa esquina
.....
cambaleante no regresso instável
sem se lembrar da rua onde morou
só com uma ténue sombra do passado
no lenço na mão manchado de sangue.

 FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN | 60 ANOS


LISBOA LETRAS
UNIVERSIDADE LISBOA
DE LISBOA

 Centro de Estudos
Comparatistas

 **FCT**
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

 **m neorealismo**
museu do neo-realismo


CENTRO DE ESTUDOS
COMPARATISTAS
DE LISBOA

 MUSEU DO
NEO-REALISMO
Associação Promotora

 Câmara Municipal
de Vila Franca de Xira
www.cm-vfxira.pt