



FABIO DA FONSECA MOREIRA

**Mecanismos, estratégias e
procedimentos de escrita em *Aldeia
Nova*, de Manuel da Fonseca**

Tese de doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Izabel Margato

Rio de Janeiro
outubro de 2020



FABIO DA FONSECA MOREIRA

**Mecanismos, estratégias e
procedimentos de escrita em *Aldeia
Nova*, de Manuel da Fonseca**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Izabel Margato

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Jorge Vicente Valentim

UFSCar

Prof. Eduardo Prazeres dos Santos

UNIG

Prof. Marcos Vinicius Fiuza Coutinho

Pedro II

Rio de Janeiro, 07 de outubro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial sem a autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Fabio da Fonseca Moreira

Graduado em Letras pela Universidade Gama Filho (2005); Mestre em Letras pela PUC-Rio (2010). Participou de congressos e seminários e tem artigos publicados na área de literatura.

Ficha Catalográfica

Moreira, Fabio da Fonseca

Mecanismos, estratégias e procedimentos de escrita em Aldeia Nova, de Manuel da Fonseca / Fabio da Fonseca Moreira ; orientador: Izabel Margato. – 2020.

124 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Neorrealismo português. 3. Manuel da Fonseca. 4. Literatura portuguesa. 5. Século XX. I. Margato, Izabel. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Vera (em memória),
o amor mais sublime.

Agradecimentos

À minha orientadora, Izabel Margato, pela confiança e por todo estímulo.

Ao professor Alexandre Montaury, pelo apoio e generosidade.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora, pela gentileza com que aceitaram o convite para integrá-la.

Ao meu companheiro, Marcos André, pela paciência e compreensão.

Aos meus amigos, pelo apoio, paciência e compreensão, especialmente, à Luiza Aquino, grande incentivadora e leitora dos meus textos.

Aos meus colegas da PUC-Rio, pelos momentos inesquecíveis em que compartilhamos nossas alegrias e angústias.

A todos os funcionários do Departamento de Letras, sempre atenciosos e solícitos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Moreira, Fábio da Fonseca; Margato, Izabel (orientadora). **Mecanismos, estratégias e procedimentos de escrita em *Aldeia Nova*, de Manuel da Fonseca**. Rio de Janeiro, 2020. 124p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A fim de promover mais amplamente e sem qualquer prejuízo para a definição de uma fisionomia do projeto neorrealista para a produção literária e cultural do século XX, esta tese tem como proposta investigar, teórica e criticamente, a produção literária do escritor Manuel da Fonseca. Através da obra *Aldeia Nova* (1942), poder-se-á verificar como a realidade é apreendida e reconsiderada na ficção de Manuel da Fonseca, assim como a utilização da palavra reflete o modo como o autor interpreta a realidade. Nesta perspectiva, destacaremos, também, como o ideal neorrealista é reproduzido nos espaços e nas ações dos personagens de Manuel da Fonseca. Como consequência dessa investigação e à medida em que se desate o nó que poderia aliar o projeto neorrealista a uma proposta compromissada do literário com um aparente desinvestimento em estratégias de escrita em prol de resultados pedagógicos mais eficientes, este estudo buscará, por fim, legitimar a produção literária e intelectual do escritor Manuel da Fonseca como um projeto marcado por uma nova prática de escrita e pelo compromisso político.

Palavras-chave

Neorrealismo português; Manuel da Fonseca; *Aldeia Nova*; literatura portuguesa; século XX.

Abstract

Moreira, Fábio da Fonseca; Margato, Izabel (orientadora). **Writing mechanisms, strategies and procedures in *Aldeia Nova*, by Manuel da Fonseca**. Rio de Janeiro, 2020. 124p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In order to propose the definition of a physiognomy of the neorealist project for the literary and cultural production of the 20th century in a broader way and without any undermining, this thesis aims to investigate the writer Manuel da Fonseca through a theoretical and critical approach. Throughout *Aldeia Nova* (1942) it is possible to verify how reality is apprehended and reconsidered in Manuel da Fonseca's fictional work, as well as the use of the word as a reflection of the way the author interprets reality. In this perspective, we will also highlight how the neorealist ideal is reproduced in the spaces and actions of Manuel da Fonseca's characters. As a consequence of this investigation and as we untie the knot which could link the neorealist project to a committed proposal by the literary with an apparent disinvestment in writing strategies in favour of more efficient pedagogical results, this study will ultimately seek to legitimize the literary and intellectual production of the writer Manuel da Fonseca as an enterprise marked by a new writing method and political commitment.

KEYWORDS

Portuguese Neorealism; Manuel da Fonseca; *Aldeia Nova*; Portuguese literature; 20th century.

Sumário

1. Introdução	10
2. O Neorrealismo português: uma atitude geral face à vida e ao mundo	15
2.1 Neorrealismo português: conceito preliminar	16
2.1.1 Pressupostos sociais e políticos	16
2.1.2 Uma teoria estética de formulação realista	22
2.2 Neorrealismo português: potencialidades estéticas e ideológicas	32
2.2.1 Teorização e prática	32
2.2.2 Uma nova forma de expressão	34
2.2.3 A elaboração estética	41
3 Manuel da Fonseca e o Neorrealismo: uma forma mais alta de ver o mundo	45
3.1 Espaço e memória	46
3.2 Fonseca e a reconfiguração da realidade	49
3.3 Representação, legitimidade e as estratégias de autenticação	55
3.4 Manuel da Fonseca: procedimentos e estratégias de escrita	59
4 <i>Aldeia Nova</i> : tensões e contradições	62
4.1 “Campaniça”, “Aldeia Nova” e “Maria Altinha”: o encadeamento do espaço	66
4.1.1 “Campaniça”: o espaço da privação	67
4.1.2 Aldeia Nova: um sonho de liberdade	75
4.1.3 “Maria Altinha”: as emblemáticas violências	80
4.2 Quatro contos em outras paragens	85
4.2.1 “Névoa”: a negação da estabilização do mundo na desumanidade	85
4.2.2 “Mestre Finezas”: o cariz opressor e desumanizante do capitalismo	92
4.2.3 “A visita”: o mundo cinzento de uma burguesia provinciana	96
4.2.4 “O ódio das vilas”: a dualidade dos meios sociais	100
4.3 UMA história em CINCO contos	104
5 Considerações finais	116
6 Referências bibliográficas	118

[...]
o que fazer, senhores
diante do fim de tudo
e seus arautos
a esfregarem em nossos olhos
o medo espúrio da transigência e,
sob tutela imposta
baraço
pregação
diariamente
em horário nobre
nos declaram bastardos
e nos condenam a esse beco sem saída
até que, submetidos a essa vontade,
imploremos perdão ao irascível deus
antes que se dissolva
o último dos nossos torturados átomos?

o que fazer, senhores
quando tudo se resume a uma herança
manutenção de privilégios,
troca de favores, pecúnia
impossibilidade de fazer amigos
e influenciar pessoas?

o que esperar
senão a impossibilidade
de nossas mãos vazias?

então, confiemos
confiemos nas cantigas de roda
na arte
na dúvida
na curiosidade
e se verdugos abominam poesia
cantemos
cantemos às cinco da tarde
na contramão do inferno
("o que fazer?", de Paulo Laurindo)

Grande parte desta tese foi escrita durante a pandemia da COVID-19. Em meio a tantas angústias e incertezas, escrevê-la foi um misto de tensão e salvação. A literatura, como sempre, me salvou e me inspirou a continuar. Registre-se.

1 Introdução

Na barra da história do meu tempo, este livro é um acto de acusação. [...]Não é difícil entender-se o que escrevo e por que escrevo. E também para quem escrevo. Daí o apontarem-me como um escritor comprometido. Nunca o neguei: é verdade. Mas também é verdade que todos os escritores o são. Não conheço homens assépticos, desodorizados e incolores. Talvez as figuras de cera do Museu Grévin.

(Alves Redol, epígrafe de *Fanga*, sexta edição, 1963).

No final dos anos 30 do século XX, num Portugal silenciado pela censura e reescrito pela propaganda fascista, uma nova vaga de escritores trouxe a público o cotidiano privado de um povo, denunciando a miséria e a humilhação, sobretudo na relação com o trabalho. Essa literatura que nasce contra o regime do Estado Novo pode ser vista como o testemunho de uma realidade que não figura nos livros oficiais, tampouco nas matérias jornalísticas e na política de então.

Enquadrado num momento histórico particularmente conturbado, o Neorrealismo vai legitimar uma concepção de arte que se empenha pela defesa dos direitos do homem, pela expressão dos problemas coletivos e pelo compromisso da estética com o social. É, portanto, através da expressão artística que a intervenção política ganhará sentido, urgência e consistência e, como artistas, é que os neorrealistas vão contribuir intelectualmente. Mediada pela escrita, que é uma mediação pela ficção, a literatura se tornará indissociável desse processo de tomada de consciência social tão cara a esses artistas.

Dessa forma, podemos dizer que o Neorrealismo elegeu o condicionamento social do homem como sua principal prerrogativa. Essa eleição pode ter sido a base de toda a polémica que esse movimento atraiu para si, pois, segundo alguns críticos, os artistas neorrealistas não fizeram puramente literatura, mas marcadamente denúncia social. A noção de literatura assumida pelo movimento privilegiou, de certa forma, a força ideológica e ética contida na sua mensagem porque nasceu como um projeto ligado a um tempo histórico de censura e opressão, o que levou alguns escritores a expressar e a denunciar, através da sua arte, uma vida ceifada em todos os seus aspectos, e eleger como figura temática o homem em contato com o mundo, forçando uma reflexão sobre a realidade e apostando num devir histórico que evidenciaria o aceleramento de um processo

histórico irreversível e fatal.

De fato, em vez de frequentar os salões literários e as academias para participar de saraus estéticos e debates metafísicos, os neorrealistas não se afastaram das emergências sociais, confinando-se na Torre de Marfim, pois, para esses escritores, as estratégias formais não poderiam ocupar o centro das preocupações autorais, pois a arte tinha antes de tudo uma função social específica. Essa vertente mais ortodoxa encontrara eco, sobretudo, nos primeiros anos do movimento, embora alguns escritores, como Mário Dionísio, desde o início, já postulassem uma relação intrínseca e complementar entre forma e conteúdo. Na premência de criar uma literatura com missão social, o tecido literário ficava, na maioria das vezes, em segundo lugar. A esse respeito comenta Carlos Reis:

Quanto maior for a abertura inerente ao discurso literário, mais débil será a sua eficácia ideológica, justamente por ser muito ampla a margem de liberdade interpretativa e, por conseguinte, a possibilidade de se escapar ao alcance de uma doutrinação assim posta em causa; por outro lado, se o discurso literário enunciar com muita transparência as balizas ideológicas que o norteiam, a sua abertura diminuirá consideravelmente por estarem de certo modo definidos e impostos à partida os sentidos que há de respeitar no acto de descodificação.¹

Se partirmos da hipótese de que o Neorrealismo era um sistema de ideias e uma disciplina intelectual, e não um modismo literário que seguia uma ortodoxia, podemos então dizer que um texto neorrealista é um modo de interpretação e modificação da realidade, visto que “admitindo uma concepção dialéctica da realidade, ele nega precisamente a possibilidade de existirem verdades estáticas – condição *sine qua non* de qualquer ortodoxia.”² A literatura que se distanciava da vida e do contexto social, que não suscitasse uma função revolucionária, que não considerasse o homem integrado socialmente, estaria submetida à alienação, servindo como um trivial entretenimento a serviço da classe dominante para satisfazer seus interesses através de catarse ou diversão. Por esse motivo, “em muitos dos textos teóricos e literários da época, o Neorrealismo apresentou-se como um projeto literário com fins claros, focado numa intencionalidade social.”

Como afirma Michelle Matter, “muitos dos equívocos em torno do

¹ REIS, Carlos. “Ficção Neorrealista e Pragmática ideológica”. In: *Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros*, 1992, p. 83.

² GOMES, Raul. “Maria – Escada de serviço”, por Afonso Ribeiro. In: *Seara Nova*, 1087. Lisboa: 1948, pp. 74-5. Lido em REIS, 1981, pp. 68-71.

Neorrealismo se estabeleceram em decorrência de uma análise das obras baseada na teoria ortodoxa do movimento, o que fez com que se considerasse que as obras estavam desligadas de um investimento estético, já que muitos teóricos apontavam para uma urgência maior do plano do conteúdo”³. José Carlos Barcellos observa que a forte tendência de alguns críticos de tomar como modelo para o Neorrealismo as suas primeiras produções deve-se, equivocadamente, à leitura do Neorrealismo como um projeto afastado da problemática individual do homem, as tendências regionalistas e o predomínio da classe sobre o indivíduo. Como salientou o professor, as características indicadas são certamente válidas para *Gaibéus*, de Alves Redol e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, mas “não o são de modo absoluto ou pleno para obras como *Aldeia Nova*, *Cerromaior*, *O Fogo e as Cinzas* ou *Fogo na noite escura*, entre outras.”⁴

Na prática, muitos autores, como, por exemplo, Manuel da Fonseca, realizaram algo além do que mesmo assim ficou estabelecido como “modelo” neorrealista, como, aliás, manifesta-se sempre em qualquer tendência, com os grandes escritores. Mesmo com uma produção literária não muito extensa, Manuel da Fonseca notabilizou-se por uma coesão temática e estilística, desdobrada através de seus romances, poesias e contos, perpassando nesses diversos gêneros uma mesma busca ética e estética. Manuel da Fonseca parece ter conseguido superar com alguma eficácia essa primeira perspectiva neorrealista através da busca de símbolos, imagens e outras estratégias narrativas que conferem à linguagem literária uma dimensão que ultrapassa o meramente ideológico, ao mesmo tempo em que revela um cuidadoso trabalho formal e, espontaneamente, artístico. A extraordinária densidade humana revelada em seus textos, cujas personagens e situações impõem uma verdade própria, irredutível a esquematismos que poderiam contradizer certas afirmações correntes acerca do Neorrealismo e de sua evolução, assim como a proposta de um Neorrealismo que não propõe uma fotografia da realidade, mas a busca por representar o real na medida em que formado a partir daquilo que lhe foi mais significativo, são marcas fundamentais de sua obra e que, de certa maneira, desestabilizam e reconfiguram os conceitos primários associados ao movimento.

³ MATTER, Michelle Beraldo. *A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia*. Rio de Janeiro, 2010. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 23.

⁴ BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997, p. 153.

Efetivamente, o Neorrealismo não pode ser tratado como literatura para consumo, mas como literatura de intervenção, tal qual àquela literatura que se pratica hoje pelos grupos minoritários que anseiam por sair do silêncio que lhes foi imposto historicamente, e para quem conta mais o valor humano que o valor estético fecundado por já antigas teorias. Agora, como antes, trata-se também de linguagem, mas para fazer falar humanidades que lutam desesperadamente por seu lugar no mundo, que possam ter sua voz reconhecida, igual a todas as outras para quem o direito à fala parece coisa natural, e não resultado de um processo histórico que seleciona quem pode e quem não pode falar.

Remando, portanto, contra as marés estética, social e política, a escrita de Fonseca deu visibilidade a um mundo esquecido, como se não existisse, de tão arcaico parecia ser, um mundo que exigiu uma nova forma de abordagem à qual se pode dar o nome de neorrealista, porque na invenção de novas, embora antigas, paisagens, se queria não somente mudar a literatura, mas o mundo, que seria outro, no momento em que tais paisagens fossem só ficção e não coubessem nele, de tão ultrapassadas e desprezíveis. Assim como outros escritores e poetas neorrealistas, Manuel da Fonseca empunhou sua escrita como arma, pondo em circulação gente e espaço numa relação intrínseca, atraindo visibilidade para os homens e mulheres alentejanos, transformando o espaço em paisagem, inventando outro Portugal, não esse que se sabia existir, mas que não se queria ver.

Considerando, então, as diferentes maneiras como cada escritor apreende a realidade e como esta se reflete em cada obra, esta tese tem como proposta investigar, teórica e criticamente, a produção literária neorrealista através da obra ficcional do escritor Manuel da Fonseca, delineando e ampliando o conceito do Neorrealismo em relação às estratégias de invenção de uma linguagem literária e de procedimentos de escrita capazes de revelar o conteúdo político e ideológico em textos que poderiam conter fenômenos estéticos puramente formais.

Para tanto, e a fim de promover mais amplamente e sem qualquer prejuízo para a definição de uma fisionomia do projeto neorrealista para a produção literária e cultural do século XX, propõe-se, inicialmente, como recorte da obra ficcional de Manuel da Fonseca, o volume de contos *Aldeia Nova* (1942). Através da referida obra, poder-se-á verificar como a realidade é apreendida e reconsiderada na ficção de Manuel da Fonseca, assim como a utilização da palavra reflete o modo como ele interpreta a realidade. Nesta perspectiva,

destacaremos, também, como o ideal neorrealista é reproduzido nos espaços e nas ações dos personagens de Manuel da Fonseca que, de maneira despretensiosa e com uma linguagem sem excessos, são conduzidos a experimentar situações em que a banalidade do cotidiano é potencializada de tal modo que novas perspectivas sejam reanimadas, levando-os a um caminho de conscientização, onde, através de si e do espaço no qual estão inseridos, conseguem dar início a um processo revolucionário e transformador da realidade que os circunda.

Como consequência dessa investigação e à medida em que se desate o nó que poderia aliar o projeto neorrealista a uma proposta compromissada do literário com um aparente desinvestimento em estratégias de escrita em prol de resultados pedagógicos mais eficientes, este estudo buscará, por fim, legitimar a produção literária e intelectual do escritor Manuel da Fonseca como um projeto marcado por uma nova prática de escrita e pelo compromisso político.

2

O Neorrealismo português: uma atitude geral face à vida e ao mundo

A literatura é uma transfiguração da realidade.

Antônio Candido¹

Uma literatura sempre nasce frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade.

Bella Jozef²

Pensar a constituição do projeto literário de Manuel da Fonseca e seus procedimentos de escrita implica uma maior compreensão do movimento neorrealista em Portugal. Não se trata de uma tarefa fácil, pois pressupõe uma percepção bem delineada de uma linha evolutiva do movimento. Com o propósito de consolidar e sistematizar um conceito do movimento neorrealista em Portugal, tomaremos como diretriz a perspectiva de Eduardo Prado Coelho³, para quem há três diferentes definições para a expressão "Neorrealismo": uma atitude geral face à vida e ao mundo, expressa através de uma atuação política; uma teoria estética de formulação realista, alinhada à filosofia marxista e, ainda, uma perspectiva estético-ideológica que procurava implementar em Portugal uma corrente do Realismo Socialista. Para tanto, começaremos por apontar duas questões que são implicadas nessa controversa e polêmica corrente literária: a primeira diz respeito ao conceito preliminar do Neorrealismo, e a outra aponta para as potencialidades estéticas e ideológicas que permitem ser avaliadas como fenômenos evolutivos e inovadores, que ora se afastam, ora se aprofundam nas propostas programáticas do movimento.

Para tanto, inicialmente recuperaremos o contexto histórico-político-social a partir do qual o Neorrealismo emerge para, em seguida, estabelecermos os pontos em que se imbricam as cenas política e cultural da sociedade portuguesa na primeira metade do século XX.

¹ Em entrevista concedida ao *Jornal Zero Hora*, em 2009.

² JOZEF, Bella. "O fantástico e o misterioso". In: JOZEF, Bella. (Org.) *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Aves, 2006, p. 191.

³ COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972, p. 39.

2.1 Neorrealismo português: conceito preliminar

2.1.1 Pressupostos sociais e políticos

O Neorrealismo surge em Portugal no final dos anos de 1930, ainda na ressaca da crise financeira de 1929. Integrando um movimento de politização da arte, com algumas variações programáticas, podemos dizer que o Neorrealismo imbuu-se do propósito de abrir a mentalidade portuguesa para os grandes debates sociais daquela época, em paralelo a uma modernidade que se esquivava da realidade. Embora Portugal se encontrasse, quase totalmente, isolado e alienado dos conflitos mundiais, direcionando suas preocupações a fim de reforçar suas bases internas, abaladas com o golpe militar de 1926, seria inevitável que as forças sociopolíticas e econômicas que permearam a Europa despertassem a militância dos intelectuais portugueses, como afirma Alexandre Pinheiro Torres:

Dizer que o contexto histórico [...] contra a ameaça do Fascismo não desempenhou um papel de primeiríssima importância na consciencialização política dos escritores portugueses que iriam fazer o Neorrealismo seria tentar estabelecer um tipo de desvinculação História-Política-Literatura sem qualquer sentido, e que, aliás, nunca ninguém poderá tentar, por perfeitamente absurda.⁴

Era imanente, portanto, que os importantes acontecimentos históricos provocassem no incipiente grupo neorrealista, formado espontaneamente por jovens atentos e sensíveis àquele cenário perturbador, uma reflexão sobre aquela atmosfera sombria que pairava sobre a sociedade portuguesa.

O processo que transcorreu entre o estabelecimento da ditadura militar e o advento do Estado Novo não pode ser isolado dos movimentos que ocorreram por toda a Europa entre as duas guerras e que, em reação ao sistema liberal, originaram movimentos de caráter nacionalista e autoritário. Por toda a Europa, o pós-guerra foi um período de crise econômica e de redefinição das estruturas sociais e políticas. E foi nos países de economias mais frágeis e dependentes, com

⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICLP, 1983, p. 35.

maior dificuldade em gerir as tensões políticas e sociais, que os primeiros regimes autoritários, em total oposição aos princípios liberais e democráticos, evoluíram, como foi o caso de Portugal.

O período que decorreu entre o movimento militar de 1926 e a consolidação do Estado Novo “é um dos mais agitados e politicamente complexos da nossa história do século XX.”⁵ A ditadura foi implantada em Portugal, em 1926, a partir de um golpe desencadeado pelas forças militares, em resposta aos sinais de fragilidade que a Primeira República, instituída em 1910, apresentava. Foram dezesseis anos repletos de instabilidade política, agitação social e ameaças de golpe, além de uma crise econômica ampliada com a participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial, que agravou o déficit orçamentário e a dívida externa do país.

Os anos de 1930 a 1932 foram, nas palavras do historiador português Fernando Rosas, os anos da "clarificação política"⁶. Naquela ocasião, o então professor na Universidade de Coimbra, Antônio de Oliveira Salazar, ao assumir a pasta das Finanças, preconizou a necessidade de uma "política da verdade, dizendo-se claramente ao povo a situação do País, para o habituar à ideia dos sacrifícios que haviam um dia de ser feitos, e tanto mais pesados quanto mais tardios.”⁷. Assim, à custa de um rigoroso e austero controle sobre as finanças públicas, que incluía a redução das despesas com saúde, educação, funcionários públicos, entre outras, o ministério liderado por Salazar alcançou um *superávit* "milagroso". No entanto, o sucesso do seu programa econômico deixava evidente que este fazia parte de um programa político que se distanciava das ideias liberais republicanas. Salazar tinha ideias claras sobre como devia ser a organização da sociedade, da economia e do Estado, e, fazendo-se rodear dos seus apoiadores políticos, alcançou uma hegemonia no seio da ditadura militar que lhe permitiu consolidar uma estratégia que conduziria à institucionalização do Estado Novo. Além do mais, a memória do caos e da desordem da Primeira República, sublinhada pela "necessidade" de uma sociedade apaziguada e ordenada que só o novo regime poderia trazer, concorreu para que a política autoritária e antiparlamentar proposta por Salazar ganhasse ampla aceitação.

⁵ ROSAS, Fernando. O Estado Novo (1926-1974). In: J. Mattoso (Dir.). *História de Portugal* (Vol. VII). Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. 151.

⁶ Idem, p. 243.

⁷ MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 3. ed. Lisboa: Palas, 1986, p. 371.

A imprensa foi o principal meio condutor para Salazar apresentar as suas ideias e os progressos do seu trabalho, cujo carácter técnico, sentido patriótico e postura apartidária ganharam destaque, tornando-se frequentes as notícias de apoio às realizações levadas a cabo como Ministro das Finanças. Os jornais reproduzirão as linhas ideológicas e políticas e as estratégias económicas que estabeleceriam a doutrina fundadora do novo regime, apresentada em várias intervenções, dentre as quais, a criação da União Nacional.⁸

Em 1932, Salazar foi nomeado chefe do Governo. “Sei muito bem o que quero e para onde vou”⁹ serão as palavras utilizadas no discurso de posse, definindo bem o modo como Salazar demarcou o seu percurso até chegar a chefe de governo. A partir daí, Salazar aperfeiçoa o seu modelo de Estado autoritário e corporativo, cuja consolidação se dará com a publicação, em 1933¹⁰, de uma nova Constituição que se assentava na recusa dos fundamentos liberais, democráticos e parlamentaristas do Estado. O regime salazarista ganha força à custa da paulatina eliminação das várias oposições que lutaram contra a sua instalação, motivo pelo qual o novo texto constitucional será complementado com outras medidas legislativas, como a reorganização da censura, a criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PIDE) e do Secretariado de Propaganda Nacional.

Controlada pela censura, a imprensa muitas vezes retratou Salazar como o "salvador da Pátria", ainda que a institucionalização do Estado Novo indicasse a aversão à democracia e a violência dispensada aos seus opositores. Mas tudo isso era disfarçado através da imagem do ditador apresentada ao povo como um homem capaz de salvar a nação da crise económica. Além disso, o poder absoluto que Salazar conquistou seria outro não fosse a aliança estabelecida com a Igreja, que, por meio do seu discurso religioso, cooperou para difundir a ideia da inexistência da luta de classes e o conformismo com a situação em que se vivia, impedindo, com isso, qualquer tentativa de rebelião.

⁸ Cf. Fernando Rosas, a União Nacional (UN), criada em 1930, foi uma organização política constituída para apoiar a criação e a manutenção do Estado Novo. Ligada, central e intimamente, ao Governo, a UN assegurava um absoluto monopólio da representação política, perseguindo e impedindo qualquer avanço da oposição.

⁹ Discurso publicado no *Diário de Notícias*, em 28 de abril de 1928.

¹⁰ A Constituição de 1933, que transformava o Estado português em uma “República unitária e corporativa”, fora a peça central do regime que pusera fim à ditadura militar e instaurara o Estado Novo. Aprovada por meio de um plebiscito, em 19 de março, sua promulgação aconteceu em 11 de abril, depois de uma intensa campanha propagandística do governo. Esta Constituição implantava a ditadura do Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar, cujo término se deu em 1968.

O Estado Novo era "essencialmente um regime católico autoritário"¹¹. Por isso, o apoio da Igreja perante a essa estrutura de exploração, sobretudo da classe mais baixa, favorecia diretamente a aristocracia latifundiária, contemplada com uma série de medidas direcionadas para uma política econômica de base agrária, ao passo que interrompia o processo de industrialização que vinha sendo adotado no país. Para Fernando Rosas¹², essa proteção dos interesses agrários submeteu Portugal a um "subdesenvolvimento histórico" e explicaria, entre outros motivos, o predomínio de um mundo rural que reforçaria o patriarcado e a estagnação do processo de industrialização em Portugal, pois assim se evitaria o surgimento da classe operária e a conseqüente luta de classes. Hobsbawm diz que os princípios recriados pelos regimes conservadores tinham como propósito resistir ao individualismo liberal e à ameaça do trabalhismo¹³ e do socialismo. O historiador afirma, ainda, que por trás desse estatismo orgânico

havia uma nostalgia ideológica de uma imaginada Idade Média ou sociedade feudal, em que se reconhecia a existência de classes ou grupos econômicos, mas a terrível perspectiva da luta de classes era mantida a distância pela aceitação voluntária de uma hierarquia social, pelo reconhecimento de que cada grupo social (...) tinha seu papel a desempenhar numa sociedade orgânica composta por todos, e deveria ser reconhecido como uma entidade coletiva. Isso produziu vários tipos de teorias "corporativistas", que substituíam a democracia liberal pela representação de grupos de interesse econômico e ocupacional. Às vezes esta era descrita como participação ou democracia "orgânica", e portanto melhor que a real, mas de fato combinava-se sempre com regimes autoritários e Estados fortes governados de cima, em grande parte por burocratas e tecnocratas.¹⁴

Em meio a uma profunda agitação política, o Portugal do início da década de 30 era um país "atrasado, rural, dependente, periférico [...] um caso típico dos processos de articulação então verificados entre as crises econômicas [...]"¹⁵, cuja principal produção estava baseada em uma agricultura tradicional resistente à modernização. O escasso investimento na economia nacional, assim como na

¹¹ MAXWELL, Kenneth. *A construção da democracia em Portugal*. Lisboa: Presença, 1999, p. 31.

¹² ROSAS, Fernando. *O Estado Novo nos anos trinta*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986, p. 10.

¹³ Cf. Angela Maria de Castro Gomes, o termo "trabalhismo" aduz à ideia de que todo lucro deve corresponder a um ganho social, concedendo, assim, um grande destaque aos direitos dos trabalhadores.

¹⁴ HOBBSAWUM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 117.

¹⁵ ROSAS, Fernando. *Nova história de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol. XII. Dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Presença, 1990, p. 15.

indústria e no comércio, desajustou o país em relação às grandes potências europeias. No entanto, as grandes crises mundiais tiveram uma pequena repercussão muito por conta da posição de neutralidade de Portugal na Segunda Guerra Mundial. Afastando-se daquele conflito, Portugal, além de conter gastos, direcionou-se às suas questões internas. Nessa situação, a "estabilidade" amplamente divulgada pela propaganda salazarista tem mais a ver com uma ideologia imperialista, que sacrificava os trabalhadores com baixos salários, altos impostos e a diminuição de investimentos em educação e assistência social. Para termos uma ideia, em 1950, cerca de 50% da população lusitana ainda era analfabeta, chegando a 70% ou 80% em algumas regiões rurais. “Essa imensa massa rural, despolarizada, analfabeta, submissa”, diz Fernando Rosas, “funcionará historicamente como um pesado lastro de estabilização e conservação da ordem estabelecida, sob a tutela dos grandes interesses da terra”¹⁶.

A ditadura salazarista serviu-se de uma estratégia econômica, política e social fundamentada na defesa de um mundo rural tradicional, que se opunha a qualquer reforma fundiária e agrícola modernizante. Este mundo nacionalista, antiindustrializante, ruralista, ultraconservador e católico será o grande baluarte na defesa da imutabilidade do regime e de sua liderança.

Ademais, a intolerância estabelecida pelo Estado Novo se afina com o fascismo italiano, não só pela fotografia de Mussolini ostentada na mesa de trabalho de Salazar¹⁷, mas sobretudo pelas demarcações assumidas, antes, pelo próprio Salazar, e prolongadas durante seu governo, conforme estudo realizado por Luís Reis Torgal, publicado no artigo intitulado "Estado Novo. Fascismo, Salazarismo e Europa", da revista *Vértice*, no qual o autor, através de entrevistas e discursos do ditador português, procurou comprovar o elo entre o regime português e o regime italiano. Numa entrevista dada a Antônio Ferro, em 1932, a respeito da ditadura militar portuguesa, Salazar afirmou:

A nossa ditadura aproxima-se, evidentemente, da ditadura fascista no reforço da autoridade, na guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu caráter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social. Afasta-se nos seus processos de renovação. A ditadura fascista tende para um cesarismo pagão, para um Estado Novo

¹⁶ ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de (1989). *Salazar e o salazarismo*. Lisboa: Dom Quixote, p. 22.

¹⁷ Cf. reprodução na revista *Vértice*, n. 13, p. 87, abr. 1989.

que não conhece limitações de ordem jurídica ou moral, que marcha para o seu fim, sem encontrar embaraços ou obstáculos.¹⁸

Não pretendemos, contudo, discutir a questão se é ou não legítimo caracterizar o regime de Salazar como fascista, ainda que regimes reacionários como o de Portugal, cuja duração foi a mais longa de todos os regimes antiliberais da direita na Europa, tivesse "origens e inspirações mais antigas que o fascismo, e às vezes muito diferentes dele, nenhuma linha nítida os separava, porque ambos partilhavam os mesmos inimigos, senão as mesmas metas"¹⁹. Costa Pinto²⁰ defende o regime salazarista como um regime autoritário e não fascista, posto que lhe faltava algumas características essenciais às ditaduras que ascenderam na Europa, como as de Hitler, na Alemanha, e a de Mussolini, na Itália, tanto por não haver, na sociedade portuguesa, uma liderança carismática e nem um partido único que mobilizasse as massas, quanto pelo fato da sociedade portuguesa não possuir as estruturas que antecederam a emergência do fascismo naqueles países, como industrialização acelerada, massificação da vida política, crise econômica e mobilidade social descendente. De todo modo, essa aproximação é bastante conveniente, pois, em ambos os regimes, os aspectos essenciais eram o terror e a intolerância, semelhantes, inclusive, àqueles provocados pela Inquisição, segundo José Manuel Garcia. O historiador reforça as tintas ao comparar o ambiente de hostilidade e perseguição que vigorou no Antigo Regime na sociedade portuguesa durante o governo de Salazar: "Em vez de judeus, fabricavam-se comunistas"²¹.

A censura foi determinante para a implantação e a preservação da política hegemônica de Salazar, constituindo-se como um importante sustentáculo daquele regime, porque impedia a circulação de ideias e, ao mesmo tempo, abria espaço à propaganda oficial, inculcando uma visão do mundo e da vida filtrada pelos olhos e pelos ouvidos dos censores. De acordo com a Constituição de 1933, a função social da censura seria impedir a perversão da opinião pública, protegendo-a de

¹⁸ TORGAL, Luís Reis. "O Estado Novo. Fascismo, Salazarismo e Europa". In: *Vértice, jan-fev. 1993*, p. 41-52.

¹⁹ HOBSBAWUM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 118.

²⁰ PINTO, António Costa. "O salazarismo e o fascismo europeu". In: ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de. *Salazar e o salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989

²¹ GARCIA, José Manuel. *História de Portugal: uma visão global*. Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 262.

todos os fatores que a afastassem da verdade, da justiça, da moral, da boa administração e do bem comum, bem como evitar que os princípios fundamentais de organização da sociedade fossem atacados. Daí a imposição de modelos, protótipos e estereótipos como valores únicos, que conferiam à censura prévia um procedimento normal e compatível com o texto constitucional. Por meio dessa deliberação assegurada pela Constituição, vários órgãos da imprensa viram as suas instalações destruídas e encerradas violentamente pela polícia. Alguns tinham quase todas as suas edições rasuradas ou proibidas de circular no mercado.

Mediante a essa tentativa de esmagar toda e qualquer manifestação de inteligência e de aniquilar o indivíduo como ser pensante, os escritores desenvolveram novas formas de expressão e mecanismos de linguagem a fim de driblar a restrição do direito de elaborar qualquer obra de ficção em que uma transposição imaginativa tomasse posição acerca dos problemas referentes à sociedade em que estavam integrados. Não havia, portanto, outro caminho senão o de resistir insuflando uma postura de oposição contra aquela tentativa de calar as vozes inconformadas e os discursos dos oprimidos. Um desses caminhos é a Literatura.

2.1.2 Uma teoria estética de formulação realista

O mapeamento dessas informações sobre o Estado Novo e suas peculiaridades tem como finalidade tecer um pano de fundo para uma melhor perspectiva do movimento neorrealista em Portugal, tanto quanto a de contribuir para uma melhor percepção e interpretação das motivações e escolhas ideológicas daquele movimento. Logo, ao tomarem consciência do dinamismo da realidade, aquela geração de jovens deu origem a um duplo movimento, artístico e político, que tinha como propósito promover um ato de resistência e luta contra o alheamento provocado pelo Estado Novo. Ao se pretender como um movimento cultural conscientizador e transformador da realidade portuguesa, o Neorrealismo pode ser concebido não apenas como um movimento artístico e literário, mas também como uma tendência política e ideológica baseada, sobretudo, na ideologia marxista.

O Neorrealismo assumiu uma expressão significativa nos meios culturais portugueses em meados da década de 30 e nos anos 40 do século XX. Apoiando-

se nos princípios filosóficos do materialismo dialético, o movimento apregoava uma concepção empenhada e militante da criação artística que deveria ter como fim a construção de uma consciência social e crítica orientada para fazer frente ao regime ditatorial de Salazar. Ao tomar para si a responsabilidade de promover uma nova forma de fazer literatura e propiciar um espaço de luta em favor da liberdade, contrapondo-se diretamente a uma literatura desvinculada de sua historicidade, o Neorrealismo português se configura como um testemunho fiel de uma realidade social excluída dos livros doutrinários, do jornalismo e da política de então.

Ao caracterizar o Neorrealismo, o crítico Alexandre Pinheiro Torres não o fez tomando-o como um estilo, mas como um método de abordagem para uma verdadeira percepção do real. Revigorado por um contexto social e literário diferente daquele em que o Realismo do século XIX se apoiava, o Neorrealismo, por analogia e contraste, pode ser entendido, segundo o crítico, como “uma plataforma de superação do socialismo utópico de oitocentos”²² em virtude de sua admissão como pressuposto ideológico do socialismo de inspiração marxista.

A concepção de arte comprometida e utilitária, desenvolvida e repetida por teóricos do movimento, é um dos traços essenciais do Neorrealismo português. Enquadrado num movimento cultural identificado com a ideologia marxista, o Neorrealismo, sobretudo a partir de 1935, terá como empenho se alicerçar esteticamente expressando tal ideologia, não alheando-se do Realismo Socialista, eleito como método fundamental da literatura e paradigma estético para uma representação verídica e concreta da realidade.

De pendor marcadamente interventivo, a estética do Realismo Socialista, em muitos de seus aspectos, parece voltar-se para o “conteúdo”, opondo-se, dessa forma, às estéticas ditas “formalistas”. Assim, o conteúdo é que parece orientar a criação da obra, devendo o artista encontrar a “forma” para revelar esse “conteúdo”. Por outro lado, o Realismo Socialista procurava explicar os fenômenos humanos pelo social, em muitos casos reduzindo, grosso modo, o individual ao social. Em comunhão com essas exigências, o movimento neorrealista atraiu para si uma interpretação equivocada no que se refere ao seu discurso politicamente engajado, em razão da ligação de seu “programa” vincular-

²² TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p.7.

se aos princípios do Realismo Socialista. Rosa Maria Martelo, no que se refere à compreensão das relações referenciais do Neorrealismo, entende que

embora não haja nada no marxismo que determine a opção pelo realismo no plano estético, a arte de fundamentação marxista tenha sido essencialmente realista: o fato de se nortear por objetivos de comunicabilidade e acessibilidade obrigava a recorrer a sistemas de representação facilmente decodificáveis porque familiares, e a sua relação com o marxismo enquanto versão de mundo permitia-lhe articular a normatividade, do ponto de vista dos sistemas de representação, com a revelação de um mundo configurando novos aspectos da realidade, revelação que o realismo pode produzir, mas confinando-a no plano ideológico e no quadro do entendimento materialista e dialético da História.²³

Forjado por um processo natural de evolução do Realismo oitocentista, o Neorrealismo estabeleceu uma ruptura ideológica em relação ao Socialismo burguês do século XIX. Embora o Neorrealismo compartilhe uma atitude de empenhamento social com o Realismo do século XIX, seu conceito de revolução se diferencia pela crença na obtenção de resultados práticos. Nesse sentido, as ideologias repescadas do Realismo não eram compatíveis com as ideologias postuladas pelo Neorrealismo, para o qual a construção de uma conscientização não poderia estar alheada do contexto em que se integrava, seja pelos condicionamentos sociopolíticos ou pelos condicionamentos histórico-culturais. Logo, a aproximação entre o Realismo oitocentista e o Neorrealismo parece inadequada, já que a compreensão de socialismo proclamada por aqueles encerra um conceito diferente daquela defendida pelos neorrealistas, sobretudo no que se refere às causas sociais. Alexandre Pinheiro Torres esclarece que a proposta revolucionária dos neorrealistas não foi afiançada ou sequer esteve presente no Realismo do século XIX, cujo conceito proudhoniano de Justiça munia-se de uma concepção positivista, avessa à ação revolucionária e para a qual as mudanças ocorreriam de forma natural, sem a necessidade de alguma intervenção:

Em que é que consistia o famoso Humanismo oitocentista à Proudhon? Que propunha? Que cada homem se abrisse para a consciência. Que cada homem se abrisse para a consciência de sentir como cometia contra si a injustiça perpetrada contra os outros homens. [...] A esta consciência objetiva deu Proudhon o nome de Justiça [...].

²³ MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998, p. 24.

Todos os componentes da Geração de 70 se opuseram, assim, à ação revolucionária. Todos foram convictos antimarxistas e anticomunistas.²⁴

O período de quase setenta anos, que vai desde o idealismo utópico da Geração de 70 até o Neorrealismo português, passou por profundas transformações desencadeadas por constantes crises, guerras e alterações nos sistemas de poder. Nos anos de 1860, o ambiente revolucionário começa a dar sinais de vida em Portugal a partir das ideias teorizadas pelo socialismo utópico. Antero de Quental, Eça de Queirós, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro e Gomes Leal são os principais artistas cujas obras de caráter revolucionário e humanitarista ecoam com o fim de denunciar e combater o Antigo Regime e proclamar a dignidade do Homem. Entretanto, a chegada da burguesia ao poder impôs a estes intelectuais oriundos da aristocracia rural, ou remanescentes de estratos sociais favorecidos pela ascensão da burguesia, o desafio de superar suas contradições de classe vinculando-se aos interesses do operariado que começava a se formar. Ao talhar o perfil ideológico de Antero de Quental, Eduardo Lourenço, numa conferência intitulada "Utopia e Socialismo no século XIX em Portugal", em 1979, deixa evidente que o autor de *Odes Modernas* não projeta sua utopia num modelo concreto de sociedade:

Antero de Quental, apóstolo do socialismo? Sem dúvida! Mas de que visão do socialismo e de que encarnação prática? Proudhon? Sem dúvida, também, mas igualmente de outras fontes, dividido, partilhado como o foi desde a juventude por todas as ideias capitais do seu tempo e preocupado, acima de tudo, com interrogações que relevam mais da ordem filosófica ou religiosa que do domínio propriamente político ou social. Aliás, é justamente por isso que o socialismo de Antero não se reduzirá nunca à afirmação e defesa de um ideal generoso de justiça social, como era o dos seus companheiros. O seu socialismo é “visão do mundo” e o seu entusiasmo pela “nova ideia” não se pode confinar no domínio de uma ação militante sem referências metafísicas e consequências de ordem trans-histórica. Para Antero, a ideia nova, o socialismo como Revolução dos tempos modernos, como o cristianismo fora a do mundo antigo, é antes de tudo o triunfo da Ideia, isto é, a assunção de um sentido absoluto do destino histórico da humanidade em termos de Consciência. Ou, melhor ainda, de autoconsciencialização. Concebido e vivido com fervor, o seu ideal de juventude, sob os manes de Hegel adaptado por Proudhon, devia em breve - pelo menos ao nível da experiência humilde e decepcionante das lutas reais do proletariado nacional, ainda preso às suas origens rurais confrontar-se

²⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1977, p. 10-11.

com o rude desmentido da História. Entre o homem de ação, ou antes, do agitador de ideias de caráter “revolucionário” e o homem de pensamento cava-se depressa o espaço de um conflito, no mesmo tempo moral e ideológico que o implica na sua totalidade espiritual.

(...)

Antero pode ser incluído anacronicamente nessa categoria, o que, aliás explica a desconfiança e até a má vontade que mais tarde a ortodoxia marxista lhe manifestará, não apenas nos planos ideológico e político, como até no literário.²⁵

Embora pertencente à mesma classe social de Antero, Eça de Queirós demonstrava refletir mais concretamente sobre a realidade política e social de seu tempo, conforme se pode observar no trecho abaixo, proferido durante a abertura das *Conferências do Casino*, ao tratar da revolução e do proletariado:

Tenhamos bom senso! Escutemos a revolução; e reservemo-nos a liberdade de a esmagar – depois de a ouvir. Uma coisa que a compromete é ela falar em nome do proletário. O proletário pretende explicar-se; quer por um lado contar a sua miséria, por outro provar o seu direito. O simples bom senso indica que se deixe falar o proletário. Silêncio ao pobre! gritava Lamennais em 48. Esta palavra horrorosa, que é um dobre a finados pela dignidade humana, inspira ainda as instituições. – Santo Deus! Parece que lhes dói a consciência, às instituições! Deixemos falar o proletário. Que receiam? Não temos os nossos exércitos, os nossos parlamentos, a nossa polícia? Deixemo-lo falar.²⁶

Como se pode ver, as teses do socialismo utópico não romperam as barreiras das contradições de classe à qual Antero e Eça pertenciam. Se por um momento poder-se-ia pensar que se tratava de uma ironia, essa hipótese era imediatamente desfeita quando, adiante, Eça projeta os anseios do proletariado conforme as aspirações da burguesia:

Desdigamo-lo depois quando ele mentir, refutemo-lo quando errar. É muito mais cômodo encontrarmo-nos com quem represente o proletário, sossegadamente, na sala do Cassino, do que encontrarmos o próprio proletário mudo, taciturno, pálido de ambição ou de fome, armado de um chuço à embocadura de uma rua. Fazer conferências – se bem atentamos neste ato- reconhece-se que é uma coisa diferente de fazer barricadas. É por não lhe permitirem fazer conferências que o proletário parisiense faz fogo.²⁷

²⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa, 1983, p. 148.

²⁶ QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. v.2. Porto: Lello e Irmão, 1965, p. 978.

²⁷ Idem, *ibidem*.

O que fica evidente, em ambos os trechos, é o reconhecimento do humanitarismo burguês face aos problemas do proletariado, que seriam resolvidos com o acesso ao direito de expressão e de mediação através de lideranças, desde que a burguesia se arrogasse de tais postulados. De fato, essas deliberações integravam a agenda dos Direitos Fundamentais do Homem; entretanto, não servem às reivindicações proletárias. Ora, se a fundamentação teórica do grupo ao qual Antero e Eça pertenciam não permitia uma interpretação objetiva da realidade de modo a revelar o cerne dos problemas fundamentais do Homem, a que tipo de revolução eles se referiam? A resposta nos dará o próprio Eça:

Nós não queremos também que num país como este, ignorante, desorganizado, se lance através das ambições e das cóleras o grito de revolta! Queremos a revolução preparada na região das ideias e da ciência; espalhada pela influência pacífica duma opinião esclarecida; realizada pelas concessões sucessivas dos poderes conservadores; – enfim uma revolução pelo Governo, tal como ela se faz lentamente e fecundamente na sociedade inglesa. É assim que queremos a revolução.²⁸

A concepção estética do Realismo oitocentista parece dotar-se, portanto, de um caráter intuitivo e pré-teórico que um indivíduo ou uma comunidade faz do mundo de sua época. Para a Geração de 70, idealismo e realismo distinguem-se do ponto de vista artístico e literário, porquanto "que fora da observação dos fatos e da experiência dos fenômenos o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade".²⁹ O que aquela geração colocava em pauta, na verdade, era a primazia da objetividade tanto científica quanto filosófica em detrimento de criações artísticas regidas pelo sentimentalismo e pela subjetividade. E é nessa direção que o Neorrealismo vai reativar alguns mecanismos de representação alicerçados no repertório teórico do Realismo do século XIX. Como apontou Álvaro Salema, num artigo publicado na revista *Gládio*, em 1935, o Neorrealismo deveria se afirmar por meio de uma "indisciplina realista" que reconduzisse "a inteligência da inútil abstração lógica para o terreno do socialmente concreto".³⁰ Note-se,

²⁸ QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. v.2. Porto: Lello e Irmão, 1965, p. 978.

²⁹ Idem, 1965, p. 914.

³⁰ SALEMA, Álvaro. "O antiburguesismo e a cultura nova". In: *Gládio*, 1, Lisboa, 31 jan. 1935, p. 4.

portanto, que a expressão "socialmente concreto" surge como o primeiro indicativo do que viria a ser o Neorrealismo: uma proposta artística instrumentalizada por uma visão sistêmica e dialética habilitada para desnudar os mecanismos que regem a vida humana, sobretudo os de natureza socioeconômica. José Rodrigues Miguéis elucida melhor essa diferença ao afirmar, em 1930, na revista *Seara Nova*, que apenas pela aquisição de uma consciência histórica o homem pode alcançar o progresso, ao passo que argumentava que a dimensão moral proudhoniana, da qual o Realismo oitocentista se sustentava, jamais poderia solucionar as circunstâncias vividas.³¹ O que vai diferenciar o Realismo oitocentista do Neorrealismo é fundamentalmente o instrumental filosófico que enforma a visão de mundo de cada movimento: de um lado, o positivismo; de outro, o materialismo dialético.

Diferentemente daquilo que parece indicar, a expressão "neorrealismo" não se refere simplesmente a uma corrente estética cujo propósito consiste em explorar de forma radicalmente nova as várias formas de expressão, pois embora houvesse restrições ideológicas, o movimento não desprezou os avanços estéticos e metodológicos herdados do Realismo. Para Torres, o Neorrealismo “pretende ser a síntese das duas escolas; de uma parte abraçar a realidade para a descrever tal qual é, de outra sonhar uma realidade diferente para que se volta”.³² Ressalte-se, porém, que essa síntese limita-se ao procedimento literário e às técnicas de composição e estruturação narrativa, haja vista que o Neorrealismo imbuu-se de um fim prospectivo, tomando a realidade para projetar uma práxis interventiva e transformadora. De fato, o Neorrealismo contesta o humanismo burguês e o fatalismo determinista e positivista do Realismo, motivo pelo qual recorre ao socialismo marxista-leninista. Nesse sentido é que encontramos os diferentes nomes que o movimento adotou, num primeiro momento, com o intuito de sugerir um distanciamento de variadas ordens em relação ao Realismo do século XIX: “Novo Realismo”, “Realismo Sociológico” e “Novo Humanismo”, são algumas ideias que não pareciam fazer mais do que dissimular a necessidade de vincular o Neorrealismo a um processo de representação literária diferente do Realismo e rejeitar uma representação puramente mimética, ao mesmo tempo que procura

³¹ Apud PITA, António Pedro. *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português – Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 257.

³² TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICLP, 1983, p. 61.

acentuar um caráter inovador fundamentado num posicionamento ideológico específico que se coloca numa base muito diversa da do movimento oitocentista, que não se imbuía de nenhum projeto de intervenção mais contundente.

Críticos e teóricos do Neorrealismo, como Mário Dionísio, não concordavam com o "disfarce eufemístico"³³, nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres, para designar o movimento. Certamente essa rejeição ao nome deveu-se à refutação do Humanismo oitocentista, cuja caracterização idealista e subjetivista ia de encontro ao compromisso político-cultural e à busca de novas propostas literárias e artísticas. Para Dionísio, a expressão "Neorrealismo"³⁴ soava a "coisas requentadas" tal como todos os movimentos "neo".³⁵ Devido às restrições impostas pela censura, não era possível designá-lo de outro modo, e menos ainda conforme a fonte que o inspirou, o Realismo Socialista, cujo ideário pressupunha como filosofia básica o materialismo dialético. Por fim, não se sustenta conferir ao Realismo a designação de raiz do Neorrealismo, pois, como já sabemos, este é influenciado pela ideologia marxista e, portanto, tem como propósito incitar a revolução através da união das classes a fim de suprimir as desigualdades e as injustiças sociais, conforme esclarece Georges Friedmann:

o papel do materialismo dialético seria precisamente alertar as massas trabalhadoras para a verdadeira natureza dos seus problemas, chamar-lhes a atenção para o caráter operatório da engrenagem da exploração montada pela alta-burguesia monopolista, levá-las a entender as contradições de uma sociedade cuja classe média se encontrava compelida a manter-se fiel a forças que também a iam explorando e empobrecendo, embora lhe garantissem uma ilusão de dignidade social que a colocava bem acima do extrato mais baixo: os trabalhadores industriais ou camponeses totalmente marginalizados. De uma consciencialização adequada de todas questões candentes, por via de uma inteligência correta do que devesse ser o verdadeiro Socialismo, surgiria uma Sociedade Nova, um Humanismo Novo, que procederia à definitiva abolição da propriedade privada, e à materialização de todas as reivindicações populares que, mais tarde, depois

³³ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICLP, 1983, p. 57.

³⁴ A expressão "Neorrealismo" apareceu em Portugal, pela primeira vez, no título de um artigo de Joaquim Namorado, "Do neo-realismo. Amando Fontes", nas páginas da revista *O Diabo*. Numa crítica aos dois romances do escritor brasileiro Amando Fontes, "Os Corumbas" e "Rua do Siriry", Joaquim Namorado expôs alguns dos pressupostos do ideário neorrealista ao encontrar naquelas obras o que entendia ser a expressão da vida dos homens simples, no cotidiano simples, na vida contada simplesmente, com as suas lutas mesquinhas, as vitórias e as derrotas, as alegrias, as tristezas, os heroísmos que enchem os dias sempre iguais e diferentes.

³⁵ "Mário Dionísio: 'sempre fui um anti-estalinista'. In: Mário Dionísio, *Entrevistas, 1945-1991*, p. 111.

de 1945, se haviam de tornar uma base operatória econômica e política das Repúblicas Democráticas Populares.³⁶

Alguns teóricos do movimento (como Alexandre Pinheiro Torres, Mário Dionísio, Egídio Namorado, para citar alguns) procuraram sugerir que a definição do Neorrealismo passava por uma concepção do Homem perspectivado “como entidade condicionada por circunstâncias econômicas e sociais”³⁷, daí a necessidade de valorizar uma representação dinâmica que tivesse como proposta o desnudamento dos mecanismos socioeconômicos que regem a vida humana. De fato, o Neorrealismo elegeu como tema fundamental as temáticas relacionadas com os condicionamentos sociais e econômicos da sociedade, analisando as lutas de classe que nela se constituem, a partir da ideologia marxista e de sua concepção filosófica baseada no materialismo dialético. Como marxistas, os neorrealistas compreendem que a cultura, a arte, os costumes e hábitos de uma sociedade, e tudo o mais que se refira ao Homem, são, de acordo com o pensamento de Karl Marx³⁸, superestruturas das infraestruturas econômicas. Para o Neorrealismo, explica Rodrigo Soares, a arte deve dar da realidade uma visão social, quer dizer, uma visão em que as características “naturais” das coisas sejam explicadas pela história, pela vida social, pela prática, pelas lutas de interesse etc.³⁹ Dessa forma, a estruturação das bases ideológicas alicerçadas por uma “visão social” contribuiria para clarificar um processo de representação que se construísse a partir de uma concepção interventiva.

Desse modo, ao reativar alguns dos mecanismos da representação oitocentista, o Neorrealismo assume uma dimensão intervencionista inspirando-se nas categorias marxistas de consciência e de luta de classes. Para Rosa Maria Martelo, a “acessibilidade, a comunicabilidade, o caráter perlocutivo da literatura neorrealista” explicam a reativação desses mecanismos e os torna compreensíveis se considerarmos os objetivos e o tipo de público idealizado pelo movimento. Os elementos do Realismo “supunham uma leitura assente em processos de

³⁶ Apud TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICLP, 1983, p. 36-37.

³⁷ REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983, p. 39-40.

³⁸ MARX-ENGELS. *Teoria sobre a Literatura e a Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p. 27.

³⁹ SOARES, Rodrigo. *Por um novo humanismo*. Porto: Portugália, 1947, p.173-174.

reconhecimento de mundos habituais por parte dos leitores”⁴⁰, motivo pelo qual o Realismo Socialista, no I Congresso dos Escritores Soviéticos⁴¹, realizado em 1934, tenha triunfado como a única forma de arte compatível com a doutrina marxista, compreendida por João Camilo dos Santos como uma “concepção burocrática e administrativa da literatura”⁴². Nesse sentido, podemos dizer que a estética marxista, como produto da doutrina marxista que “procurava englobar a realidade humana na sua totalidade”⁴³, vislumbrava o estabelecimento de uma reciprocidade dinâmica e fecunda entre a arte e a realidade.

Ao passo que assume uma posição materialista e dialética, o movimento neorrealista “não irá limitar-se à objetividade ou ao objetivismo, ou à impersonalidade desarmada de uma interpretação científica do Homem ou da Sociedade”.⁴⁴ Nessa direção, o Neorrealismo parece também apontar para uma superação em relação ao Naturalismo, em virtude de uma recusa da dialética da sociedade, o que se configurava como uma grave omissão. Para o Naturalismo, a literatura não podia se limitar a uma representação passiva da realidade, mas se apoiar numa teoria interpretativa que servisse para entender tanto os fenômenos sociais quanto os mecanismos desencadeadores desses fenômenos. É neste aspecto que se vai estabelecer uma divergência com a escola realista e a sua deliberada transposição fotográfica. De certa forma, o movimento neorrealista vai dar continuidade a essa extensão que o Naturalismo estabeleceu com o Realismo do século XIX, porém com uma metodologia profundamente diferente, pois enquanto o Naturalismo esquematicamente considera o Homem como um produto de uma sociedade estática, o Neorrealismo

⁴⁰ MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Porto: Campo das Letras, 2004, p.70.

⁴¹ Este congresso, realizado entre 17/08 e 01/09/1937 e protagonizado por escritores como Maxim Gorky, Karl Radek, Nikolai Bukharino, representou, para o escritor russo Andrei Zhdanov, a vitória das doutrinas de Marx, Engels, Lenin e Stalin, que deveriam servir como armas na luta contra o capitalismo. A literatura russa tinha um importante papel na construção socialista, e caberia aos *engenheiros da alma humana*, como Stalin denominou os escritores, construir suas narrativas baseadas no profundo conhecimento da vida, a ponto de poder representá-la nas obras. A orientação de Zhdanov não se referia apenas a uma simples representação da realidade objetiva, mas a de mostrar a realidade em seu pleno desenvolvimento revolucionário. Para ele, a arte devia ser acessível às massas e ter um propósito social que legitimasse o progresso socialista; para tanto, exigia do escritor uma veracidade e uma representação concreta da realidade revolucionária.

⁴² SANTOS, João Camilo dos. “Apresentação de um romancista neo-realista: Carlos de Oliveira. In: *Vértice*, 38, maio de 1991, p. 25.

⁴³ SANTOS, João Camilo dos. “Apresentação de um romancista neo-realista: Carlos de Oliveira. In: *Vértice*, 38, maio de 1991, p. 25.

⁴⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p.30.

pressupõe um conhecimento dialético da realidade exterior, ou seja, dos fatores de uma mudança real de caráter qualitativo, a qual só se consegue pela união de esforços, ou melhor, pelo somatório dos impulsos individuais canalizados em uníssono para que essa mudança em bloco seja conseguida.⁴⁵

Assim, se o Realismo e o Naturalismo se atêm à cópia e à descrição dos fenômenos como um conjunto de objetivos fixos e de situações imutáveis, o Neorrealismo vai diligenciar um conhecimento dialético e uma intervenção objetiva na realidade, pois acredita na transformação pela via da ação. Ao assumir a condição de “conhecer a realidade, de ter do mundo uma representação exata, que permita transformá-lo”⁴⁶, o Neorrealismo pressupõe um proselitismo que parece explicar o aspecto polêmico que levou alguns partidários a considerarem irrelevantes os objetivos artísticos para a finalidade a que se visava, dando início a um traço polêmico no interior do movimento, qual seja, o de estabelecer, em diferentes modos, a relação da arte com o elemento social.

2.2

Neorrealismo português: potencialidades estéticas e ideológicas

2.2.1

Teorização e prática

O Neorrealismo surgiu como uma corrente crítica e literária, em textos da imprensa artística. O jornal *O Diabo* e as revistas *Seara Nova*, *Sol Nascente* e *Vértice* serão, entre outros, os principais órgãos onde se teorizou e praticou pela primeira vez o Neorrealismo, evidenciando “o espírito de sintonia com a própria vida política (...) e com todas aquelas manifestações culturais que a refletiam.”⁴⁷ Essas publicações, surgidas no decorrer da década de 1930, “desfrutaram de uma projeção cultural e literária considerável”⁴⁸, pois, por meio delas, era possível se esquivar dos “obstáculos levantados à intervenção política”, cujo alcance se deu, sobretudo, pela quase inexistência dos meios de comunicação como a televisão e o rádio. Por meio dessas publicações, os intelectuais traçaram as rotas e

⁴⁵ Idem, p.31.

⁴⁶ MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Porto: Campo das Letras, 2004, p.48.

⁴⁷ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICALP, 1983, p.35.

⁴⁸ Idem, ibidem.

anunciaram o surgimento de uma nova expressão artística que tinha como propósito apresentar uma nova perspectiva do homem e do mundo para a literatura, inspirando-se na ideologia marxista. Essa intensa atividade teórica possibilitou a implantação e a divulgação das propostas do Neorrealismo por intermédio do enquadramento cultural desempenhado por aquelas publicações, conforme explica Eduardo Lourenço:

O “neo-realismo” como significativa realidade literária nasceu após a sua teorização, como vestimenta de uma Ideologia cuja força histórica, sugestão e potencial universalidade, a exigiam. Pode dizer-se que toda a dialéctica e o drama interno do neo-realismo português decorrerá desta singular relação entre teoria ideológica e prática literária, entre a antecipação constituída por um horizonte ideológico, funcionando à maneira do Ideal regulador kantiano, embora em contradição consigo mesmo, e a necessidade e a vontade de lhe oferecer o corpo correspondente. Não se pode dizer que tenha sido este o processo normal da irrupção das vagas literárias mais características da literatura nacional.⁴⁹

A veiculação dos textos pragmáticos que acompanharam as publicações das obras neorrealistas e as críticas literárias que enfocaram a constituição do movimento, embora apontassem diferentes definições, não estabeleciam uma oposição, tampouco uma categorização, dado seu aspecto teórico e, portanto, subsidiário, pois só poderiam servir como apoio e instrumento de análise das obras literárias efetivamente produzidas. No entanto, mesmo tratando-se de textos não literários, mas envolvendo o fenômeno literário, essas publicações podem nos fornecer uma ideia da diversidade das questões levantadas, no plano teórico, em relação à implantação e à difusão do Neorrealismo, de maneira que seja possível perceber a evolução do movimento e o modo como certos problemas se afirmaram e se refletiram, depois, na prática.

Em 1936, o jovem escritor Alves Redol pronunciava, na cidade de Vila Franca de Xira, uma conferência intitulada "Arte", a partir da qual se expunha as principais coordenadas do Neorrealismo, propondo uma nova arte e o combate a determinadas tendências artísticas. Garcez da Silva⁵⁰ aponta quatro pontos daqueles que seriam os principais pressupostos do movimento neorrealista:

⁴⁹ LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2007. p. 12.

⁵⁰ SILVA, Garcez. “A conferência de Alves Redol sobre Arte”. *Alves Redol e o grupo de Vila Franca*. Lisboa: Caminho, 1990, p. 83-84.

- Não é a sociedade que serve o artista, mas o artista que serve a sociedade;
- A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social;
- A 'arte pela arte' é uma ideia tão extravagante em nossos tempos como a de 'riqueza pela riqueza' ou a de 'ciência pela ciência';
- Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação: a riqueza existe para que toda a humanidade a goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser, apenas, um prazer estéril.

Na esteira da célebre frase do poeta russo Maiakovski - "A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo" -, Redol defendia a utilidade da arte e a função do escritor como condutor dessa finalidade. Além disso, abria o "combate contra a 'arte pela arte'", chavão que remetia para uma convicção comum de que a ideia essencial contida nos significados das duas palavras principais faz jus não apenas às intenções tantas vezes manifestadas pelos próprios protagonistas do movimento, mas também aos resultados observados tanto na verve teórica como no grito da poesia, na estrutura da prosa ou na expressividade das pinturas.

2.2.2 Uma nova forma de expressão

As diferentes formas de perceber o mundo apresentadas na primeira metade do século XX - que vai do Modernismo de *Orpheu*, passando pelo subjetivismo individualista da *Presença* até à consolidação do Neorrealismo -, conduziram às diversas maneiras de se trabalhar novas formas de expressão. Desde o seu surgimento, em meados dos anos de 1930, até seus desdobramentos, no fim da década de 1950, o movimento neorrealista atraiu para si a responsabilidade de estabelecer uma mudança radical no pensamento cultural e político de então, encetando, interna e externamente, arrojadas transformações que mobilizaram seus integrantes a exprimir o seu conhecimento e a sua ação. Delegando a si a responsabilidade de inaugurar uma nova forma de pensar e de produzir literatura, o Neorrealismo inscreveu-se no panorama literário português como um movimento crítico e doutrinário que suscitou um amplo debate em torno da função do escritor e da literatura na sociedade. Dessa maneira, baseando-se numa

concepção marxista do fenômeno literário, o Neorrealismo firmou-se como uma nova forma de conscientização social, valorizando a dimensão ideológica da criação literária.

Devido ao seu embasamento em determinada realidade histórica e social, o Neorrealismo português pode ser entendido não apenas como um movimento literário, mas, ainda, como uma tendência política e ideológica baseada, sobretudo, no marxismo. Para António Pedro Pita, o Neorrealismo "constitui uma problemática, isto é, um questionamento sistemático nos domínios da arte, da filosofia, da ciência e da política"⁵¹. Dessa forma, os acontecimentos históricos que ocorriam na Europa, como a Guerra da Espanha, entre 1936 e 1939; o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, e as motivações políticas dela decorrentes (nazismo, fascismo); em solo português, a ditadura de António Oliveira Salazar; a instauração do comunismo na Rússia, em 1917; o bolchevismo etc., foram decisivos na tomada de uma nova decisão diante da arte, que teve seu autotelismo questionado.

Herdeiros das ideias revolucionárias republicanas e da filosofia socialista francesa, cuja divulgação se deu em Portugal no final do século XIX, os autores e pensadores ligados ao Neorrealismo foram delas se distanciando a partir do momento em que passaram a ter contato com o pensamento comunista-marxista que, segundo Pita⁵², se deu muito mais pelo conhecimento do ditador russo Stálin do que pela própria leitura de Marx. Pita lembra que mesmo alguns textos importantes de Marx, como o Manifesto do Partido Comunista, só foram propagados em Portugal em língua portuguesa depois da guerra, numa edição brasileira de 1948. Logo, o que se tinha eram algumas ideias do materialismo dialético e do marxismo, que valorizavam o homem enquanto condicionado pelo seu meio social e pelas relações políticas e econômicas.

Estas coordenadas articulavam-se contrariamente com o caráter esteticamente fechado "que isolou a *Presença* das inquietações da vida e da cultura nacionais e dos problemas vitais da nossa hora histórica."⁵³ O movimento presencista, erigido em torno da *Presença*, revista coimbrã que marcou a atmosfera literária portuguesa entre 1927 e 1940, defendia "uma literatura viva

⁵¹ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no Neo-Realismo português. Arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 38.

⁵² Idem, *ibidem*.

⁵³ ALMEIDA, António Ramos de. *A arte e a vida*. Porto: Latina Editora, 1945, p.45.

contra todas as formas de estagnação e pelo primado do intemporal sobre o contingente, do individual sobre o colectivo, do psicológico sobre o social."⁵⁴ Sua produção literária privilegiava os aspectos psicológicos e ontológicos do homem, relegando a um segundo plano os fatores de ordem socioeconômica, tão caros ao Neorrealismo. Para os neorrealistas, a arte, como qualquer outra prática sociocultural, devia tomar partido na luta ideológica, pois se não o fizesse estaria traindo o homem e a própria arte.

Esse conflito com a geração da *Presença* parece se relacionar diretamente com a concepção do fenômeno literário enquanto prática estética e é, necessariamente nesse aspecto, que podemos verificar a configuração da produção literária neorrealista como um fenômeno novo que sucede o anterior. Mas a originalidade que nos permite afirmar o surgimento desse fenômeno como algo novo é aquela que designa um código, que pode ser estritamente literário – estilístico, técnico-narrativo, para dar alguns exemplos –, ou não literário, como a ideologia, tomada pelo Neorrealismo como diretriz para uma realidade que determina a existência de certos esquemas políticos e sociais em conformidade com o Homem “que se constrói, na inter-ação dialética com o objeto que constrói.”⁵⁵ António Pedro Pita explica essa transcendência em relação ao movimento presencista como uma fixação de um novo sistema literário. Para o ensaísta, o Neorrealismo vai afirmar-se como

uma literatura que ao eu dos presencistas opõe o nós, isto é, que vai centrar o seu interesse de maneira privilegiada em tudo o que mostra o indivíduo dependente dos seus semelhantes e das estruturas sociais, históricas e econômicas, em que se processa a sua existência.⁵⁶

No decorrer das polémicas travadas entre neorrealistas e presencistas, ambos foram afetados de forma tão parcelar quanto ambígua: o Neorrealismo atraiu para si a ideia de que só se interessava pelas temáticas de fundo limitadamente social e ignorava as temáticas de carácter individual. Embora seja uma compreensão bastante restrita sobre a literatura neorrealista, não se pode negar que, mesmo referidas como elementos primordiais do enredo, as

⁵⁴ Mourão-Ferreira, David. "Os ficcionistas da *presença*". In *Presença da presença*. Porto: Brasília Editora, 1977, p. 45.

⁵⁵ ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989, p.31.

⁵⁶ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português (a polémica interna do neo-realismo e a difusão do marxismo em Portugal)*. In: *Vértice*, 21, dezembro de 1989, p.27.

preocupações psicológicas ou existenciais - como ocorre, por exemplo, no romance *Uma abelha na chuva*⁵⁷, de Carlos de Oliveira -, cedem lugar privilegiado para a dimensão social.

Ao traçar uma constante ligação entre a arte e os fenômenos históricos e sociais, o movimento neorrealista fomentou a hipótese de ter sido influenciado por um plano comandado por forças políticas organizadas que poderia servir-se dele para fins políticos desligados da arte. Mário Dionísio, teórico e ensaísta do Neorrealismo, afasta essa hipótese, pois

o Neorrealismo, que tanta gente assegura ter nascido por decreto de não sei que forças tenebrosas, insensíveis aos valores estéticos e cegas para tudo o que irremediavelmente distingue um artista do homem comum de que ele emerge, foi assim que surgiu. Assim, apenas assim, espontaneamente, da inquietação, da generosidade e da ingenuidade - da fecunda, exaltante, fraternal ingenuidade - desses tantos jovens que foram ao encontro uns dos outros pelo seu pé, irresistivelmente movidos por um mesmo espírito de recusa, uma mesma esperança no homem (que eles sabiam só poder querer dizer: os homens), uma mesma necessidade interior de dizer tudo isso em versos, em romances, em contos capazes de acordarem um país inteiro para a sua própria realidade nacional.⁵⁸

Pautado, portanto, por essas preocupações sociais, o Neorrealismo português se organiza preconizando uma participação cada vez maior do artista nos acontecimentos de seu tempo. Acontecimentos que, de certo modo, exigiram uma resposta mais categórica por parte da literatura, à medida que assinalavam que literatura e realidade não se excluem, posto que a linguagem, como mediadora da relação entre o homem e o mundo, acaba por influenciar e orientar o pensamento. Se a palavra é a realidade, como afirma o filósofo francês Paul

⁵⁷ O romance *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, publicado em 1953, narra a história de Álvaro Silvestre, representante da burguesia portuguesa "sem brasão", casado com Maria dos Prazeres, representante da nobreza que possui nome, mas não dinheiro. A história trata do fracasso do laço matrimonial por interesse e as consequências da frustração resultante da relação, que gera sentimentos de desconfiança, crises de consciência, remorso e dúvidas que perpassam a obra, fazendo com que Álvaro passe boa parte do seu tempo embriagado. Um homem aparentemente devoto, mas movido por sentimentos gananciosos e vingativos, proferindo um discurso religioso a tudo aquilo que é proposto pela igreja. A intensa crítica à sociedade portuguesa da época fica evidente tanto na construção das personagens de diferentes classes e suas relações, quanto nas intervenções da igreja e sua convivência com as classes superiores. O romance enfoca questões do conflito entre diferentes classes, desencadeado por fatores geográficos, políticos e sociais, e também da crítica às ações da igreja aliada às classes superiores, revelando como estes fatores são instituídos através da construção das personagens e suas relações.

⁵⁸ DIONÍSIO, Mário. "Prefácio a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca". Lisboa: Forja, 1978, 5 ed., p. 12.

Ricoeur - pois é a partir da articulação de uma estrutura narrativa e do processo metafórico que uma nova descrição do real pode tornar-se possível -, será através dela que as expressões da vida serão fixadas. Assim, ao afirmar que "a ficção é o caminho privilegiado da descrição da realidade"⁵⁹, o filósofo propõe pensar a obra literária como o espaço onde se constitui e se projeta uma compreensão do mundo. Irrupendo, portanto, contra os fatalismos da História, o Neorrealismo português se assenta numa articulação entre o individual e o coletivo. Individual no que se refere ao trabalho do escritor sobre a linguagem, com óbvias projeções políticas, e, coletivo, porque se configura de forma solidária com a concepção de mundo em que o indivíduo ou o grupo se insere.

Conicionados por preceitos ideológicos que impediam uma leitura profunda e sistemática de determinadas obras neorrealistas, alguns críticos do movimento censuravam o aspecto programático dos textos, a falta de mérito e de originalidade artística justificados pelos dogmas e por um certo primarismo de visão. Essa diminuição do caráter estético do Neorrealismo, para Alexandre Pinheiro Torres, se justifica “em função de uma certa ênfase dada ao assunto, à urgência e à brutalidade de o transmitir na sua nudez e imediatismo, por um certo número de figuras eminentes do Movimento.”⁶⁰ A acusação de negação da esfera estética e subjugação do fenômeno artístico e literário a propósitos ideológicos e políticos bem demarcados mergulhou muitos dos neorrealistas num mar de equívocos, como o da impossibilidade de fazer convergir, ao mesmo tempo, uma teoria marxista, intervencionista e artística.

A definição das obras neorrealistas como uma “redução do artístico ao ideológico”, para Izabel Margato, é “o grande fantasma com que tiveram que se debater todos aqueles que aceitaram a súbita exigência de produzir arte e, ao mesmo tempo, centrar o seu interesse no estudo da sociedade”, desdobrando-se como o “grande lugar-comum que polariza, interna e externamente, a polêmica em torno da arte neorrealista”.⁶¹ Nesse sentido, a identidade do movimento neorrealista se encontra também na tensão entre as concepções artísticas e ideológicas que Rosa Maria Martelo sintetiza como um movimento que “passa

⁵⁹ RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 57.

⁶⁰ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICLP, 1983, p.12.

⁶¹ MARGATO, Izabel. “Notas sobre o Neo-Realismo português: um desejo de transformação”. In: *Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 46.

fundamentalmente pela discussão do papel social do artista e dos modos de expressar, em arte, uma nova posição ideológica”.⁶²

Foi, portanto, a partir de um processo de consciência da historicidade e de suas implicações que os neorrealistas deram forma a uma política cultural que visava à construção de mecanismos que promovessem uma mudança efetiva do ambiente social. Em seguida à consciência dos mecanismos que regem a estrutura social, assim como a de suas contradições, o empenho tinha como direção a maneira como efetivar essa representação nas obras.

Assim, influenciando tanto na escolha dos temas como na forma de estruturar a narrativa, as ideologias estavam inseridas no discurso do escritor como resultado de seu condicionamento. As ideologias eram, portanto, inerentes ao papel social desempenhado por cada indivíduo e, no caso do escritor, à sua produção artística, porque mesmo não pretendendo fazer uma obra de arte política, se estaria sempre sujeito a deixar transparecer suas posturas ideológicas. Nessa direção, o movimento neorrealista pretendia ter uma função de disseminador das novas ideologias, e as obras literárias teriam mais valor quanto mais ideológicos fossem os seus conteúdos, isto é, quanto maior fosse a capacidade do escritor de transmitir, pela prática da escrita, as suas ideologias motivadoras. Por essa razão, a questão que parecia preocupar os idealizadores do movimento estava ligada ao equilíbrio entre a forma de expressão ideológica e a criação artística, sem que houvesse um modelo pré-estabelecido ou normas a serem seguidas. Como sublinha Álvaro Cunhal, os defensores do Neorrealismo precisavam mostrar que não faziam política nas obras literárias e que dedicavam preocupação igual à estética, não dissociando o conteúdo da forma:

É transparente como água que literatura não é política, nem sociologia e que arte literária não é propaganda. Mas não é menos transparente que toda obra literária – voluntária ou involuntariamente – exprime uma posição política e social e que toda ela faz propaganda seja do que for (inclusive do próprio umbigo). Simplesmente, há quem prefira (...) as obras literárias que exprimem outra posição política e social. E uma posição política e social não existe só quando se afirma claramente a preferência por um ou outro dos caminhos que saem da encruzilhada, mas existe ainda quando há um afastamento da encruzilhada. Creio – digo-o quase sem ironia – que a "adoração do próprio umbigo" exprima também uma posição (e até uma

⁶² MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998, p.84.

atitude) política e social (...)”⁶³

O estabelecimento de uma linha ideológica e a proposta de intervenção na realidade uniu diferentes escritores que, apesar de realidades diferentes, voltavam-se para uma mesma questão. Essa ligação tanto deu origem a diversas formas de se ler e compreender as aspirações do Neorrealismo, quanto promoveu um amplo e intenso debate que girava em torno da discussão da função da arte e dos propósitos do movimento. O artigo "Autobiografia", de Mário Dionísio, é bastante significativo e parece afrouxar a tensão existente entre as diversas interpretações do que seria uma arte neorrealista:

(...) para mim 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.⁶⁴

Mais adiante, neste mesmo artigo, o ensaísta parece esboçar a definição do carácter estético do movimento e discutir o papel e a militância do escritor neorrealista:

Uns como eu, pensavam (...) 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”, como já lhe chamara, sem que qualquer de nós o pudesse então saber, o insuspeito Mikail Bakhtine. 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.⁶⁵

O polémico debate travado em torno de uma definição paradigmática da literatura neorrealista foi essencialmente ideológico, não resultando em nada além

⁶³ CUNHAL, Álvaro. “Numa encruzilhada dos homens”. In: TORRES, 1983, p.51.

⁶⁴ DIONÍSIO, Mário. *Autobiografia*. Lisboa: O Jornal, 1987, p. 28-29.

⁶⁵ Idem, p. 54-55.

de uma “recusa cerrada e sistemática”.⁶⁶ No entanto, a já famosa “redução do artístico ao ideológico” levou, por parte de alguns artistas neorrealistas, a implicações de outra ordem que não mais se pautava numa expressão artística que tivesse como compromisso principal a expressão ideológica, pois havia uma inquietação cuja questão essencial era a de descobrir a maneira pela qual uma arte de caráter intervencionista poderia conciliar uma apuração técnica que desse margem a uma crítica essencialmente ideológica e pragmática, mas que ainda vislumbrasse um “canto de esperança (...) que o materialismo histórico permitiria esboçar como uma certeza de contorno bastante definido.”⁶⁷

2.2.3 A elaboração estética

A constituição da geração neorrealista se deu por meio de uma comunidade com afinidades no plano etário (todos os intelectuais do movimento tinham menos de 30 anos) e no plano estético-ideológico. Apesar da diversidade individual, aquela geração cultural já se firmava como grupo, pois comungavam das mesmas interrogações e expectativas no que se refere à visão de mundo e ao modo como esta deveria se exprimir esteticamente. Vítor Viçoso aponta que “raramente uma geração cultural teve uma tal concentração ideológica”⁶⁸, isto é, nenhuma outra geração deteve a convicção das respostas legitimadas pela inteligibilidade da História, ainda que as concepções teleológicas não fossem consensualmente vividas por todos da mesma maneira. No entanto, as diferentes “leituras” da ideologia marxista por integrantes do Neorrealismo alimentaram um debate teórico-metodológico bastante produtivo para a consolidação do movimento, colocando em questão os procedimentos para se trabalhar uma ideologia que tinha como objetivo transformar a realidade.

As discussões que se estabeleceram no interior do movimento deram luz aos diferentes posicionamentos a respeito da arte e de suas funções, além de aprimorar e fortalecer as bases do movimento, que se firmou por meio de uma heterogênea compreensão do marxismo e dos diferentes modos de se fazer literatura. Urdido

⁶⁶ MARGATO, Izabel. “Notas sobre o Neo-Realismo português: um desejo de transformação”. In: *Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 46.

⁶⁷ MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Porto: Campo das Letras, 2004, p.53.

⁶⁸ VIÇOSO, Vítor. *A narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Lisboa: Colibri, 2011, p. 56.

por uma diretriz ideológica, o Neorrealismo manifestou-se por meio de diferentes realizações estéticas que, mesmo condicionadas por contradições e fragilidades, motivaram um amplo debate teórico no interior do movimento, além de reunir diferentes escritores de diferentes realidades em torno de um mesmo propósito. A ausência de uma unidade estética, condicionada pelas diferentes formas de ler e compreender o ideário do movimento, abriu as portas para uma gama de potencialidades em que "cabiam todas as tendências, todas as escolas, todas as tradições e todas as inovações, tudo o que permitisse exprimir ou contribuir para exprimir a nova mentalidade (...) da realidade total em movimento".⁶⁹

É, portanto, nessa diversidade estética que podemos localizar o vigor do Neorrealismo. De fato, todo esse entusiasmo propiciou a busca por formas mais adequadas a um novo modo de ver e de dizer o mundo, e de nele intervir através da arte e do seu poder de transformação, passando pelo entendimento que o escritor neorrealista tinha da realidade. A conjugação entre teoria e realidade foi o motor para que se estabelecesse a dualidade entre o que se pretendia e o que efetivamente se criava dentro do movimento. Segundo Alexandre Pinheiro Torres, um dos conceitos que alguns escritores buscaram trabalhar em suas obras era o da verossimilhança, pois ao colocar o leitor diante dos referentes de um mundo por ele já conhecido, se poderia descortinar um mundo com outras possibilidades, igual ao mundo que se queria construir:

Assim sendo, as obras literárias não refletiram, então, um mundo apenas como já era, numa reprodução exclusivamente objetivista ou mimética dele. O real transcrito não poderia, pois, ser simétrico ao mundo intencional a que se reportasse (...), mas conteria um elemento utópico: o que dissesse respeito a esse outro mundo que se desejava construir ou que se desejava ver construído. O Neo-realismo operou, aliás, sempre em função de uma realidade que, com efeito, era outra em relação à imagem mimética ou simétrica dela. A circunstância de não fugir à verossimilhança ambiental não impedia – até forçava – a proposta de novos referentes, exatamente os do mundo novo que postulava (e ainda postula).⁷⁰

Dessa forma, se alguns escritores compreendiam que a literatura deveria ajustar-se à programática do movimento enquadrando a realidade tal qual uma

⁶⁹ DIONÍSIO, Mário. "Prefácio". In: OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na duna*. Lisboa: Portugália, 1964, p.16.

⁷⁰ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 23-24.

fotografia, um outro grupo entendia que a literatura neorrealista deveria se configurar como um modo específico de captação do movimento do real, ou seja, além do real visível representado na ficção, se poderia esboçar alguns traços prospectivos que orientariam a tão desejada transformação. Como se pode perceber, esse último grupo de escritores, em nenhum momento, serviu-se da realidade em sentido especular, pois, pelo contrário, empenhou-se em "dar a conhecer a realidade [refleti-la], num gesto de consciencialização da estrutura dessa realidade e criar situações que prefigurem ou expressem o próprio devir histórico".⁷¹

A busca pela modificação do real deixou como legado um universo de experimentação estética em que "o real a reproduzir esteticamente não seria apenas o visível (a realidade superficial, sensível), mas também as forças ainda ocultas que germinavam para a transformação do mundo".⁷² A orientação para uma construção ficcional que captasse a realidade dinâmica fez com que problemas pertinentes à função da literatura, enquanto instrumento para transformar a vida, moldasse uma realidade dinâmica no universo ficcional, apontando caminhos para essa mesma realidade através de um posicionamento ativo e não mais contemplativo, ampliando o real na medida em que os traços que estão ali presentes, embora invisíveis, fossem recuperados, produzindo um "mais de realidade".⁷³

De forma autônoma, variados caminhos foram traçados pelos escritores neorrealistas, trazendo para a literatura diferentes formas de expressão. Apesar de um desejo comum que articulava e unificava todo o grupo, não havia uma formulação teórica nem uma proposta homogênea para a literatura, tampouco um programa estético prévio que devesse ser seguido. Ao contrário disso, como observa Izabel Margato, "a diversidade de propostas e opiniões vai marcar definitivamente o percurso do grupo e fazer da heterogeneidade uma verdade incontornável do Movimento."⁷⁴ Para Eduardo Lourenço, a aceitação de uma heterodoxia era importante tanto pelo caráter emancipatório que se delegava ao

⁷¹ PITA, António Pedro. "O neo-realismo entre a realidade e o real". In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 21.

⁷² VIÇOSO, Vítor. *A narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Lisboa: Colibri, 2011, p. 58.

⁷³ DELEUZE, Gilles. "Para Além da Imagem-Movimento". In: *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 9.

⁷⁴ MARGATO, Izabel. "Explicar, fixar, ajustar parâmetros do neo-realismo português". In: *Nova Síntese* 7, 2012, p. 170.

artista neorrealista quanto pelo entendimento de que o estabelecimento de uma nova ortodoxia poderia ser um entrave no combate à ideologia estadonovista. Sobre uma possível imposição unilateral de uma consciência, o crítico foi assertivo:

Heterodoxia não é o contrário de ortodoxia, nem de niilismo, mas o movimento constante de os pensar a ambos. É o humilde propósito de não aceitar um só caminho pelo simples facto de ele se apresentar a si próprio como único caminho, nem de os recusar a todos só pelo motivo de não sabermos em absoluto qual deles é na realidade o melhor de todos os caminhos".⁷⁵

Desse modo, o que poderia se apresentar como uma temática central à qual os escritores estariam atrelados estava mais para uma abertura para outros mundos, outros métodos de abordagem do real, outros modos de escrita. Alguns escritores, como Manuel da Fonseca, serviram-se do processo contínuo de transformação da realidade para recriá-la e, a partir daí, exprimi-la e exprimir-se. Em sua construção ficcional, alguns personagens e situações impõem uma verdade própria, irreduzível a esquematismos que poderiam contradizer certas afirmações correntes acerca do Neorrealismo e de sua evolução, assim como a proposta de um movimento que busca por representar o real na medida em que é formado a partir daquilo que lhe é mais significativo. Não se trata de fazer uma representação do mundo "tal e qual", mas de um processo de criação que, à medida que amplia, transfigura, reproduz, põe em questão, contrapõe toda uma episteme e a nossa maneira de ver o mundo. A escrita de Manuel da Fonseca, atendendo a uma necessidade de expressão sensível e afetiva, transfigura o real e transcende as intenções de sua arte, exprimindo, simultaneamente, a sua convicção ideológica e aquilo que há de mais sutil e mais profundo no ser humano, sobretudo a sua relação com o meio onde as relações vitais e emocionais são diariamente experimentadas.

⁷⁵ LOURENÇO, Eduardo. *Heterodoxia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1987, p. 3.

3

Manuel da Fonseca e o Neorrealismo: uma forma mais alta de ver o mundo

Nunca fui um homem que pensasse no Neorrealismo senão como eu pensava que ele devia ser realizado. Como sabe, há um Neorrealismo de escritório, de livro, de estudiosos. Há outro Neorrealismo mais simples, como as formas mais altas de ver o mundo, de voar sobre ele, de poder sonhar com ele... Nunca fui muito amadurecido nem muito disciplinado na escrita. Os homens que pertencem a uma escola vão sempre às máximas consequências. Não sei se isso é bom.¹

O contexto histórico e o meio em que os artistas se inserem é fundamental para verificarmos como seus anseios artísticos se concretizam em suas produções. Para tanto, no capítulo anterior, buscamos apontar alguns pontos essenciais para entendermos como aquele agitado contexto sociopolítico foi decisivo na tomada de decisão que conduziu as manifestações artísticas para uma linha mais interventiva e atuante na realidade. Verificamos, no entanto, que dentro da ampla gama de obras e escritores que compõem o movimento, diferentes pontos de vista e interpretações foram constituídos. Isso se deve, basicamente, às diferentes circunstâncias e realidades nas quais aqueles jovens artistas estavam inseridos, mas que aguçados pelos mesmos interesses, uniram-se em prol de uma nova forma de produzir literatura.

Se a realidades diversas correspondem características e formas de abordagem diversas, no caso da geração neorrealista, apesar de uma mesma orientação teórica, das afinidades etárias e de tudo aquilo que o termo "geração" implica - afetos, valores, expectativas, questionamentos etc. – uma diversidade estético-formal alinhada à singularidade de seus componentes veio à tona. Assim, à medida que depuramos o modo como cada autor compreende a realidade, somos conduzidos a uma nova perspectiva que reconfigura o nosso modo de entender e de apreender o universo que o Neorrealismo engendra. Dentro dessa ampla virtualidade de percepções e realizações artísticas que compõem o ideário neorrealista, o que se impõe, então, é refletir sobre o modo como cada artista transmite aquilo que captou e como a criação artística pode mediar o processo de uma apreensão objetiva do

¹ FONSECA, Manuel da. Entrevista ao jornal *Expresso*, Sábado, 20 de março de 1993.

mundo e o modo como cada artista lê e entende aquele mundo.

Nessa direção, a escrita de Manuel da Fonseca nos coloca diante de um universo ficcional que se articula entre a objetividade da linguagem e uma subjetividade que deixa patente os seus pontos de vista. Mas não ousemos navegar nas rasas águas da objetividade que se caracteriza como mera articulação entre a mimese realista e a contemplação da vida e do homem. Se assim fosse, o “voo mais alto” a que se refere o autor, na epígrafe acima, não faria o menor sentido. A amplitude desse voo mede-se, justamente, pela capacidade de voar sobre o mundo e poder sonhar com ele. E esse propósito se realiza na imaginação de Fonseca a partir daquilo que lhe é familiar, ou seja, uma criação que emana das experiências e observações de um universo já conhecido, mas que se reinventa a partir da simbiose entre a subjetivação lírica e a objetividade narrativa. Através de um estilo próprio, harmonizado entre o rigor do trabalho sobre a linguagem e uma capacidade artesanal de reinvenção do mundo através das palavras, uma construção de novos sentidos é ativada e a concepção da realidade é transfigurada.

3.1

Espaço e memória

Manuel da Fonseca nasceu em Santiago do Cacém, em 1911, e lá viveu sua infância. Anos mais tarde, partiu para Lisboa. Mas foi quase sempre o que conheceu daquelas paisagens alentejanas – “Caminhos do Alentejo. / Terra bravia de fomes/ desde menino vos piso!”² - o tema principal do seu universo ficcional.

A paisagem rural daquela região ganha destaque na obra de Fonseca não como mero espaço onde as tramas se desenvolvem, mas, sobretudo, como ressonância mnemônica de uma vivência afetiva que ecoa em grande parte de sua obra, tanto na poesia quanto nos contos e romances. Na ficção de Manuel da Fonseca não há contemplação, mas uma construção de sentidos que se vai produzindo por meio da interação entre o homem e o espaço. Visto pelo homem e através do homem, o Alentejo ganha um caráter universal porque pode ser reconhecido em situações que qualquer sujeito pode sofrer em qualquer outra parte do mundo: violências social e política, opressão, injustiça, fome, desamparo etc. No

² FONSECA, Manuel da. “Para um poema a Florbela – I”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, p. 130.

contexto do Neorrealismo, portanto, a escolha do Alentejo revela um comprometimento com os panoramas econômico-social e cultural nos quais os homens estão inseridos.

“Manuel da Fonseca nasceu para revelar o Alentejo”³. A frase célebre de Mário Dionísio ilumina a ideia de que o comprometimento de Fonseca passa por um vínculo afetivo e por tal naturalidade – “ninguém ainda descobrira como Manuel da Fonseca a humanidade na imensidão do descampado, porque este a vira e vivera de perto e de dentro”⁴ - que somente poderia ser reinventado por meio da ficção. Ao elucidar algumas observações sobre sua vida e a relação de sua vida com sua obra ficcional, Fonseca nos aponta alguns elementos relevantes para que se possa compreender determinados pontos que orientam o que podemos chamar de “espaço humano”:

A minha memória mais antiga estava cheia de pessoas e de ambientes que me eram familiares. Sobre eles comecei a escrever como quem inicia uma longa história. Não foi fácil. Inventei-as com palavras até ao esvaziar das recordações. Até surgirem, reais e atuantes, como as supunha no momento de as escrever, de lhes dar a vida da ficção.

Nada ou muito pouco, penso agora, lhes acrescentei ao reanimá-las. Nem usei classificá-las de boas ou de más. O homem é contraditório, depende em grande parte do meio, o mal e o bem convivem nele, ensinava-me meu pai. E tanto mais avulto, na ficção e na vida, quanto mais contraditório. Através dos seus atos, deixo ao leitor uma ou várias conclusões. De igual modo tratei as pessoas que vieram depois continuar a longa história começada. Pessoas que não eram da família, como as primeiras. Ou pareciam não ser. Mas que olhando-as agora, as não distingo umas das outras, pois já são todas a minha grande e inseparável família.⁵

Em diferentes níveis da ficção, a integração entre o homem e o espaço vai se concretizar nas relações entre os personagens e o espaço, entre o sujeito enunciador e o mundo narrado e entre o escritor e a obra. Dessa maneira, ao confrontar-se com o espaço alentejano e com os personagens criados ficcionalmente, Fonseca deixa a impressão de que, ao revisitar o Alentejo de sua infância, reencontra-se com todos aqueles seres que lhe povoam a memória, mas que agora parecem mais vivos porque recriados pela imaginação.

³ DIONÍSIO, Mário. "Prefácio a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca". Lisboa: Forja, 1978, 5 ed., p. 17.

⁴ Idem, p. 29.

⁵ FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984, p. 11.

Ao projetar as experiências pessoais na ficção, uma compreensão sobre como se operam as relações que perpassam aquele espaço é ativada, sobretudo as relações do indivíduo com o espaço. O retorno à origem, pela via da memória, parece revelar as bases sobre as quais a literatura de Fonseca é construída. Nessa perspectiva, o espaço ficcionalizado pode ser visto como um posicionamento do autor para nos apresentar realidades diante do que vê, já que a ficção é uma forma de discurso criativo que articula eventos, personagens, tempo e espaço. Logo, se a ficção avivava essa paisagem humana através do espaço geográfico e tudo o que dele se depreende e a ele se relaciona, era porque ela era também um modo de se aproximar daquele mundo e a ele integrar-se:

Não escrevo de imediato o assunto escolhido. Antes de lavrar a escrita, alongo-me uns tempos pensando pessoas. Tais pessoas, que sob qualquer aspecto me impressionaram, acabam por apossar-me de mim, reduzem-me a espectador, demoram-se, levam-me com os seus sofrimentos, com as suas alegrias. E, quando já me parece que vivo com elas, que entendo o que ocultamente pretendem, lhes sei as expressões peculiares, ouço os diálogos, escutando muito mais o que não dizem do que o dizem, só então começo a escrever. Uma vez lançado, a realidade e a invenção, mascaradas, jogam às escondidas comigo – nunca sei ao certo, em cada dado momento, qual delas preside ao que escrevo.⁶

O Alentejo aparece na obra de Manuel da Fonseca como um espaço com o qual o autor mantém uma ligação íntima e afetiva, cuja dimensão emocional vai sendo revelada por diferentes segmentos da paisagem – o largo, as praças, as vilas, as planícies, os córregos -, ora com profundo deslumbre, ora com franca desilusão:

“Valgato é terra ruim... Fica no fundo de um córrego, cercada de carrascais e sobreiros descarnados (...) Valgato é uma terra triste.”⁷

“A tarde era cheia de sol. Para lá do montado, depois da vereda estreita entre as piteiras, esticava-se a fita branca da estrada. Mais para lá, corriam cabeços nus, ondeando a perder de vista.”⁸

“Antigamente, o Largo era o centro do mundo. Hoje, é apenas um cruzamento

⁶ FONSECA, Manuel da. “Prefácio”. *Aldeia Nova*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984, p. 11-12.

⁷ FONSECA, Manuel da. “Campaniça”. *Aldeia Nova*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984, p. 15-20.

⁸ FONSECA, Manuel da. “O ódio das vilas”. *Aldeia Nova*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984, p. 41.

de estradas, com casas em volta e uma rua que sobre para a Vila.”⁹

Para o crítico Georges Poulet¹⁰, o espaço da ficção é o que está envolvido em um determinado campo visual e mental. Através da criação artística, os aspectos físicos, sociais, políticos e econômicos são vistos por meio de um olhar particular e único sobre o mundo. E é nesse sentido que podemos dizer que o espaço, nas obras literárias, apresenta outros sentidos que servem à ficção: mostrar não apenas o que se pode ver, mas também o mecanismo de uma sociedade em transformação, que tanto podem revelar as forças que oprimem e subjugam o homem quanto as forças que o podem libertar.

Diante dessas considerações, o Alentejo de Manuel da Fonseca pode ser reconhecido tanto como uma matriz de inventividade quanto como percurso estético de grande parte de sua obra. Partindo de sua gente e de sua própria experiência, esse espaço matricial e seminal será reconfigurado pela via da memória e reconstruído ficcionalmente como um retorno à sua origem. Através da literatura, toma partido em prol da dilacerante realidade daqueles homens e mulheres marcados pela miséria e pela solidão, deixando à mostra os alicerces sobre os quais se sustenta a sua produção artística e a sua recusa em ser mero espectador dos acontecimentos.

3.2 Fonseca e a reconfiguração da realidade

Um dos aspectos fundamentais da estética neorrealista é a subordinação do homem a uma estrutura socioeconômica, sobretudo das contradições dela decorrentes. Logo, o espaço e o tempo são elementos fundamentais na configuração da problemática humana pretendida pelas obras neorrealistas, uma vez que o espaço se articula como um elemento concreto que a obra assume em seus condicionamentos físicos, antropológicos e sociais, e o tempo, por sua vez, incide sobre essas tensões, numa estreita relação com o espaço, dando-lhe dimensão histórica. Sendo assim, o cruzamento entre o espaço e o tempo na literatura neorrealista não existe apenas para nos dar uma imagem contundente de como, onde

⁹ FONSECA, Manuel da. “O largo”. In: *O fogo e as cinzas*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984, p. 23.

¹⁰ POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. Paris: Plon, 1961, p. 465.

e quando os acontecimentos ocorrem, mas também para nos transmitir os sentidos que convêm à ficção, como por exemplo, a fixação dos sentidos ideológicos e históricos que condicionam a vida dos personagens. Essa relação orgânica estabelecida entre esses dois elementos implica na concepção do Homem na História, no contexto social, econômico e cultural, pois o que se vive e a maneira como se vive é consequência de todo esse contexto.

Nesse enquadramento, além de se configurar como um percurso estético de Fonseca, o Alentejo funciona como uma metáfora da situação opressora e degradante a que estavam submetidas as classes mais baixas da sociedade portuguesa, pois, sem prescindir da ficção, as obras neorrealistas tinham como premissa um posicionamento ativo que apontasse caminhos para a realidade plasmada no universo ficcional. Aquele cenário de fome, desolação e desencanto ressoam na ficção de Fonseca como um recurso de reconfiguração da realidade, pois é a partir dessas duras experiências que uma reflexão mais profunda sobre a condição humana é suscitada. Como explica o teórico Mário Ramos, a realidade não poderia surgir na obra literária como um espaço exterior retratado no texto, uma vez que “o Neorrealismo, em face da realidade, é essencialmente ativo. É contemplação e ação. Toma contato com a realidade e age dentro dessa realidade. É ação pela arte.”¹¹ Dessa maneira, ao colocar o leitor em contato com aquela realidade reconstruída na ficção, em que a fome, a privação e a desesperança tonalizam sombriamente o ambiente, uma sensação de angústia é desencadeada. A ativação desse sentimento, segundo Sartre¹², estimula o reconhecimento da alteridade e da responsabilidade perante o outro. Seguindo o pensamento do filósofo francês, a angústia e a inquietação geradas não leva à inação, pois, na verdade, é uma condição dessa ação.

Ao servir-se da realidade como criação artística - “é preciso que a realidade seja em mim pura invenção para que eu a reconstrua, para que eu a cante”¹³ -, Manuel da Fonseca traz os elementos da realidade para a sua escrita, transfigurando-a poeticamente, sem deixar de designar um mundo reconhecível

¹¹ RAMOS, Mário. “Realismo humanista: extratos dumas notas”. In: *O Diabo*, n.º 235, Lisboa, 1939, p. 3.

¹² SARTRE, Jean-Paul. *Diário de uma Guerra Estranha: novembro 1939, março de 1940*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 350-357.

¹³ Diálogo com Manuel da Fonseca», em *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 109-110. Lisboa, abril-maio de 1960.

para o leitor como o seu mundo habitual. Sob a forma de arte, Fonseca vai revelando o Alentejo ao passo que o Alentejo também o vai revelando, espontaneamente, no trânsito entre a poesia e a narrativa. Recolhidas de sua experiência individual, as histórias ouvidas “à lareira, nas longas noites de inverno, ou à mesa, nos demorados serões de verão” operam como recurso para Fonseca apresentar a memória coletiva, o imaginário e a identidade daquele espaço e de seus habitantes.

Percebendo atentamente “a rotina do tempo cíclico da vida rural ou o mundo cinzento de uma burguesia provinciana”¹⁴, o autor de *Seara de Vento* atribui atenção especial aos episódios dolorosos daqueles homens e mulheres socialmente marginalizados. Reconfiguradas pela ficção, uma gama de personagens como bêbados, malteses, camponeses, campaniças, ganhões, vão coexistir entre a tragédia alentejana e uma mitológica esperança num mundo novo. Essa concorrência pode ser vislumbrada por meio da preocupação do autor em expor os dramas pessoais dos personagens, para, diante do reconhecimento que o personagem faz de si e do seu lugar no mundo, pensar o homem sob uma ótica particular.

Notadamente, Manuel da Fonseca projeta no homem as possibilidades de transformação, tanto as de caráter psicológico quanto as de caráter social. Dessa forma, os personagens criados por Manuel da Fonseca - ciente de que toda transformação precede a um processo de aprendizagem - atravessam um processo de desalienação e autoconhecimento que os levará a um entendimento de si e do mundo. À medida que os personagens se reconhecem e compreendem o modo como estão inseridos no mundo, uma dinâmica de transformação se abre. O romance *Seara de Vento* (1958) elucida bem o processo criativo de Fonseca, que se ancora numa dinâmica de transformação não destituída de um percurso de conhecimento e aprendizagem, tanto de si quanto das engrenagens sociais que movimentam e enformam o ambiente. Neste romance, confrontamo-nos com uma família camponesa ameaçada pelo poder do senhor da terra, cuja morada está localizada numa planície onde o uivar do vento acentua um sentimento de opressão e isolamento. O protagonista Palma é a expressão de uma revolta individualizada, em contraste com a filha Mariana que, no horizonte simbólico da narrativa neorrealista, manifesta já uma consciência de classe, ao mesmo tempo em que sinaliza

¹⁴ VIÇOSO, Vítor. “As Raízes do lugar, a memória e a errância na obra de Manuel da Fonseca”. *Nova Síntese 6: textos e contextos do neo-realismo. Manuel da Fonseca. Por todas as estradas do mundo*. Edições Colibri: 2011, p. 12.

prospectivamente os caminhos para a emancipação dos camponeses. Por outro lado, Amanda Carrusca, avó de Mariana e sogra de Palma, é a expressão da aprendizagem final da sabedoria e da solidariedade defendidas pela neta em grande parte do romance:

- Não a percebo... Você, há pouco, dizia que a Mariana tinha razão.
- E ainda acho. Ainda acho, embora ela fale noutra sentido. Não é para matar que ela sustenta que a gente deve unir-se, é para podermos viver. Todos unidos para podermos viver, percebes? [...] poderei ajudar-te, já não estarás tão só.¹⁵

No final do romance, como numa catarse trágica subsequente ao assassinato do genro, Amanda Carrusca, enrolada nos seus trapos negros agitados pelo vento, grita para os camponeses: “Digam à minha neta! Digam-lhe que ela tem razão! Um homem só não vale nada!”¹⁶

Para Manuel da Fonseca, a instabilidade do mundo só pode ser percebida através de um percurso de aprendizado e conscientização, como acontece, também, no romance *Cerromaior*, publicado em 1943, cuja narrativa gira em torno do personagem central, Adriano, e do caminho que o personagem percorre em direção a um entendimento de si e dos condicionamentos sociais que movimentam a estrutura político-social que o cerca. Filho de uma das famílias proprietárias de terras da região, ao ficar órfão, passa a ter seus bens e sua vida administrados pelo tio, que se apropria de sua herança e corta-lhe os proventos que garantiriam sua educação. O drama de Adriano é precisamente o resultado de sua incapacidade para se situar numa rígida estrutura de classes, inclusive a que o impossibilitou de dar sequência ao seu relacionamento com sua prima Lena, devido à sua atual condição:

Sentiu as faces ruborizadas e era de raiva a cor que lhe escaldava o rosto. Parou. Estava a meio caminho entre a Fonte Velha e Cerromaior. Gente cruzava a estrada para a feira, passavam por ele sem lhe falar, como se não o vissem...um inútil, parado à beira do caminho, sem saber que pensar. Um dos que obedecem, segundo a teoria que Carlos Runa tanta vez expusera na sua frente: “Há duas espécies de homens: os que mandam e os que obedecem”. Ele viera caindo desde cima e o pior era que a nenhum lado pertencia. Todos, os que mandam e os que obedecem, o afastavam, desconfiados. Em Cerromaior, os rapazes evitavam a sua companhia. No Grémio e no café já não o olhavam como antigamente. Andava para ali como que a mais,

¹⁵ FONSECA, Manuel da. *Seara de Vento*. 11ª ed. Lisboa: Forja, 1980, p. 247.

¹⁶ Idem, p. 252.

aborrecendo a todos (...) e ele, de fato amarrotado, sem gravata, as mãos nos bolsos, corrido pela gente da Fonte Velha. Dos dois lados o repeliam. Estava sozinho. Agora, era para todos o Adriano, o neto do velho da Casa Vã, como, por inimizade, o avô era conhecido.

Estava à beira da estrada e a noite caía. Um vagabundo sem ninguém.¹⁷

Por influência da pouca lembrança que tem da mãe, que lhe falava acerca da justiça com que se devia tratar os pobres, e de como se devia buscar diminuir a miséria, o personagem principal vai desenvolvendo um comportamento de aproximação com os pobres ceifeiros, compreendendo-lhes as dores e a opressão do sistema em que vivem. Inadaptado à sua classe, Adriano abre-se ao mundo dos trabalhadores, ainda que de forma superficial, pois sua convivência com aquele grupo se manifesta ao manter contatos, conversas, ao entreter-se com eles, mas não se mediatiza pela divisão de classes. Ainda assim, essa superficialidade já sugere uma fratura nas rígidas regras de comportamento e convivência sentenciadas pela estratificação social, mas não o bastante para integrá-lo no universo dos trabalhadores.

O modo como Adriano se aproxima dos trabalhadores faz com que seu primo, Carlos Runa, o repreenda, perguntando-lhe se ele havia bandeado de lado. A convivência de Adriano com aqueles indivíduos menos favorecidos amplia a compreensão das relações sociais e orienta o personagem a um progressivo e irremediável processo de conscientização que o levará a perceber o caráter social e político do seu próprio mal-estar. Adriano é o herói problemático que não se adapta ao meio e, como resultado disso, tende a ser reprimido pelos membros de sua própria classe social. Os amores que não lhe trazem satisfação, a ausência dos pais, o comportamento explorador dos primos, principalmente de Carlos Runa, tudo isso faz com que Adriano se sinta desajustado no seu meio.

Numa sequência de *flash-backs*, seguimos todo o percurso do personagem até à cena final, que é propriamente o momento de sua entrada na cela. Esse enquadramento espacial torna-se, também, um enquadramento textual, pois é a consciência de estar preso que passa a clarificar todo o processo narrativo, cujo desenrolar tem como direção apresentar a vida pregressa de Adriano, além de apontar o motivo que o levou à cadeia: numa ocasião, em que os ânimos estavam mais exaltados, um ceifeiro agride Carlos Runa. O ceifeiro é levado preso e um

¹⁷ FONSECA, Manuel da. *Cerromaior*. 5ª ed. Lisboa: Caminho, 1981, p. 245.

soldado espanca o ceifeiro; Adriano intercede, agride o soldado e dá fuga ao ceifeiro.

Já nas primeiras páginas de *Cerromaior*, tomamos conhecimento de que, dentre os presos, Adriano era o único que gozava de um tratamento diferenciado: “Era o único preso que tinha licença de andar pela cadeia. Só à noite o fechavam na cela.”¹⁸ Além disso, não dividia a cela com os outros presos. Na cadeia, é o grito de Doninha¹⁹ que desperta em Adriano a percepção da compartimentação do espaço no eixo horizontal e para a sua estratificação no eixo vertical. A interação com o carteiro da cidade faz com que Adriano percorra, através da memória, pontos fundamentais para explicar o processo de conscientização que o conduzirá a um maior entendimento de si e do universo de injustiças sociais no qual está inserido. Adriano descobre-se “solto” nessa estrutura social, pois não se enquadra nem no universo dos privilegiados, nem no mundo dos trabalhadores comuns, representados, respectivamente, pela cela individual sobre a cela comum: “senti os homens agitarem-se na cela comum do rés do chão”²⁰. Essa tomada de consciência, no entanto, só é despertada quando Adriano já está na cadeia²¹, cenário que concretiza e simboliza o aprisionamento abstrato sob o qual vive o personagem.

Convém destacar que, em *Cerromaior*, o personagem principal foge do estereótipo votado por algumas produções neorrealistas, o que reforça a necessidade de se discernir e superar conceitos que poderiam julgar o Neorrealismo como um movimento que desconsidera uma percepção individual. Partindo, portanto, de um drama íntimo e pessoal, Fonseca consegue atingir um drama coletivo, aproximando, assim, a realidade ficcional à realidade social de Portugal. Nessa direção, podemos dizer que a escrita de Manuel da Fonseca visa a constituir uma forma de consciência social que não está alheada do contexto em que se integra, pois mantém uma relação

¹⁸ FONSECA, Manuel da. *Cerromaior*. 5ª ed. Lisboa: Caminho, 1981, p. 24.

¹⁹ O grito, nesta narrativa, pode ser entendido, metaforicamente, como um discurso abafado deste personagem, que aparece já na primeira cena de *Cerromaior*. Doninha era um carteiro acometido pela sífilis e foi condenado à prisão tendo como crime a loucura. Esse personagem representa a tensão social que se manifesta em todo o romance. Enquanto exercia sua função de carteiro, servindo à sociedade, era aceito por todos. Quando a doença se agravou e os surtos aumentaram, sua presença já não mais era suportada, ensejando no seu afastamento do convívio social. Para dar um fim nos acessos de Doninha, e sem o aval de Lisboa para que ele fosse interditado, a própria comunidade resolve colocá-lo na cadeia até que uma providência fosse tomada.

²⁰ *Ibidem*, p. 23.

²¹ É simbólico a cadeia onde o personagem está preso situar-se em frente à praça da vila, espaço onde as crianças brincam, namorados se encontram e tantas outras pessoas se divertem sem que a consciência da liberdade, diferentemente daqueles que a perderam, como Adriano, as atravesse.

intrínseca com os elementos que podem estabelecer uma reciprocidade dinâmica e fecunda entre a arte e a realidade, revelando-se como possibilidade não apenas de representação estética, mas também de intervenção ética e política no mundo real.

3.3 Representação, legitimidade e as estratégias de autenticação

Em função da codificação do movimento neorrealista, conhecer e conviver com o outro social seria uma condição imprescindível para um registro verossímil no plano da ficção. Não por acaso, Alves Redol dá início à sua produção literária com uma obra de caráter etnográfico, *Glória* (1938), lida por Joaquim Namorado como uma “tentativa séria de nos dar a vida duma aldeia do Ribatejo.”²² Para Redol, escrever obras neorrealistas nas quais figurassem os estratos populares seria necessário ouvir previamente a voz daquelas comunidades, tanto como conhecer a sua situação econômico-social, suas ações e práticas.

A criação cultural, especialmente a literária, para o filósofo e sociólogo francês Lucien Goldmann, constitui um campo privilegiado para a transposição da distância entre o “eu e os outros” e o “nós” como “sujeito transindividual”. Essa criação literária, portanto, pode ser considerada “uma expressão articulada das ‘visões de mundo’ das diversas classes e grupos sociais”²³, uma resposta significativa que corresponde às possibilidades objetivas presentes no grupo social. Dessa forma, a concepção de “sujeito transindividual” referida pelo filósofo, ao não se ancorar numa realização individual, mas na expressão de uma consciência coletiva construída a partir da interação do escritor com o grupo social, confere àquele o papel de mediador através do qual a consciência possível de um grupo se encarna de maneira coerente na obra literária, sem se limitar a relacionar a obra literária ao conteúdo da consciência coletiva.

Há, no entanto, no contexto de produção literária, uma questão que reside na apropriação de uma determinada classe por parte de um representante de outra classe que com a primeira pouco ou nada partilha – experiência de vida, valores, expectativas -, alçando esse discurso a uma espécie de descompasso entre o locutor

²² NAMORADO, Joaquim. “Glória, uma aldeia do Ribatejo”. In: *Sol Nascente*, nº 11, Porto, 1938, p. 12.

²³ GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972, p. 52-53.

e o objeto cujos traços poderiam ser identificados como uma espécie de colonialismo intelectual. Essa discussão do papel do artista e do intelectual e a relação destes com todos os indivíduos que não comungam dessa função social foi tratada por Gramsci²⁴, que apresentou os principais elementos que conformam a função dos intelectuais no exercício e manutenção dos projetos hegemônicos de classe no capitalismo, bem como os processos que tornam possíveis uma atividade intelectual voltada para a construção de um novo projeto de hegemonia das classes subalternas.

No contexto do Neorrealismo português, para o qual um alinhamento político e filosófico transige para uma condescendência relativa à massa social para cuja emancipação a arte deveria contribuir, o posicionamento do escritor, como é o caso de Manuel da Fonseca, forja-se na representação de um intelectual que, mesmo oriundo de um estrato social diferente daquele retratado em sua produção ficcional, interage com o grupo social procurando responder às suas expectativas. Nesse caso, a criação artística apresenta-se como uma resposta significativa porque se identifica com as aspirações de um determinado grupo social e pode ser compreendida através da “incorporação da dimensão do Outro em toda a sua manifestação estética, que não anula o sujeito singular, mas o articula com o sujeito coletivo”²⁵.

A questão ganha uma maior dimensão à medida que, pelo menos ao nível de um programa de intenções, os personagens, por pertencerem, em sua grande maioria, a um grupo social desfavorecido e marginalizado, são retratados na ficção como uma camada social à qual a literatura e a arte neorrealista se dedicaria, não por abrir-se a uma realidade até então menosprezada, mas porque era a razão de ser de uma arte social que se queria interventiva e transformadora.

A forma muito particular como Fonseca se integrou à geração neorrealista se assentava numa ideia de arte que fosse uma “expressão consciente das realidades sociais e parte integrante do combate que modificará essas realidades”²⁶. Como perfeitamente expressa o eu lírico do poema “Ansiedade”,

Que o meu canto seja

²⁴ Gramsci, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

²⁵ MARGATO, Izabel. “Apresentação”. In: *Novos realismos*. MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 10.

²⁶ PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 86.

no meio do temporal
 uma chicotada de vento
 que estremeça as estrelas
 desfaça mitos
 e rasgue nevoeiros
 escancarando sóis!²⁷

a obra de Fonseca parte de um investimento ético e comprometido com o humano para revelar a crença no homem como agente transformador da realidade. Mesmo naquele cenário marcado pela Guerra, pela sufocante opressão do regime salazarista e pela falta de perspectiva para o povo, sobretudo o do campo - oprimido pela lei, pela polícia e pela religião -, a voz de Fonseca ecoava para fazer saber que era preciso romper a ordem para que se continuasse a sonhar. Essa utopia social construída artisticamente era, necessariamente, uma questão de linguagem, uma maneira de estar no mundo, de saber vê-lo e saber dizê-lo. Na obra de Fonseca, há uma intensa relação entre a experiência estética e a linguagem, como se ouvir, assistir, sentir ou imaginar a realidade aguçasse a sua forma de escrever ou o seu pensamento estético convocasse uma expressão pela linguagem. E se o que essa linguagem refletia nos olhos de Fonseca era “o gesto desolado dos homens que voltam ao lar com as mãos vazias e calejadas”²⁸, “a indiferença do mundo e a amargura dos sonhos desfeitos”²⁹ e o aprisionamento e o cerceamento do sujeito (“Todos os dias assim: sair de noite, voltar de noite”) era porque

Toda a temática de Manuel da Fonseca se reduz a dois motivos, intimamente solidários, que, em vários tons e andamentos, sem cessar se repetem: uma ansiedade de viver em conflito com uma realidade social que torna essa vida impossível de ser plenamente vivida e uma decisão de intervir nos destinos do mundo, o que, optando por um acto de desespero, acaba por esbarrar com a sua própria ineficácia que, entretanto, se não reconhece como tal e torna, assim, possível o constante recomeço.³⁰

Essa “vida impossível de ser plenamente vivida” é tecida, na escrita de Fonseca, por meio de um redimensionamento que reveste os valores ideológicos e estéticos que já despontavam em sua primeira obra poética, *Rosa dos Ventos*,

²⁷ FONSECA, Manuel da. “Ansiedade”. In: *Poemas completos*. 6. ed. Lisboa: Forja, 1978, p. 147.

²⁸ FONSECA, Manuel da. “Os olhos do poeta”. In: *Poemas completos*. 6. ed. Lisboa: Forja, 1978, p. 82.

²⁹ Ibidem, p. 88.

³⁰ DIONÍSIO, Mário. “Prefácio a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca”. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 37.

publicada em 1940, da qual o poema "Canção"³¹, incluído no conjunto de "O vagabundo e outros motivos alentejanos"³², era precisamente a de uma imagem ideal de vida desenvolvida mais numa oposição em relação a um passado de inocente felicidade, porque próspero, do que, necessariamente, a um futuro em que, pelo embate cívico e político, o homem poderia se libertar, pretendendo uma sociedade mais igualitária:

Num ano de grande fome,
minha família acabou-se.

Eu tinha uma boa enxada
donde tirava o sustento.
Ia-me de monte a monte
chegava à porta e dizia:
- lavrador,
eu cavo-lhe a sua herdade!
E no meio das courelas,
a minha enxada luzia.
Viesse o sol que viesse
e a chuva que caísse
e o vento, que vem do norte
e corta como uma foice,
que assobiasse e cortasse:
- a minha enxada luzia!
E a minha filha crescia,
estava uma moça vistosa.
Tanto que os homens saíam
para as portas das tabernas
dizendo ao vê-la passar:
- lá vai Rosa Charneca.
E minha mulher cantava
estendendo a roupa, a corar,
sobre esteveiras, ao sol.

Quando veio a grande fome
tudo isto se acabou.

Minha mulher foi pra monda,
lá para o Alto Alentejo.
E a minha filha abalou
com uma mulher que ri
e anda de feira em feira

³¹ FONSECA, Manuel da. "Canção". In: *Poemas completos*. 6. ed. Lisboa: Forja, 1978, p. 63.

³² Este poema faz parte do livro *Rosa dos Ventos*, que está subdividido em seis partes: *Sete canções da vida*; *Canções da beira-mar*; *O vagabundo e outros motivos alentejanos*; *Poemas da infância*; *Poemas (primeira parte)* e *Poemas (segunda parte)*.

armando aquela barraca
 onde se bebe e se ama.
 E numa manhã de Inverno,
 não pude mais e parti
 - pelas estradas do acaso
 com a manta de maltês!...

No poema, quem nos conta (ou canta, como parece ser o caso, se considerarmos o título "Canção") é um maltês, cujo nome não é revelado de modo a reforçar as condições que assim o tornaram. É significativa, portanto, a relação de opressão econômico-social que acentua o fato do homem que trabalha na terra não conseguir extrair do seu trabalho uma vida digna, assim como também é bastante expressiva a natureza completamente dependente dos interesses econômicos e políticos, tornando-se o elemento opressor, de negação da vida – marcada pela oposição presente e passado expressa pelo sintagma temporal “no ano de grande fome” -, e, por extensão, da própria identidade do homem, uma vez que lhe é negado um lugar no mundo. A submissão desse sujeito poético ao destino que o obriga a partir "pelas estradas do acaso com a manta de maltês!..." parece legitimar as causas que propiciaram a desgraça que se abateu sobre sua vida: um passado proveitoso em que tinha a "sua boa enxada/ donde tirava o sustento", que para ele significava abundância de trabalho e prosperidade, a um presente de "grande fome", provocando a ida da mulher para o trabalho em um lugar distante e o enveredamento da filha pela prostituição.

“Canção” exemplifica o projeto literário e intelectual de Fonseca, marcado por uma nova prática de escrita e de compromisso político, ao habilitar o eu lírico a dizer algo fundamental de si próprio, de sua vivência, de forma a não deixar margem para questionamentos acerca da justeza ou validade de suas palavras, elegendo como estratégia de autenticação a concessão da voz a quem habitualmente não a tem ou não se faz ouvir.

3.4

Manuel da Fonseca: procedimentos e estratégias de escrita

O exercício literário neorrealista nutriu-se por um desejo de reflexão sobre a realidade social e sobre a relação do homem com o seu tempo. A temática da falta e da privação de todos os elementos que poderiam conferir alguma dignidade ao

homem expôs as causas da miséria e das consequências violentas que cerceavam o seu direito de pensar e de viver. Na produção poética e ficcional de Manuel da Fonseca, no entanto, ficou evidente uma aptidão para uma luta pela sobrevivência através de “um lirismo anarquizante e revoltado [...] para entender o mundo em redor como memória e forma de salvação, mas onde a esperança, a denúncia, a ternura ou o espanto se impõem como sinais de querer transformar a realidade dentro de valores humanos que a prendem a esse tempo de injustiças, de medos e de mortes nos olhos”.³³ A resistência contra o Fascismo e os sinais trágicos de toda aquela atmosfera agônica das primeiras décadas do século XX ganham expressão na obra de Fonseca por meio de componentes líricos e de sugestões narrativas que se interpenetram. E isso não se deve apenas às incursões poéticas na prosa ficcional, onde há uma profunda identificação do poeta com o narrador, mas sobretudo porque há em Fonseca uma imensa capacidade para recriar um vasto painel de figuras e paisagens – naturais e humanas - profundamente tocadas pelo dramatismo. Com efeito, como notou Mário Dionísio, Manuel da Fonseca “traz-nos a poeira que o carro de canudo vai levantando à passagem, a solidão e o mistério dos montes no meio da planície imensa, a angústia dos homens perdidos na noite, mas também os ódios ocultos, as sombras invisíveis, a denúncia de tudo aquilo que faz dos personagens seres dominados pela miséria, pela loucura, pela revolta”³⁴.

Ao percorrermos a obra de Fonseca, fica patente que o seu comprometimento com as questões políticas e sociais de Portugal ultrapassa uma trivial adesão doutrinária ao movimento neorrealista. Nessa perspectiva, elegemos o primeiro livro de contos, *Aldeia Nova*, publicado em 1942, a fim de investigar como os textos ficcionais de Fonseca evocam uma reflexão sobre o mundo a partir de uma percepção pré-ordenada de um conjunto de valores e sistemas que se inter-relacionam. Para tanto, faz-se imprescindível analisar as estratégias discursivas e os procedimentos de escrita, que além de caracterizarem o processo de criação de Fonseca e o colocarem num universo particular dentro do Neorrealismo, tornam a sua obra ficcional um instrumento de transformação social que se efetiva por meio de uma crítica social. Nessa direção, ganham acento alguns pontos como a

³³ FERREIRA, Serafim. “Memória e verdade na obra de Manuel da Fonseca”. In: *O Diário*, nº 94, 31 de agosto de 1986, p. 4.

³⁴ DIONÍSIO, Mário. “Prefácio a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca”. Lisboa: Forja, 1978, 5 ed., p. 17.

linguagem e os símbolos utilizados como estratégia para revelar os aspectos sociais e políticos de Portugal; as temáticas que validam o comprometimento com a vida e com a luta contra todas as formas de cerceamento e privação que impedem uma vivência digna e livre; o espaço, especificamente o do Alentejo, onde ao mesmo tempo em que a tristeza, o tédio e a desesperança ilustram os espaços onde as narrativas transcorrem, há também paisagens descritas com fulgurante paixão, além dos amores, desilusões, peculiaridades do homem alentejano e injustiças sociais experimentadas por quem sofre as consequências de uma política de violência contra o direito de pensar e de viver.

A eleição do gênero “conto” como nosso objeto de investigação se ampara na diversidade das propostas narrativas em que os ideais neorrealistas são neles abordados e a maneira autônoma e inovadora conduzida por Fonseca. Em *Aldeia Nova*, como veremos no capítulo a seguir, somos remetidos a uma profunda reflexão sobre as temáticas e programáticas neorrealistas e às possíveis maneiras de abordá-las, e, até mesmo, a reconsiderar a noção de gênero que se assenta na confecção de contos que, aparentemente tidos como composições isoladas, se comunicam e se completam, rompendo, inclusive, com as delimitações das narrativas. Acrescente-se, ainda, a galeria de personagens que percorrerá a obra do autor, cujos embriões têm origem na obra poética de Manuel da Fonseca³⁵, e a presença de um espaço definido sobre o qual será erguido um mundo de valores, representações e sensibilidades.

³⁵ Essa foi a motivação que ensejou a inserção, na epígrafe de cada conto analisado, no capítulo a seguir, de trechos de poemas de Manuel da Fonseca nos quais os personagens dos contos já tivessem sido efabulados nos poemas.

4

Aldeia Nova: tensões e contradições

A necessidade da arte inscreve-se na geral necessidade inerente ao homem de conhecer agindo e, agindo, exprimir o seu conhecimento e a sua ação. É pela ação que o homem se apodera do mundo e ganha consciência de si próprio, e é na ação, produzindo objetos artísticos, que vividamente exprime o processo prático em que essa consciência se desenvolve e atua. A arte é assim um aspecto da vida humana coletiva e individual.

João José Cochofel¹

Em muitas ocasiões, Manuel da Fonseca foi referido por diferentes críticos como um nato narrador-contador de histórias que tanto preservava uma memória popular coletiva quanto reconstituía histórias de existências comuns. Mário Dionísio, certamente, foi um dos maiores enaltecedores da arte de contar exercida por Fonseca:

Eu pasmava, ao ouvi-lo contar à roda dos amigos qualquer acontecimento trivial a que ambos tínhamos assistido. Com a minha lamentável, incorrigível tendência para tentar reduzir as coisas ao que elas efetivamente são, esforçava-me por trazê-lo à sensatez: “Mas não foi nada disso!” Ele, porém, não interrompia a sua história senão para dizer, com o mais delicado dos sorrisos, os olhos quase fechados: “Foi tal, foi tal. É que não reparaste bem.” E continuava. E continuávamos todos a ouvir a sua história, que não era nunca a história, mas se animava de pormenores, de iluminações burlescas, de situações irresistíveis. Foi assim que primeiro conheci essas terras e gentes que haviam de encher os seus poemas e os seus contos, sob nomes inventados - Aldeia Nova, Cerromaior, Valmorado, Albarrã...- e de que Fonseca falava como dum mundo fabuloso que atravessara há muitos anos, de antemão sabedor que teria o dever de contá-lo um dia a toda a gente. E foi decerto ainda esse poder de continuamente tudo recriar, essa atitude permanente de narrador-criador nato, essa força espontânea de tornar fascinante a realidade mais comezinha.²

Esse pendor narrativo, que já se podia notar por meio da identificação dos sujeitos poéticos dos poemas de *Rosa dos Ventos* e *Planície* com temas adequados a uma representação dialética da realidade, fecundou a sua obra ficcional

¹ COCHFEL, João José. *Iniciação estética seguido de críticas e crônicas*. Lisboa: Caminho, 1992, p. 44.

² DIONÍSIO, Mário. "Prefácio a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca". Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 13-14.

apresentando-nos a paisagem do Alentejo e dos seus povoadores; a terra do latifúndio e das vilas estagnadas e asfixiantes, da fome, do desespero e do sonho de ganhões, malteses, campaniças, bêbados e contrabandistas.

A ficção de Manuel da Fonseca parece encontrar no mundo factual o que há de mais instintivo e intuitivo. O autor carrega para a sua escrita as marcas da realidade que o cerca; no entanto, não se pode incorrer no equívoco de dizer que uma configuração especular da arte se constituiria como uma cópia da realidade, posto que ao recriar os elementos dessa realidade, o olhar do artista é ativado, e o que se visa não é representar um real já interpretado, mas um "real, sempre ambíguo, a ser decifrado"³. Assim, ao passo em que essa realidade é ficcionalizada, somos guiados a uma nova interpretação dos elementos com os quais já estamos habituados. Dentro de uma autonomia estética, portanto, a banalidade do cotidiano pode ser captada e potencializada, recondicionando o olhar para um fim determinado: o de fazer pensar sobre a condição humana. Dessa forma, por meio de uma subjetivação dotada de lirismo e sensibilidade, a escrita de Manuel da Fonseca, quando contrastada com a realidade exposta, nos conduz a uma nova forma de interpretar o mundo. Essa apreensão da realidade modalizada pelo traço da subjetividade aparece com toda força em *Aldeia Nova*, publicado em 1942, marcando a primeira incursão de Manuel da Fonseca no âmbito da ficção narrativa⁴, como também não deixa de ser oportuno situá-lo no limiar do movimento neorrealista em Portugal.

Em *Aldeia Nova*, através dos doze diferentes contos, escritos entre o final dos anos de 1920 e o fim da década de 30, alguns já anteriormente publicados esparsamente em jornais e revistas, já despontavam alguns elementos que constituem a produção de Fonseca no que se refere ao trabalho com a linguagem, cuja reinvenção do mundo através das palavras é filtrada pela especificidade subjetiva do autor, e no que diz respeito ao espaço e suas construções simbólicas. Assim, nos contos que compõem o volume, são retratados episódios que foram observados ao longo de sua vivência com o povo e alguns até mesmo vivenciados pelo escritor e outros que são o resultado da sua imaginação: "Contar a vida dos

³ DELEUZE, Gilles. "Para Além da Imagem-Movimento". In: *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 9.

⁴ Manuel da Fonseca inicia a sua carreira literária com dois volumes de poesia: *Rosa dos Ventos* (1940) e *Planície* (1941). Posteriormente, irá dedicar-se quase exclusivamente ao gênero narrativo.

outros é interrogar a nossa própria vida. Só o tempo depura. Ficção constrói-se com o que fica do passado. Revive-o.”⁵ Logo, se há um fio que conduz essas histórias e dá unidade ao livro, certamente é o apelo visceral à memória e à verdade do que a vida e o seu povo lhe ensinaram, e que são o material e a razão de ser da sua arte.

A memória, na produção artística de Fonseca, é a ferramenta que concorre para a construção de mecanismos que conformam, desenvolvem e completam coerentemente os fatos acontecidos em sua vida e que são reconstruídos dentro de um universo estruturado por uma linguagem própria, pelas singularidades vivenciais e técnicas peculiares - “É preciso que a realidade seja já em mim pura invenção para que eu a reconstrua, para que eu a cante”⁶ -, assinalando o modo de interpelar e interpretar a missão de se produzir uma arte socialmente interventiva: “Ser espontâneo dá-me muito trabalho”⁷. Esse primeiro livro de contos, reafirma, ainda, a perspectiva que estrutura o universo ficcional do escritor, cuja linguagem confere aos seus contos um efeito de oralidade, possivelmente pela forma como as histórias são criadas, já que a ficção narrativa de Fonseca é, sobretudo, a voz mediatizada das histórias escutadas no Alentejo e dinamizadas na memória do narrador: “escrevo-as todas na cabeça; pô-las no papel, depois, é o mais fácil, porque nessa altura parece-me que já conheço as personagens, de há tanto tempo conviver com elas”⁸.

A disposição dos contos na coletânea, apesar de não obedecerem a uma organização sistemática, não comprometem a leitura global da obra, cuja presença de um espaço claramente definido - o Alentejo – confere unidade aos contos e se manifesta como elemento fundamental para a representação da problemática socioeconômica, ao sentimento de marasmo e frustração, à descoberta das relações opressoras etc. Assim, ao se interligarem e se inter-relacionarem através do espaço mítico onde se inscreve o imaginário de Manuel da Fonseca, os contos prefiguram uma coesa e coerente rede a partir da qual vai-se definindo o universo literário do escritor. O espaço do Alentejo, em alguns dos contos que compõem o livro, adquire uma proeminência que corresponde ao ideal neorrealista: a centralização do homem, condicionado à estrutura socioeconômica projetada num determinado

⁵ FONSECA, Manuel da. “O largo”. In: *O fogo e as cinzas*. 7. ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 14.

⁶ DIONÍSIO, Mário. “Prefácio a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca”. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 18.

⁷ Cf. entrevista à *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n. 109-110, Lisboa, abril-maio de 1960.

⁸ Cf. entrevista dada ao *JL*, n. 301, ano VIII, em maio de 1988.

tempo e espaço. A atmosfera das planícies alentejanas será refletida em quase toda a obra do escritor, assim como as histórias vividas ou testemunhadas, ou simplesmente escutadas, enquadrando de forma íntima e espontânea as balizas que formam o conjunto de sua obra. Em *Aldeia Nova*, o compromisso com a terra e com o estro neorrealista emergem configurados através da paisagem física e social, onde coexistem o confronto do tempo cíclico e enclausurante das planícies alentejanas com uma espécie de condenação cujas raízes econômico-sociais tornam recorrentes temas como a falta de trabalho, a fome e a injustiça social.

Nos capítulos seguintes, de acordo com a proposta desta tese, procuraremos identificar as estratégias, os mecanismos e os procedimentos de escrita de Manuel da Fonseca, à medida que tais procedimentos despontem através das análises dos contos publicados no livro *Aldeia Nova*. Para tanto, optamos pela análise individual de cada um dos contos selecionados para o propósito aqui defendido, a fim de manter a especificidade textual dadas nas estratégias inscritas na dinâmica de cada um dos contos⁹. No entanto, o caráter de composição do livro nos impele a não encará-lo como uma despreziosa coletânea de contos dispersos, mas como um livro de contos ancorado em fundamentos estéticos mais arrojados, como o entrecruzamento dos personagens com o espaço e a articulação destes com a estrutura dos contos, sem que a narrativa se volte apenas para a problematização das condições de vida ou para uma representação sociológica que desague no raso terreno do maniqueísmo entre opressores e oprimidos, e a inflexão híbrida de um realismo lírico herdado da plasticidade da poesia do Fonseca-poeta. A recorrência ou a retomada de personagens dissimulados na estrutura geral dos contos, insinuando o apagamento das fronteiras narrativas e, conseqüentemente, borrando a noção de gênero, completa, sem esgotar, os recursos e temas que singularizam e demarcam o posicionamento intelectual e artístico de Fonseca e as diferentes formas de ler o mundo e de apreender a realidade.

Como escopo inicial, analisaremos os contos nos quais o espaço se manifesta como elemento basilar para a configuração da problemática humana que a obra planeia. Com esse propósito, elegemos como recorte os contos “Campaniça”,

⁹ Embora com especificidades diferentes, os contos “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “Sete-estrela”, “A Torre da Má Hora”, “Viagem” e “Nortada” reconstituem, gradualmente, uma história familiar. Por esse motivo, os referidos contos serão agrupados a fim de reconstituírem a trajetória de um personagem comum a todos eles. Adiante, essa escolha será melhor explicada e justificada.

“Aldeia Nova” e “Maria Altinha” para que, de forma articulada e sucessiva, o espaço, sobretudo a preponderância conferida a ele, possa ser pensado como um fenômeno efetivado por um conjunto de elementos que se associam e formam um contexto passível de significações.

Afastando-se da proeminência concedida ao espaço, prosseguiremos com a análise dos contos “Névoa” e “Mestre Finezas” a fim de verificar as outras bases a partir das quais a escrita de Manuel da Fonseca se fundamenta para a construção de um novo sistema de valores que possa superar o sofrimento e as suas causas. Ainda sob esses indicadores, os contos “A visita” e “O ódio das vilas”, ao centrarem a atenção no meio burguês, deixam à mostra a caducidade daquele sistema de valores e a dualidade dos meios sociais ao colocar em cena personagens de estratos sociais diferentes.

Por último, reuniremos em um único bloco os contos em que há a presença do personagem Rui do Parral: “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “Sete-estrela”, “A Torre da Má Hora”, “Viagem” e “Nortada”. Seguiremos a mesma disposição sequenciada no livro, que se apoia num certo fluxo temporal para abarcar a trajetória do personagem desde a infância até à idade adulta. Além de reconstituírem a história familiar do personagem Rui do Parral, as narrativas serão abordadas como um conjunto, tendo em vista a recorrência de personagens, espaços e outros elementos que vinculam os contos. Embora independentes, esses contos não podem ser vistos simplesmente como narrativas dissociadas porque têm como foco a trajetória de um mesmo personagem, o que estruturalmente dilui as fronteiras narrativas e os dispõem como um “livro-montagem”¹⁰.

4.1

“Campaniça”, “Aldeia Nova” e “Maria Altinha”: o encadeamento do espaço

Para melhor incursão no universo de *Aldeia Nova*, optamos por explorar alguns contos da coletânea que se apoiam num mesmo eixo temático ou que tenham elementos – intra ou extratextuais – em comum, mantendo cada um a sua originalidade, a fim de que os mecanismos, os procedimentos e as estratégias de

¹⁰ LIMA, Francisco Ferreira de. “Aldeia Nova e a diluição das fronteiras narrativas”. In: *O real e o avesso: o mar em Camões e Pessoa & outros temas*. Salvador: Rio do Engenho; Feira de Santana: E-Book.Br, 2017, p. 12.

escrita elaboradas pelo autor sejam evidenciadas. Sob essa orientação, os contos “Campaniça”, “Aldeia Nova” e “Maria Altinha” serão aqui tomados como agenciadores dos sentidos enredados para tecer os aspectos sociais e econômicos requeridos no tratamento do espaço que, em conexão com outros signos, remetem a um sistema ideológico que perpassa todas as narrativas: o anseio por novos horizontes e por uma nova vida num espaço diferente daquele universo de solidão e frustração. Nesses contos, há a sugestão de duas forças que duelam e são recorrentes: a privação e a liberdade. Esses dois motivos matriciais, desdobrados, ou reduzidos a pequenas sínteses, são apresentados de forma dispersa nos contos, entrecruzando-se e repetindo-se nas atmosferas de opressão e clausura que os espaços retratados supõem.

A partir das reflexões propiciadas pela análise dos contos, poder-se-á verificar um sequenciamento evolutivo das narrativas em relação à maneira como as estruturas de opressão e subordinação vinculadas ao espaço são apresentadas gerando uma disforia que alimenta desejos de fuga ou de errância.

4.1.1

"Campaniça": o espaço da privação

Debaixo do lenço azul com sua barra amarela
os lindos olhos que tem!
Mas o rosto macerado
de andar na ceifa e na monda
desde manhã ao sol-posto,
mas o jeito
das mãos torcendo o xaile nos dedos
é de mágoa e abandono...
Ai Maria Campaniça
levanta os olhos do chão
que eu quero ver nascer o sol!¹¹

“Campaniça” abre o livro *Aldeia Nova*, em cujo prefácio Manuel da Fonseca nos fornece uma relevante chave para adentrarmos no conto em questão: “‘Campaniça’ é como uma abertura à área humana e geográfica tratada no volume, e apareceu com outro título, o de ‘Canção Alentejana’, no semanário *O Diabo*, de 17 de Julho de 1939.”¹² Essa afirmação não só fixará a base temática deste conto,

¹¹ FONSECA, Manuel da. “Maria Campaniça”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, p. 60.

¹² FONSECA, Manuel da. “Prefácio”. In: *Aldeia Nova*. 7.ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 9.

mas também se estenderá aos dois contos de que estamos tratando, já que é frequente e latente em quase todos eles o desejo de fugir de um lugar de solidão e abandono para um outro espaço no qual, supostamente, a felicidade poderá ser encontrada. Embora notadamente o lugar da utopia seja Aldeia Nova, como veremos mais à frente, ao longo dos contos esse lugar será revigorado com diferentes nomes, mantendo, porém, a mesma carga semântica de libertação, seja ela física ou psicológica.

Aprofundando um pouco mais essa significativa renomeação do título do conto - que se torna mais expressiva se considerarmos a concisão de Fonseca e os escassos comentários sobre a própria obra -, não se deve inferir que a intenção de representar o envolvimento do homem com o espaço tenha passado para segundo plano. Pelo contrário, pois se no primeiro título o adjetivo remete a uma representação possível dos habitantes da região do Alentejo, a renomeação marca mais especificamente a relação do homem com o espaço, uma vez que Campaniça (a que é do campo, da terra) é o segundo nome da protagonista, o que desde já nos desperta para a forma singular através da qual Manuel da Fonseca imprime o espaço na subjetividade dos indivíduos. É, portanto, a partir de uma lógica interventiva que o perfil da personagem será construído, ganhando simbologias que tanto apontam para uma relação indissociável entre o homem e o meio quanto se projetam na identidade e na subjetividade da personagem. Nesse sentido, o espaço marcado pela angústia e pela opressão opera como elemento caracterizador dos personagens que o povoam e interfere diretamente no modo como essas personagens lidam com aquele espaço.

O espaço de privação é revelado desde o início do conto e se estende até o final, a partir da qualificação atribuída à vila onde a protagonista, Maria Campaniça, vive. Essa clausura à qual a personagem está submetida deve-se mais aos fatores sociais e econômicos do que aos limites territoriais que as primeiras linhas do conto poderiam sugerir. A maneira cíclica como a narrativa transcorre, cuja materialidade se dá na circularidade do próprio texto, se efetiva como uma das estratégias utilizadas por Manuel da Fonseca para envolver o leitor na cena e deixar a história "bastante viva para a sua percepção"¹³:

¹³ ABDALA JÚNIOR, Benjamin & PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. 2ed. São Paulo: Ática, 1985, 163-164.

Valgato é terra ruim.

Fica no fundo de um córrego, cercada de carrascais e sobreiros descarnados. O mais é terra amarela, nua até perder de vista. Não há searas em volta. Há a charneca sem fim, que se alarga para todo o resto do mundo. E, no meio do descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato debaixo de um céu parado.

Valgato é uma terra triste.¹⁴

Já no início do conto, a descrição efetivada pelo narrador faz emergir os elementos indiciais que deixam evidente a hostilidade daquele espaço, ora de forma explícita, reiterada em diferentes momentos do texto: "Valgato é uma terra ruim"/ "Valgato é uma terra triste", ora por meio de adjetivos que remetem à infertilidade da terra e, por extensão, à fome, à desolação, à ausência de gente: "terra amarela", "sobreiros descarnados", "charneca sem fim", "descampado", e ainda pela ideia de isolamento e marasmo percebida através dos aspectos qualitativos atribuídos àquele espaço: "vale tolhido de solidão", "terra triste", "céu parado". Esses termos contribuem, ainda, para que os planos social e psicológico sejam projetados através do espaço físico, onde os dramas serão enfocados e onde as relações irão se estabelecer, induzindo a uma preconcepção daquele espaço a partir dos condicionamentos físicos, antropológicos e sociais que vão sendo expostos.

Em "Campaniça", a limitação territorial se configura como um elemento textual que, ao mesmo tempo que tende a destacar os personagens e seus dramas, representa, também, a clausura e a subordinação a uma vivência monótona e sem perspectiva. Nesse sentido, a redundância vocabular, a sucinta variação frasal, auxiliada pela repetição anafórica, e a linguagem direta, por meio de frases simples, funcionam como mecanismos de escrita utilizados por Manuel da Fonseca para referir-se à impossibilidade que caracteriza os personagens, sobretudo a protagonista, e indicar que o destaque dado ao espaço tem como premissa acentuar "a conversão do espaço físico num feixe de relações socioeconômicas".¹⁵ Ao articular-se com os personagens e o enredo, o espaço é apresentado no conto em questão como um elemento carregado de sentidos que contribuem para a construção de significados do texto. Ao mesmo tempo, reflete a problemática do conto, que tem como elemento determinante as condições de trabalho dos homens de Valgato

¹⁴ FONSECA, Manuel da. "Campaniça". In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 15.

¹⁵ BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997, p. 24.

e o anseio de Maria Campaniça por sair daquela aldeia.

É importante salientar a perspectiva assumida pelo narrador, cuja visão limita-se à dos personagens. Essa focalização interna na narrativa equivale ao ponto de vista dos personagens, assumindo a perspectiva de um habitante de Valgato, uma vez que há uma restrição das informações em razão da capacidade de conhecimento desses personagens. Embora não se identifique com os personagens, o narrador se solidariza com os dramas e os problemas que eles vivenciam, pois o que está em causa não é estritamente aquilo que a personagem vê, mas, de um modo geral, o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos, para além da visão, bem como o que é já conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada. Constituído como “uma entidade largamente privilegiada”, esse narrador estabelecerá um filtro quantitativo e qualitativo que vai transmitir o conhecimento do espaço e dos acontecimentos dentro da narrativa:

Maria Campaniça, quando era solteira, pensava todos os dias fugir da aldeia. Era nova e tinha o rosto corado e um lenço de barra amarela. Subia a quebrada, sentava-se no cabeço mais alto à sombra de um chaparro e punha-se a pensar para que lado partiria. Mas o descampado, correndo sem fim por vales e outeiros, bravio, agressivo de cardos e tojos, metia-lhe medo. Maria Campaniça juntava os porcos e voltava à aldeia, à hora do entardecer.¹⁶

Na passagem acima, a personagem, olhando para a paisagem, sonhava partir para um espaço menos adverso e que oferecesse melhores condições de vida. A percepção daquilo que a personagem vê e sente moldará a sua concepção. Para Michel Collot¹⁷, ao ser concebida como um dado construído e simbólico, a paisagem interfere na construção da subjetividade, pois a noção do espaço não é delimitada apenas sensorialmente, mas também pela pressuposição de que outros sentidos não sensoriais lhe possam ser atribuídos. Nessa perspectiva, o perfil psicológico da personagem vai sendo traçado numa direta ligação com a paisagem, como se pode notar na intensificação da desarmonia emocional de Maria Campaniça à medida em que o aspecto do lugar vai se tornando mais bravio e

¹⁶ FONSECA, Manuel da. “Campaniça”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 16-17.

¹⁷ COLLOT, Michel. “Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas”. Tradução de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Ed. da UFF, 2010, p. 205-217.

agressivo.

O conflito interior de Maria Campaniça, qual seja, a clausura na qual a personagem se enquadra, é representado pelas adversidades e imposições sociais que a impediam de fugir de Valgato. A partir de então, a ênfase dada ao espaço em si vai deslocar-se para as relações que ali se estabelecem. De modo a aproximarmos da visão de mundo e da rotina cruel dos habitantes daquele lugar, o drama de Maria Campaniça ganhará dimensão a partir de uma tensão que é individual, mas que passará a simbolizar os anseios de toda a comunidade. A maneira como o narrador apresenta os homens aponta para uma percepção do ambiente através da necessidade humana associada à precariedade do trabalho:

Saem os homens para o trabalho ainda a manhã vem do outro lado do mundo. Levam enxadas e foices e conhecem todos os trilhos [...] Tanto conhecem os caminhos que vão, sem desvio nem engano, até às herdades que ficam a léguas de distância, ainda com o sono e o escuro da noite fechando-lhes os olhos.¹⁸

O detalhamento dos caminhos repletos de irregularidades percorridos pelos homens e pelos animais parecem transpor a visão dos caminhos como meros espaços físicos, pois há uma comunicação entre esses espaços e o acervo das experiências que habitam a memória daqueles trabalhadores. É o caso, por exemplo, da mula de Zé Tarrinha que “caiu num barranco de piteiras e vazou os dois olhos” e nem assim erra os caminhos de casa e o da fonte, como também é o caso do personagem Venta Larga, que afirma bastar o cheiro para se orientar por aquela charneca “tão igual e monótona, rasa para todos os lados e para todos os lados deserta...”¹⁹. Nesse estreitamento dos personagens com a aldeia (“Anos e anos a olhar o descampado, os olhos cansaram-se de ver sempre o mesmo”), a visão, agora embotada de tanto ver os mesmos caminhos percorridos pelas mesmas pessoas, presta àquele espaço um sentimento de hostilidade, para o qual parece não haver nem começo, nem fim, nem possibilidade de fuga. Mais uma vez a descrição, assim como os sintagmas que qualificam a aldeia (“rasa”, “deserta”, “cercada de carrascais”, “terra ruim”, “magoada de solidão”), criam uma cumplicidade entre a especificidade geográfica e o estado de espírito dos personagens.

¹⁸ FONSECA, Manuel da. “Campaniça”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 15.

¹⁹ Idem, p. 16.

Ainda que oscile entre a esperança e o medo, Maria Campaniça, diferentemente dos outros habitantes, não parece aceitar passivamente o seu destino. Assim, de forma simbólica²⁰ e emblemática, o anseio de transcender os limites de Valgato e ascender social e economicamente é sugerido no momento em que a personagem sobe ao cume do monte e punha-se a sonhar com lugares distantes daquela tristeza e solidão, e nem mesmo depois do casamento com Baleizão o desejo de transpor os limites de Valgato será arrefecido:

E o mesmo desejo continuou: fugir de Valgato. Comprariam os dois uma bácia e um bácoro e ao fim de algum tempo haviam de ter uma vara de porcos. Iriam vendê-los à feira de Cerromaior e aí ficariam a viver. Aí ou noutra terra, contanto que não fosse em Valgato.²¹

O inconformismo e a angústia que atormentam a personagem acompanharão toda a sua trajetória. As palavras da mãe, em reação ao sonho que Campaniça lhe contara - de que morreria sem sair de Valgato -, reforçam a sensação de impossibilidade de uma vida longe dali. De forma mais profunda, assinala a imagem de Valgato ligada à morte. É, no entanto, um sentimento de esperança que permeará esse interregno entre o desejo e a morte, sutilmente percebida quando Campaniça recorda a história de Zé Gaio, um homem que saiu da aldeia para uma vida supostamente feliz e nunca mais retornou. Mas se essa lembrança, por um lado, faz com que a personagem sonhe com a fuga para um lugar onde poderia “gozar as horas como melhor lhe apetecesse”, por outro, contrapõe-se à realidade daquilo que vê e vive: “uma terra sem fim para todos os lados [onde] os homens se sentiam presos naquele vale do fim do mundo”. Essas impressões marcam o sentimento de frustração de Maria Campaniça, cuja intensidade se dá por meio do ritmo hipnótico da fala de sua mãe: "Que parvidade, moça! Então onde haverias de morrer?"

“Campaniça”, aparentemente, é uma narrativa sem episódios que se destacam, exceto os de um destino cuja insuficiência é justificada pelo condicionamento social, cortado apenas pelo desejo e pelo devaneio de fugir de

²⁰ Cf. CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1982. O simbolismo da montanha é múltiplo: está ligado ao simbolismo da altura e ao simbolismo do centro. Na medida em que é alta, vertical, elevada, próxima do céu, a montanha participa do simbolismo da transcendência. Na medida em que é o centro de hierofanias atmosféricas e de numerosas teofanias, participa do simbolismo da manifestação. Funciona, assim, como o encontro do céu e da terra, morada dos deuses e termo da ascensão humana.

²¹ FONSECA, Manuel da. “Campaniça”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 17.

Valgato. É pelo sonho, pelo devaneio que a protagonista evoca a memória de Zé Gaio, imaginando-o agora por terras distantes, que surge a segunda narrativa encaixada:

Quando era nova tinha o rosto corado e gostava de ouvir falar do Zé Gaio. Agora já ninguém sabia dele. Fora-se numa noite de estrelas, quando os homens cantavam uma toada tão lenta e desgarrada que até metia medo.²²

Piglia assinala em suas “teses sobre o conto” que “um conto conta sempre duas histórias”²³. Para o escritor argentino, cada uma das duas histórias é contada de maneira diferente, o que significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas tecidas de modo elíptico e fragmentário. Nesse sentido, os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias, cujos pontos de cruzamento são a base da construção, como se verifica na história secundária cujo personagem, Zé Gaio, assume a narrativa como sujeito da memória de Campaniça e uma espécie de mito épico da coletividade.

Uma tarde, já sem sol, quando os homens vindos da faina desciam das cristas dos cabeços, notaram que havia qualquer coisa de estranho em Valgato [...] Era uma forma de mulher com um vestido azul, colado, desenhando-lhe a carne. [...] Depois, viera um senhor, dono das terras do vale, e a mulher partiu com ele, num carro, pelo melhor dos caminhos que sai de Valgato e a léguas dali entra na estrada real.

Os homens continuaram indecisos, com os olhos voltados para o cabeça por onde a mulher desaparecera. Só acordavam com as palavras da velha Carrasquinha. A velha dizia que aquilo fora uma aparição...

- ...Foi uma santa!

Entrou em casa, tirou do fundo da arca uma estampa e voltou.

- Olhem se foi ou não foi!

(...)

Os homens ficaram mais tristes que nunca. E, nessa noite, cantaram tão desgraçados como os presos às grades de uma cadeia.

Só um deles não acreditara nas palavras da velha. Tinha a certeza de que vira uma mulher. E quando a noite ia em meio – ainda os homens cantavam – jogou a manta para o ombro e partiu. Partiu e nunca mais voltou.

Por isso o Venta Larga dizia:

²² FONSECA, Manuel da. “Campaniça”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 17.

²³ PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 89.

- O Zé Gaio perdeu o cheiro da casa.²⁴

Para além de emergir como recurso catalisador, no que diz respeito à análise estrutural da narrativa proposta por Barthes²⁵, a passagem acima faz a narrativa avançar a fim de revelar a única atitude capaz de alterar a insatisfação com o quadro esmagador de um futuro sem esperanças: fugir de Valgato. Nessa perspectiva, a figura mitológica de Zé Gaio, que partiu e nunca mais voltou porque “perdeu o cheiro da casa”, e o sonho, nessa narrativa destituída de ação, apontam para uma possibilidade de transformação, ainda que o destino de Campaniça – a única na aldeia que comunga com Zé Gaio a não aceitação da versão fantasiosa de que a mulher seria uma santa -, se direcione à terrível fatalidade de morrer em Valgato, aprisionada pelo casamento e pelos filhos e por um cotidiano que a empurra para o cumprimento de um destino inflexível. Nas linhas finais do conto, um realismo lírico, expresso na plasticidade da linguagem, aparece como a acentuar a solidão e o sentimento de isolamento em que Maria Campaniça vive. A antitética relação entre o dia e a noite, a simbologia das cinzas, a potente imagem das lágrimas de Maria Campaniça caindo sobre o filho que lhe chupa o seio, mais do que ultrapassarem os limites descritivos, condensam a tristeza externada pela personagem e reforçam a impossível saída daquela prisão que é Valgato. A renitente frase "Valgato é terra ruim" fecha o conto, corroborando a circularidade do lugar e do destino daquelas pessoas que ali sobrevivem.

Maria Campaniça sente ainda mais fundo o peso dos filhos e da solidão que enche o vale. Ela também quisera partir quando era solteira e mesmo depois de viver com o seu homem. Quisera partir...Agora sonhou aquele sonho: morrer de velha em Valgato. As palavras da mãe aí estavam:

- Que parvidade, moça! Então onde haverias de morrer?

Lá fora a noite fechou-se. Valgato fica mais longe do mundo, mais longe do mundo. E o medo de que o sol nunca mais volte aperta o peito dos homens. Noite, noite.

Maria Campaniça tem os olhos presos nas cinzas da lareira. Entra pela casa dentro uma voz desgraçada dos homens cantando. É uma toada igual, arrastada como a planície áspera de tojos e cardos. Os olhos de Maria Campaniça estão cheios de água. Veio-lhe a certeza de que não sairá da aldeia, e que, um dia, quando for velha, hão-de cobri-la de terra e pôr-lhe uma cruz em cima. Duas lágrimas caem sobre a criança que lhe chupa o seio.²⁶

²⁴ FONSECA, Manuel da. “Campaniça”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 18-19.

²⁵ BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 1976, p. 19.

²⁶ FONSECA, Manuel da. “Campaniça”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 19-20.

Como antes dissemos, o conto “Campaniça” abre o livro de contos “Aldeia Nova”. Nele, já são anunciados os vários elementos que reaparecerão nos outros contos do livro, tanto formais, quanto de conteúdo e de visão de mundo, equacionando as questões éticas e estéticas defrontadas pelo Neorrealismo no seu momento inicial.

4.1.2 Aldeia Nova: o espaço da liberdade

Charneca de vida a vida
tolhida de solidão;
névoa da água dos olhos...
Rude coração pesado
do coro dos ganhões perdidos
na sombra que cai do céu.

Caminhos do Alentejo,
desde menino vos piso!²⁷

Em relação à temática, os contos “Campaniça” e “Aldeia Nova” compartilham do mesmo universo de solidão, frustração e anseio por novos horizontes. Similar, também, é a trajetória dos protagonistas, cujo percurso se dá através do reconhecimento de si na dor e no destino dos outros, uma vez que em ambas as narrativas os protagonistas se descobrem portadores de um destino comum a todo um grupo social, pois pertencem a um mesmo conjunto de dramas e lutas. O que difere as narrativas, no entanto, é que há, no segundo conto, a sugestão de uma possibilidade de partir para um novo tipo de vida, o que justamente não ocorre em “Campaniça”, onde a grande aspiração da protagonista aparece como total impossibilidade. Em “Aldeia Nova”, a ambição do protagonista, Zé Cardo, de partir da herdade, deixa de ser simplesmente parte de uma busca maior para se alçar a símbolo dessa mesma busca, que será viabilizada através de um processo metafórico, como veremos adiante.

No conto que dá título ao volume, a história nos é contada por um narrador que, por intermédio de uma focalização predominantemente interna, vai nos guiar

²⁷ FONSECA, Manuel da. “Para um poema a Florbela”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 130-140.

à problemática do conto, dada através de seu protagonista, um adolescente “com os treze anos feitos”. Um movimento analéptico noticia seu passado: Zé Cardo, aos sete anos, fora entregue por seu avô a um casal de lavradores, dada a condição miserável pela qual a família passava, agravada pela já avançada idade do avô: “O avô dissera-lhe que estava muito velho e tão pobre que ninguém o queria para nenhum trabalho”. A recordação da chegada à herdade assumida pelo personagem é o narrador quem vai explicá-la, cedendo a uma digressão em que é descrita a vida diária do agora porcariço, que é sempre a mesma desde há seis anos:

No escuro, sumido para lá dos ceifeiros, Zé Cardo recordou a sua chegada à herdade, enquanto as voltas das cantigas se desdobravam, arrastadas, feitas de vozes ásperas [...] Depois começou a vida de porcariço [...]²⁸

Essa explicação da chegada de Zé Cardo à herdade convocada dentro da narrativa parece prender-se à preocupação de fazer uma síntese entre o universal e o particular de modo a mostrar o drama do personagem. No entanto, são os cantos entoados pelos ganhões e malteses que vão acionar essa recordação, pois será através dessas cantigas e das histórias cantadas e contadas pelos trabalhadores que se irmanam na mesma miséria e exploração que Zé Cardo compreende que teria “a mesma sorte dos ganhões quando chegasse a homem”:

Não tem perdão, minha mãe,/ pôr-me no mundo a viver...
Sou trabalhador de enxada:/ fui condenado ao nascer!...
[...]
Não canto por bem cantar/ nem por boa fala ter...
Só canto para espalhar/ as penas do meu viver...²⁹

Toda a segunda parte das cantigas encontra apoio nas vozes dos outros trabalhadores em resposta à voz que entoa a primeira parte, servindo a uma estratégia textual para revelar a igualdade do destino de todos aqueles trabalhadores "presos àquela vida triste", cujas melancólicas e cansadas vozes ecoam "vincando um fatalismo sem remédio". No estudo desenvolvido pela professora Maria

²⁸ FONSECA, Manuel da. “Aldeia Nova”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 146-148.

²⁹ Idem, p. 144.

Aparecida Santilli sobre os apelos teatrais na prosa de ficção³⁰, foram analisados alguns contos literários que poderiam engendrar, com suas histórias, embriões de espetáculos teatrais, dada a prodigalidade de recursos cênicos, dentre os quais “a forma particular de aliciamento dos receptores de suas mensagens” e “o apelo para o exercício do olhar”. Pareceu-nos bastante oportuno convocar os índices apelativos presentes nas cantigas no que se refere aos estímulos sensoriais com outros procedimentos retóricos. Assim, resguardadas as fronteiras que limitam as modalidades textuais, as cantigas, no conto, podem ser pensadas como uma modalidade de representação coral, na qual os atores, na condição de personagens dramáticos, limitam-se a expressar as frases que os constituem: “os personagens representados apenas pela sua fala, criam-se a si mesmos por ela”³¹. Às cantigas também é dada a função de fazer ver mais clara e amplamente a estrutura opressora do trabalho no campo e conduzir o personagem ao reconhecimento de sua própria condição: “Ao fim de dias compridos de canseiras, só as migas ralas de porcaria e a saca de palha para o sono, o esperavam no monte. E a mais que ele, tinham os ceifeiros o trabalho duro, as febres do sol, as babas sarnentas.”³²

Embora as cantigas não impulsionem, diretamente, o desejo de transformação daquela realidade de exploração, as mensagens tristes e sombrias que as acompanham, projetando um futuro negativo, contribuem para a evolução do personagem em contraposição às histórias contadas por Cinta Mouro, sobretudo aquelas que versam sobre Aldeia Nova, que vão surgir diante de Zé Cardo como possibilidade de superação de sua situação atual, que à semelhança com Zé Gaio, do conto “Campaniça”, sente-se aprisionado e procura se libertar:

Então, pensava se não seriam iguais àquela herdade todas as outras herdades. Não, não devia ser assim. Já ouvira falar. E vinha-lhe a sua grande ambição: abandonar o monte e ir, por caminhos velhos, até às estradas reais. Até às vilas e aldeias e ao mais que houvesse, que ele não sabia bem o que era, mas que, tinha a certeza, seria diferente daquele descampado tão cerradinho de solidão...Ir para Aldeia Nova, ao menos!

[...]

Cinta Mouro, do seu ir e vir de carreiro, contava coisas da Aldeia Nova. Que tinha muitas casas e todas caiadas de gosto, com rodapé vermelho, e três

³⁰ SANTILLI, Maria Aparecida. “Prosa de ficção e apelos teatrais: Manuel da Fonseca, José Luandino Vieira, Mía Couto, Guimarães Rosa”. In: *Via Atlântica*, n. 9. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho de 2006, p. 63-70.

³¹ HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 139.

³² FONSECA, Manuel da. “Aldeia Nova”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 144.

vendas à beira da estrada onde os homens jogavam a malha. Mulheres falavam da lida e as raparigas traziam alguidares cheios de roupa para estenderem a corar. E, ao sábado, depois do sol-posto, havia função. Vinha gente, de longe, namorar as moças.³³

É significativo, portanto, o fato de o carreiro Cinta Moura ter sido um guardador de porcos como Zé Cardo, pois há um estímulo concreto para que aquela utopia possa vir a tornar-se realidade, desvencilhando-o de uma "herança" de opressão, fome e solidão. Tal qual a figura do poeta que aparece, na poesia de Fonseca, como o portador da luz, da esperança, aquele que “do seu olhar, que é um farol erguido no alto de um promontório/ sai uma estrela voando nas trevas/ tocando de esperança o coração dos homens de todas as latitudes”³⁴, Cinta Mouro será o condutor dessa "mensagem de esperança que concretiza-se no olhar do poeta que é um farol, cuja imagem significa luz, orientação, rumos de vida”³⁵. O relevo que Cinta Mouro toma, na narrativa, deve-se tanto por uma atuação conscientizadora quanto por romper os estreitos limites do mundo de Zé Cardo. Note-se, por exemplo, que a canção e a voz do ex-porcariço: "Hei-de ir para Aldeia Nova/ que lá a vida é melhor!/ Numa casinha, à entrada,/ mora lá o meu amor!..."³⁶, ao sobrepor-se à voz dos ganhões, inclusive conseguindo fazê-los se juntar a ele, cantando, marca de forma simbólica uma abertura do conto ao futuro, além de remeter, de forma implícita, a uma mensagem ideológica de que o canto coletivo pode fazer despertar uma consciência de classe.

Esse espaço que surge na fala do carreiro será imposto a Zé Cardo como um objetivo a ser alcançado, instituindo-se como uma utopia que se transformará numa abertura para a conquista da liberdade e como possibilidade de uma outra vida. O caráter positivo que o espaço de Aldeia Nova carrega e a pretensão de Zé Cardo em ir para lá vão sendo gradualmente investidos de significado a ponto de concretizar-se em sonho. O sonho, aqui, reforça a observação de Freud sobre a existência de uma estrutura linguística que pode ser substituída por imagens, pois, para o criador da psicanálise há, na construção dos sonhos, uma condensação de ideias que têm

³³ FONSECA, Manuel da. “Aldeia Nova”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 145.

³⁴ FONSECA, Manuel da. “Os olhos do poeta”. In: *Poemas completos*. 6ed. Lisboa: Forja, 1978, p. 82-83.

³⁵ BELCHIOR, M. L.; ROCHETA, M. I.; SEIXO, M. A. *Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, O fogo e as cinzas e Seara de Vento*. Lisboa: Seara Nova, 1980, p. 26.

³⁶ FONSECA, Manuel da. “Aldeia Nova”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 152.

pontos comuns e análogos entre si³⁷. Esse processo corresponderia à metáfora, um mecanismo da linguagem que, por apoiar-se num eixo associativo e paradigmático, designa uma coisa por meio do nome de outra. Nesse contexto, como José Carlos Barcellos constata, a intensificação desse processo metafórico se sobrepõe à estrutura metonímica:

O sonho de Zé Cardo e o espaço de plenitude que, nesse sonho, Aldeia Nova representa já não são apenas um aspecto de um anseio mais global por uma terra de justiça e paz, mas passam a ser o próprio símbolo dessa busca. Não se trata simplesmente da atualização num aqui e num agora de uma determinada virtualidade, mas da representação transposta dessa mesma virtualidade. Em outras palavras, as relações entre o anseio de Zé Cardo por Aldeia Nova e o anseio dos ganhões e malteses por uma vida melhor dar-se-ão através de um processo de codificação metafórica e não, apenas, de ampliação metonímica. Mais que uma parte, o primeiro torna-se símbolo do segundo.³⁸

Ao cortar relações com o presente e transportar-se para outro espaço-tempo virtual, Zé Cardo parece procurar no sonho e na imaginação uma dimensão maior do que a da sua vida. Esse movimento de evasão do seu real em direção a um mundo virtual é recorrente em Manuel da Fonseca e articula-se ao redor do binômio sonho/realidade, no qual descreve-se uma realidade opressora e, a partir daí, procura-se o espaço para o sonho e constrói-se o projeto de uma realidade diferente. É nesse aspecto de denúncia e sonho de mudança que o crítico Alexandre Pinheiro Torres aduz à capacidade do Neorrealismo “de uma parte abraçar a realidade para a descrever tal qual é, de outra sonhar uma realidade diferente para que se volta”³⁹.

Zé Cardo, embora igual aos outros ganhões, demarca-se deles pela coragem de acreditar na possibilidade de um futuro melhor. Não à toa, o protagonista desse conto é um adolescente, pois a libertação e a transformação são apostas no futuro que, no conto, surge potencializado pelo sonho, abrindo um leque de significados associado ao espaço de plenitude para o vocábulo “Aldeia Nova”, convertendo-o “de um simples topônimo em verdadeira utopia”⁴⁰:

³⁷ FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos – Edição Comemorativa – 100 anos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

³⁸ BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997, p. 37.

³⁹ TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 65.

⁴⁰ BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997, p. 37.

Já a cabeça de Zé Cardo se erguera e um arrepio pelo corpo obrigou-o a fechar as mãos com força. Aldeia Nova! Pareceu-lhe que aquela imagem tão clara que, em volta, se fez como que o prenúncio de uma alvorada. Aldeia Nova! Terra que ele nunca vira mas era o alento para os seus dias de maior tristeza. E Cinta Mouro, que como ele fora porcariaço, decerto não mentia. Sim, Aldeia Nova tinha vida melhor!⁴¹

Vê-se, nas linhas finais do conto, o momento em que esse novo espaço começa a ganhar forma. Como nível simbólico, o sonho poderá corresponder plenamente às expectativas de Zé Cardo, para além de colocar-se à disposição de uma instrumentalização lírica que emana dos textos de Fonseca.

4.1.3

“Maria Altinha”: as emblemáticas violências

[...] aos olhos dos que desejam emigrar, planície e céu representam, antes de mais, um espaço a ultrapassar, não apenas em termos geográficos, mas sobretudo no plano histórico, uma vez que para além deste cenário de opressão está o futuro [...]⁴²

Em 1945, o pintor português Marcelino Vespeira defendeu numa “Carta Aberta aos Pintores Portugueses”, publicada no jornal *A Tarde*, diferentes maneiras de dispor o fenómeno artístico às necessidades práticas que iam surgindo. Vespeira apelava, naquela espécie de manifesto, para uma pintura que fosse “útil para servir os homens” e, num tom de animosidade, atacava “a procura de belas formas” e “a atitude demasiadamente sórdida de pintar naturezas-mortas para o senhor bom freguês”. O apelo, embora ingênuo, era bastante claro: “Façamos pintura para todos, que todos nos olhem como homens. É este o nosso dever.”⁴³

A pintura neorrealista, segundo a Carta, deveria se nortear, tanto no nível formal quanto no nível estético, pela representação do homem em suas práticas comuns e habituais, dando espaço às figuras da margem como imagem da condição histórica e social de Portugal. Apresentando suas ações a fim de promover uma reflexão sobre a relação do homem com o seu tempo, a pintura corresponderia às

⁴¹ FONSECA, Manuel da. “Aldeia Nova”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 152.

⁴² REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra, Almedina, 1983, p. 499.

⁴³ GONÇALVES, Rui Mário. *Pintura e escultura em Portugal: 1940-1980*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca breve: Série artes visuais; v. 44), 1980, p. 40.

necessidades mais vivas e contribuiria para uma maior amplidão na vida e na inteligência do homem. Seja pictórica ou literária, entendemos que tais linguagens podem construir, por meio de gestos e vivências, uma imposição da vida através da luta pela sobrevivência e contra toda forma de opressão e de interdição. Nessa compreensão, a arte de Manuel da Fonseca mobiliza a sensibilidade, a consciência e a empatia do leitor para a percepção e a compreensão das condições adversas da vida, procurando irradiar o resgate da humanidade dos humilhados e alijados da dinâmica histórica, inclusive do processo produtivo.

Em comparação com os contos “Campaniça” e “Aldeia Nova”, o conto “Maria Altinha” é o que mostra com maior clareza o contexto de opressão e miséria a que estão submetidos os trabalhadores rurais. No entanto, a narrativa não abdica do enfoque centrado na personagem, ainda que seja o eixo socioeconômico o propulsor dos sonhos e dos anseios da protagonista do conto homônimo. Dos três personagens dos contos em que a hostilidade do espaço atua como um mecanismo que suscita o desejo de evadir-se para uma vida melhor, Maria Altinha é a única que conseguirá realizar esse percurso, apesar de tal travessia terminar em uma violenta decepção.

“Realização x desilusão” e “segurança x miséria” são os dois polos que poderiam sintetizar, de forma equivalente, o início e o fim do conto. Através da focalização interna centrada em Maria Altinha, uma trabalhadora do sul que, ao lado de outras mulheres daquela mesma região, migra para o interior para trabalhar nas lavouras de arroz na esperança de juntar dinheiro para atenuar a fome e as dificuldades durante o inverno, pode-se perceber a dimensão da implacável desilusão em que o trabalho se converte:

Todos os anos, mulheres que vivem lá para o sul, ao pé do mar, atravessam as serras e espalham-se pela planície, para a monda e para o trabalho dos arrozais. Trazem cantigas alegres e falas rumorosas, e o povo das vilas junta-se nos largos para as ver passar a caminho das herdades.

[...]

Agora, o povo das vilas nem conhece as mulheres que voltam das searas e dos arrozais quando as vê passar, no largo, de jornada para o sul. Vão sequinhas e amarelas como se fossem velhas, sem uma fala, sem um sorriso, o rosto parado debaixo da barra do lenço.⁴⁴

⁴⁴ FONSECA, Manuel da. “Maria Altinha”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, pp. 155 e 161.

Apesar de uma certa harmonia que as cantigas das mulheres a caminho do trabalho parecem revelar, alguns elementos vão sutilmente introduzindo uma dissonância em relação àquele futuro de satisfação e segurança que o trabalho garantiria. Uma ruptura entre o presente e o futuro da personagem vai revelando a dimensão do trabalho em suas condições concretas a partir de uma descrição pormenorizada do espaço, das atividades dos trabalhadores nas lezírias, da presença e do comportamento rude do capataz e, principalmente, pelo enquadramento da repetição da frase “Pareciam condenados”:

Pareciam condenados.

O céu baixo limitava, em volta, o horizonte escurecido. Outeiros e cabeços nus, onde em onde um sobreiro engelhado com os ramos torcidos, solitário. No meio da várzea, pernas enterradas até às coxas, cintura dobrada, em fila, as mulheres metiam os braços na água remexendo no fundo. Aqui e além um homem.

[...]

Desde que o sol vinha, desfazendo os véus húmidos da madrugada e depois queimando com lume, até que se ia embora, as mulheres, de saias repuxadas entre as pernas, mangas arregaçadas, chapinhavam no pântano mondando o arroz.

Mosquitos zumbindo riscavam a água barrenta, um fedor acre entupia as narinas e parecia entrar por todos os poros da pele. Com o meter das mãos para o fundo, pequeninas ondulações partiam, concêntricas, ao redor dos braços, e bolhas de ar vinham gorgolejando e rebentavam à superfície, avivando o fedor, mesmo por baixo do nariz. Porque o rosto das mulheres quase roçava no lodo, quando davam um passo em frente, farrapos de madeixas caídas sobre a testa oscilavam pingando. E as mulheres acamavam os cabelos e coçavam as babas dos mosquitos com os dedos engelhados.

O capataz, na vala, olhava duro, mandando. Aqui e além, um homem. O sol de brasa pegado nas costas, o horizonte escurecido.

Pareciam condenados.⁴⁵

O espaço limitado, solitário e sem horizontes, tal como ocorre no conto “Campaniça”, conjugado com as aviltantes condições de trabalho toma a forma simbólica de uma condenação que a frase ora iterada ampara. As imagens de desespero e desencanto e as de inconformismo e de clamor por justiça são reiterações encontradas frequentemente na obra de Manuel da Fonseca, deixando-nos claro que há, tanto no nível formal quanto no estético do movimento neorrealista, um desejo coletivo de representação do homem nas suas ações, na sua

⁴⁵ FONSECA, Manuel da. “Maria Altinha”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 158-159.

luta diária por sobrevivência e nas situações de exploração.

O aspecto inovador no conto “Maria Altinha”, em comparação aos contos “Campaniça” e “Aldeia Nova” que, como já apontado, estabelecem uma sequência a partir da qual as estruturas de opressão vinculadas ao espaço são apresentadas, é a elaboração dos conflitos criados por meio de dois personagens que, de modo diferente, emblemam todo um ordenamento socioeconômico. O surgimento do capataz, construído sob um viés autoritário e centralizador de um nefasto sistema de exploração ao qual os trabalhadores estão submetidos, inclusive ele próprio⁴⁶, e de Valdanim, personagem que nutre um desejo por Maria Altinha e acaba por violentá-la sexualmente, contribui para movimentar as engrenagens de um sistema que age com violência sobre os mais fracos. A aparição do capataz não mais do que em três momentos – “na vala, olhava duro, mandando”, “traçando o risco no papel” e “riscando o papel” [onde as jornas dos trabalhadores eram anotadas] – é bastante pontual e tem forte apelo simbólico, pois somente pelas suas ações o personagem é caracterizado, numa total preponderância do feito sobre o homem. Já Valdanim, pertencente à mesma classe da protagonista, é o responsável por uma ação que poderia ser facilmente identificada pela naturalização do instinto, mas por aproveitar-se da frágil condição de Maria Altinha, que adoece e ausenta-se do trabalho, potencializa uma violência que atinge o corpo, as ilusões e as expectativas da protagonista.

“Maria Altinha” ocupa exatas pequenas sete páginas do livro *Aldeia Nova* e estrutura-se por meio de uma narrativa linear que enfatiza a objetividade, dispensando a digressão para, ao que parece, conceder, sem rodeios, a ênfase necessária aos elementos e evitar desdobramentos interpretativos que poderiam afastar o reconhecimento dos mecanismos que movimentam aquela estrutura social. Embora o conto contenha elementos capazes de sustentar uma narrativa mais ampla, depreende-se que a preocupação de Fonseca tem mais a ver com o movimento de dar visibilidade às condições hostis do trabalho no campo, o que de certa maneira rasura a estrutura hegemônica daquele sistema, explicitando um dos meandros sobre os quais o Neorrealismo se assenta: descortinar o presente para

⁴⁶ Embora não haja, no conto, nenhuma referência da exploração à qual o personagem é submetido, o fato de estar no mesmo ambiente – “na vala” - em que estão os trabalhadores, sob um sol escaldante, a mesma quantidade de horas, ainda que seja para dar ordens, não o faz pertencer à outra classe social senão a de trabalhadores.

configurar um futuro emancipador. De fato, o neorealismo de Fonseca constitui-se numa proposta de exposição e reflexão sobre o presente, cuja explicação, além da comunicada pelo próprio escritor⁴⁷, ganha amplitude através da leitura que Michele Matter faz da obra do autor no que se refere à urgência da instauração de um novo olhar sobre a realidade:

A fotografia do presente está compromissada com todo um percurso ideológico, é parte dele quase implicitamente numa relação de causa e efeito, cabendo à ficção a função social de garantir uma outra possibilidade de contar, dando voz aos vencidos, lendo a realidade sob a forma de uma denúncia que acredita ser possível uma forma diferente daquela que o discurso do poder tem se acostumado a ler”.⁴⁸

Através do desejo de contar a história de uma mulher humilde, uma simples trabalhadora do campo que migra em busca de melhores condições de vida, a ficção apresenta-se como uma literatura a serviço dos homens, pois perante a impossibilidade de um projeto político, é evidente a confiança na obra de arte enquanto espaço e veículo para a equação de soluções. Confiança essa que tanto se realiza na atitude de fraternidade de Fonseca, quanto na invocação solidária que se impõe nas entrelinhas do texto sem, no entanto, se aproveitar de um tom panfletário.

⁴⁷ Cf. Entrevista ao Jornal Expresso, de 20 de março de 1993: “EXP.- Então a literatura deve apenas reflectir o presente? / M.F.- Claro está! Não há futurismos na literatura. O único homem que falou de futuro, e no sentido técnico, é Júlio Verne. De resto, não há futuro, o presente já é futuro.”

⁴⁸ MATTER, Michelle Beraldo. “Entre a História a Ficção: a escrita de um novo olhar em Seara de Vento e Levantado do Chão”. In: Ana Zandwais; Jane Tutikian; Lúcia Sá Rabello. (Org.). *Revista Conexão Letras 1*. 1ªed.Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005, v. 1, p. 154-157.

4.2 Quatro contos em outras paragens

Dos quatro contos reunidos neste capítulo, dois apresentam personagens dos meios populares, um apresenta personagens burgueses e, o último, personagens dos dois meios. Como nos três contos anteriores, não há uma unidade temática, o que nos guiou a manter a análise individual de cada conto. Por outro lado, nesses contos há, de certa maneira, um afastamento da primazia concedida ao espaço, o que nos permite avançar na observação das articulações de Manuel da Fonseca concernentes à abordagem de temas e outras virtualidades artísticas até então inusitadas no âmbito da ficção neorrealista que afastaria suas obras de uma visão acanhada e unilateral do movimento.

4.2.1 “Névoa”: a negação da estabilização do mundo na desumanidade

... E vendo que eu lhes fugia
 assim de altiva maneira
 à sua lei decorada,
 lá,
 longe do sol e da vida,
 no fundo duma cadeia,
 cheios de raiva me bateram.

Inanimado,
 tombei por fim a um canto.⁴⁹

Com sua literatura extraordinariamente ligada ao homem e à sua terra, Manuel da Fonseca abriu espaço para figuras da margem - camponeses, vagabundos, malteses, loucos, bêbados, órfãos -, ao mesmo tempo que propagou as histórias escutadas no Alentejo por meio de uma transfigurada subjetividade que estrutura a voz do escritor numa identidade comprometida e articulada com as raízes afetivas da paisagem da sua infância e com o povo alentejano. Essas figuras são representativas de uma condição sócio-histórica⁵⁰ que pode ser simbolizada como

⁴⁹ FONSECA, Manuel da. “Maltês”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 102-105.

⁵⁰ Como relata Mário de Castro, em sua pesquisa sobre a revolução alentejana que resultou no livro *Alentejo, Terra de Promissão*, aquela foi a região de Portugal que mais demorou para ser habitada e colonizada, pois foi “muitas vezes esquecida e tantas outras lembrada para resolver problemas agrários e demográficos do reino.” É nesse contexto que o maltês (ou a maltêsia) aparece não como consequência econômico-social, mas para justificar o desconcerto e as instabilidades na sociedade

uma “mortificação coletiva do povo português, frustrado em suas aspirações mais íntimas por um regime ditatorial inteiramente desvinculado dos interesses coletivos os mais legítimos e os mais autênticos.”⁵¹

A eleição do maltês como figura identitária do Alentejo revela também a dimensão trágica daquela região, tanto do ponto de vista histórico, quanto do socioeconômico. Como uma “figura que atravessa a ficção de Manuel da Fonseca”, o maltês, como aponta Maria da Glória Alinho dos Santos, é “aquela de quem mais o narrador ou o sujeito lírico se aproxima para apontar caminhos de esperança e de libertação.”⁵² Zé Limão, protagonista do conto “Névoa”, é esse típico personagem que integra a galeria dos marginalizados e despossuídos a quem o autor alentejano delega, como carga simbólica, a contestação das relações de poder socialmente estabelecidas. Por isso, a errância e uma vida sem rumo – tidas, muitas vezes, como vagabundagem – sejam os traços de insubmissão a tudo que aprisiona e impede a liberdade do homem.

Na cena inicial do conto, Zé Limão está “imóvel como se tivesse perdido os sentidos”. O narrador nos alerta quanto à recorrência de tal estado, pois os homens reunidos no largo “tinham-no visto sair da venda, de escantilhão, e vir desequilibrado, a grandes passadas, os braços abertos, roçar de lado pela lama até que de todo se aquietou, prostrado no chão”, tanto que “não fizeram caso porque isso acontecia algumas vezes”. A degenerescência que a construção desse tipo de personagem poderia sofrer, descambando até mesmo num tom grotesco ou até patético, Fonseca a revestiu de um tom lírico, pois, dessa forma, tornar-se-ia possível “uma visão de mundo em que o homem não é pura e simplesmente determinado pelo meio, mas reage sobre o mesmo, supera condicionamentos e busca, de alguma forma, transformar a realidade.”⁵³ Vislumbra-se, em Fonseca, uma dimensão sublime no humano, ao contrário do que se poderia pensar sobre um aproveitamento literário das infelicidades e injustiças. O autor não se alheia da angustiante problemática decorrente da condição humana, nem mesmo parece desacreditar na inexistência de soluções para esses dramas. A esse respeito, Poppe

alentejana.

⁵¹ RODRIGUES, E.; NEVES, R das. *A fome em Portugal*. São Paulo: Ed. Germinal, 1959, p. 11.

⁵² SANTOS, Maria da Glória Alinho dos. *A maltesia na ficção de Manuel da Fonseca*. Nova Síntese: textos e contextos do neo-realismo. Manuel da Fonseca. Por todas as estradas do mundo. Edições Colibri: 2011. v. 6, p. 137.

⁵³ BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997, p. 28.

escreve:

A beleza do trágico não está em aceitar uma infelicidade, uma fatalidade, mas sim, em suportá-la ou ser-se capaz de a suportar [...] revela-se não a fugacidade e a fragilidade dos sentimentos e da vida humana, não a impossibilidade da felicidade, mas sim, a grandeza do homem e do seu destino, do homem capaz de resistir aos paradoxos e dificuldades da sua condição, assumindo-a e igualando-se, em tamanho, ao tamanho das ofensas que sofre e das alegrias que vive. Andará à volta disto muito da aparente fuga, ou sublimação artística de Manuel da Fonseca.⁵⁴

Se a narrativa não trilha o caminho do grotesco e do patético, e nem mesmo se volta para um sentimentalismo piegas, deve-se justamente ao uso que o narrador faz da focalização interna. Assim como em “Campaniça”, a narrativa será empreendida a partir de um narrador que “diz somente o que sabe a personagem”⁵⁵, pois, desse modo, é possível resgatar-lhe a visão de mundo, sua consciência como ser humano e sua percepção da realidade. O trecho a seguir reforça a adesão da focalização interna no conto e a importância dessa escolha para valorizar “a humanidade humilhada e ofendida” de Zé Limão, cuja revolta ao se perceber preso por um daqueles homens do largo registra de forma significativa a condição do homem que se entrega à bebida como subterfúgio existencial, ao passo que veicula, metonimicamente, a denúncia da exclusão gerada por uma sociedade organizada em classes.

- Estás morto ou vivo?

- Mexe-te, homem!

- Acorda, cão!

A custo, Zé Limão endireitou a cabeça, toda trêmula, às guinadas. Tinha a boca repuxada, mostrando os dentes amarelados. Os olhos, muito abertos, reviravam-se, lentos e pasmados. Tentou pisar o chão, firmar-se. Em voz roufenha, mal conseguiu articular, forçando por ver-se livre do homem que o prendia:

- Larga! Larga!

O velho da penugem branca soltou uma gargalhada:

⁵⁴ POPPE, Manuel. *Temas de literatura viva: 35 escritores contemporâneos*. Lisboa: INCM, 1982, p. 260.

⁵⁵ As variações do ponto de vista ocorridas ao longo das narrativas acontecem, segundo Genette, devido às mudanças de focalização, considerada sob três aspectos: um discurso onde o narrador “diz mais do que sabe qualquer uma das personagens, ou discurso *não focalizado*”, se o narrador diz somente o que sabe a personagem, o discurso é de *focalização interna*, podendo ser neste caso fixa, variável ou múltipla; se o narrador diz “menos do que sabe a personagem”, o discurso é de *focalização externa*. Cf. GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: *Análise Estrutural da narrativa*. Trad: Maria Zélia Barbosa. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008, p. 269.

- Eu não disse? Olha quem!...Isto de bêbados só morrem no tarde.⁵⁶

A notória dignidade de Zé Limão contrasta com a arrogância e a negligência coletiva de que são vítimas aqueles que, assolados pela fome e destituídos de todos os meios de sobrevivência, entregam-se à bebida como subterfúgio. A sociedade não só ignora o seu sofrimento como também reage impassível à sua dor, às vezes alimentando o seu vício em troca de uma risada inoportuna. É essa a atitude dos homens do largo que “o conheciam, de há muito, como um bêbado sem eira nem beira”, tanto quanto dos homens que frequentavam o “clubes de gente rica da vila”, local para onde Zé Limão se dirige após receber uma moeda como esmola:

Numa rua estreita, uma luz alumiaava três degraus de pedra. Estacou. Resoluto, atravessa a rua e vai cair na escada, já dentro do clube da gente rica da vila, ainda aberto àquela hora.

Uma ideia fixa domina-o: lá dentro há vinho e pão! [...] Aquietando-se, cego das lâmpadas abertas de claridade, grita: - Quero vinho! Vinho!

Um sujeito que escrevia, sentado à mesa do meio da sala de café, surpreendido, pulou da cadeira. A caneta caiu-lhe para o chão. Mas olhando melhor, recompõe-se e começa a rir.

- Venham cá ver uma coisa!...

[...] daí a pouco, um grupo de homens apareceu à porta da sala de café. Olharam admirados.

Zé Limão, de barrete enterrado até aos olhos, a barba crescida, o fato em farrapos escorrendo água, abre a mão onde brilha uma moeda nova. Pés sujos, plantados ao meio do soalho atapetado, o corpo oscila-lhe levemente:

- Eu pago, seu doutor – murmura humildemente. – Vinho...Eu pago...

Uma gargalhada solta de pura alegria abre todas as bocas [...]

Zé Limão olha sem entender. Dez bocas riem-lhe na cara um riso rolado. A mão cai-lhe ao lado da perna.

[...]

Um homem gordo e alto que está na frente de todos, segura a barriga, bate palmadas na coxa e as palavras saem-lhe a custo, entrecortadas de frouxos de riso:

- Deita isso fora pra rua, Jacinto!⁵⁷

A transcrição desse longo trecho faz-se indispensável, pois a partir dele pode-se perceber a perspectiva que orienta a escrita de Fonseca para resgatar a humanidade de seus personagens e sugerir muito mais acerca da sociedade a que pertencem e os marginaliza do que dizem sobre si próprios. A apatia com que os membros do clube tratam um homem faminto é um dos momentos de maior

⁵⁶ FONSECA, Manuel da. “Névoa”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 79-80.

⁵⁷ Idem, p. 85-86.

comoção na narrativa. Merece atenção a violência exercida sobre os espoliados aludida no contraste entre “um homem gordo e alto que segura a barriga” e a deplorável caracterização de Zé Limão. Manuel da Fonseca, no entanto, não faz dessa indiferença uma generalização. Ao contrário dos homens do largo e da gente rica do clube, no conto “Os loucos”, publicado no livro póstumo *À Lareira, nos Fundos da Casa onde o Retorta tem o Café*, o personagem Álvaro Montes, desde a infância se interessava pelo universo de espanto e mistério dos loucos da vila em que morava, que se alienavam dos problemas valendo-se do álcool ou do suicídio para aplacar ou acabar com a dor enfrentada pela falta de trabalho. Sensível à miséria alheia, o ar de desencanto exteriorizado pelos comportamentos habituais daqueles sujeitos avivava em Álvaro a consciência para os problemas sociais, embora naquele momento não conseguisse entender as razões: “Não lhes sabia a causa. Era como se as pessoas tivessem nascido assim: uns tristes; outros, delicados, severos, alguns, uns tantos, risonhos, e, até mesmo, havia gente má, e não pouca. Causas? Podia lá isso acudir-me à ideia.”⁵⁸ Já adulto, Álvaro se aproxima destes homens por acreditá-los incompreendidos na sua dor e que o enveredamento por uma vida desregrada e de loucura devia-se, efetivamente, a uma causa social, pois julgava que tal comportamento era sintoma da marginalização a que foram abandonados. Zé Limão, assim como aqueles homens, no passado, era respeitado e tinha trabalho, de acordo com o que nos conta o narrador a respeito da trajetória de vida do personagem, cujos indícios sobre a sua origem vão sendo especulados pelos moradores a partir dos fatos que aconteciam no dia a dia. O comportamento de Zé Limão, manifestado através de uma gestualidade verdadeiramente argumentativa, dava vestígios de uma vida de prosperidade no passado:

...ao caminhar pelas ruas, havia nele um constante monólogo interior. Só os gestos e o inclinar repetido da cabeça traíam, ao de leve, aquelas cenas imaginadas não se sabe com quem.

[...]

Ninguém sabia de onde viera nem onde nascera. Malteses, homens que o conheciam de outras paragens, haviam contado pedaços da vida do Zé Limão. Era voz corrente que fora uma mulher que o desgraçara.

Depois, a vila acostumou-se. Para mais, Zé Limão era um maltês e sabe-se lá que noite escura é o passado dessa gente!...⁵⁹

⁵⁸ FONSECA, Manuel da. “Os loucos”. In: *À Lareira, nos Fundos da Casa Onde o Retorta tem o Café*. Lisboa: Caminho, 2000, p. 116.

⁵⁹ FONSECA, Manuel da. “Névoa”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 82.

A miséria e a fome fazem com que Zé Limão, para tentar esquecer as suas carências, se volte para um tempo em que não passava necessidade. De fato, os exemplos mais habituais de recordação, na obra de Fonseca, aparecem em personagens para quem a memória é o único fôlego para aguentar uma realidade que não conseguem mudar. O apelo à memória, como ressalta Maria Isabel Rocheta, é “a faculdade mais importante do psiquismo de personagens e narradores, igualmente orientados para o passado”⁶⁰, já que a recordação do passado é uma das poucas coisas que se tem no presente.

Nessa conjuntura, a marcação temporal da narrativa merece atenção, pois, através dela é que se vai estabelecer uma divisão entre o presente da enunciação e um tempo anterior a ela. Esse corte temporal será encaixado, na narrativa, entre o entardecer e o anoitecer “em um dia de outono”, reservando à noite a carga dramática, quando “um nevoeiro pesado alagou a vila” e “ninguém passava pelas ruas escuras, e ainda Zé Limão se não mexera”. Esse fenômeno garantirá a progressividade da narrativa e vai produzir um efeito de sobreposição de imagens que parte do presente para o passado, realizando-se através de um lento movimento em que as recordações vão se desfazendo, até desaparecerem por completo, dando lugar à realidade presente:

A boca do Zé Limão torce-se como se fosse rir ou gritar. Mas os braços baloçam sem força. Vem-lhe à ideia uma noite longínqua: de uma barraca de feira, mulheres de boca pintada chamavam-no. E vinha outra noite. Outra ou era ainda a mesma? “Cala a boca! Aqui só eu falo!” E todos se calavam. “Eu sou o Zé Limão!” E, à menor contrariedade, o cacete caía onde punha os olhos. “Vá uma rodada, eu pago!...”⁶¹

Nesse regresso ao presente – “Mas isso fora há muitos anos, antes da bebedeira e da fome” - será interposto um filtro entre o personagem e a realidade concreta; filtro este que distorce, paralisa e reflete as privações básicas que impedem o personagem de se ver e de se assumir plenamente como sujeito. É nesse sentido que o nevoeiro pode ser entendido como metáfora da negação da condição

⁶⁰ ROCHETA, Maria Isabel. “Sobre o *O fogo e as cinzas*”. In: BELCHIOR, M. de L.; ROCHETA, M. I.; SEIXO, M. A. *Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, O fogo e as cinzas e Seara de Vento*. Lisboa: Seara Nova, 1980. p. 53.

⁶¹ FONSECA, Manuel da. “Névoa”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 83.

de produzir significados que organizam e orientam o lugar do sujeito no mundo, garantindo-lhe pertencimento, reconhecimento e identidade. Como Zé Limão não encontra nenhum desses sentimentos no presente, só se reconhecendo no passado, entrevê-se, também, um impedimento dele se projetar no futuro. Incapaz de sujeitar-se à dor de uma vida de mendicância e à indiferença diante de esmolas e maus-tratos, não sem antes lutar, mesmo de forma desatinada, Zé Limão, exausto, atira a moeda no largo, cujo “tinir do metal nas pedras da rua parece-lhe o riso dos homens do clube” e encaminha-se para a morte:

Já não tinha noção de nada. Teria os olhos abertos? Que importava saber? Parecia boiar.

[...]

Sem atinar no caminho, Zé Limão atravessou o largo e entrou pelo portão da Quinta Nova, noite e dia aberto. Tropeçando, foi bater no muro baixo do poço, que era em frente. Ficou dobrado: os pés já não assentavam no chão, nem a cabeça. Só o ventre o aguentava. E a pressão fez-lhe sentir um bem-estar de cansaço. Julgou-se suspenso: todo o corpo amoleceu num desejo enorme de dormir. Deitar-se e adormecer, descansar. Escorregava para o lado de dentro do poço, os pés subiam cada vez mais. Zé Limão ia deitar-se e dormir sossegado. A cabeça tombava-lhe suavemente.⁶²

Todo o percurso feito pelo personagem até à cena final do conto foi atravessado por significantes ligados à brutalidade e à violência. Essa agudeza da linguagem associada a uma representativa trajetória – começa caído, a custo se ergue, deixa-se cair novamente e, no final, dobra-se sobre o poço -, registra, de forma simbólica, a dura e trágica condição do homem em luta contra um sistema que de tudo lhe priva, inclusive de sua dignidade. Essa desumanização do mundo tratada no conto, da qual Zé Limão figura como metonímia, relega o homem para um espaço de vida sem sentido e privado dos valores essenciais que não se limitam “a uma simples carência de coisas da esfera do econômico” mas que se insere “num programa de desumanização que parte da não-posse para a perda da qualidade humana”⁶³. Na escrita de Fonseca, as situações de miséria e degradação podem gerar uma tensão trágica ou uma adesão ao lirismo, sem que decline para o desespero, pois não se trata de algum decreto do destino ou de um fado para o qual se deva atribuir um sentido, mas de questões para as quais existem soluções, que

⁶² FONSECA, Manuel da. “Névoa”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 86-87.

⁶³ LOPES, João de Oliveira. *Estruturas da narrativa na Seara de Vento, de Manuel da Fonseca*. Coimbra: INIC, 1980, p. 80.

podem e devem ser superadas a partir de uma condução que tenha no materialismo dialético um suporte. No contexto do conto, portanto, o lirismo que envolve os últimos instantes de Zé Limão sublinha a negação da estabilização de um mundo na desumanidade, no seu absurdo, pois a vida que o personagem experimentava “não sendo ainda a morte (a redução ao nada), também não é vida”⁶⁴.

4.2.2

“Mestre Finezas”: o cariz opressor e desumanizante do capitalismo

eu podia destruir esta civilização capitalista,
[que inventou o domingo.
E esta era uma das coisas mais belas
que um homem podia fazer na vida!⁶⁵

Assim como cada momento se organiza de maneira distinta no decorrer das transformações estruturais da humanidade, tanto nas esferas pública ou privada, na percepção do tempo ou ainda nos meios de produção, o modo de narrar uma experiência também se configura de forma diferente. Como já não há mais uma experiência cuja transmissão é articulada na memória coletiva, mas em uma possível rememoração que tenta restituir ao que viveu a forma da experiência, o narrador, ao se relacionar com a vida, é capaz de moldar a matéria-prima da experiência, tanto a sua própria quanto a experiência dos outros. Dessa maneira, a narrativa, entendida por Benjamin como uma transmissão de experiências⁶⁶, ao relacionar os fatos narrados com os fatos vivenciados não poderá ser alijada da ideia de memória.

Concebida como um relato de memórias e experiências, a história narrada em "Mestre Finezas" se desenrola a partir do posicionamento do narrador⁶⁷, ou melhor, a partir da subjetividade do narrador-personagem, Carlos, em diálogo com a subjetividade do protagonista, Ilídio Finezas. Dessa forma, o narrador, incumbido

⁶⁴ LOPES, João de Oliveira. *Estruturas da narrativa na Seara de Vento, de Manuel da Fonseca*. Coimbra: INIC, 1980, p. 80.

⁶⁵ FONSECA, Manuel da. “Domingo”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 95.

⁶⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 200.

⁶⁷ No conto “Mestre Finezas” aparece um narrador homodiegético em 1ª pessoa (categorização sedimentada no Dicionário de teoria da narrativa, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, p. 297). Esse tipo de narrador “não sendo o personagem principal da história - estando presente na ação, pode ser uma personagem secundária ou até um figurante -, é ele que narra os acontecimentos a ela inerentes”.

do trabalho de rememorar, mesmo que nos relate histórias marcadas por visões de mundo próprias e peculiares, transcende a memória individual. Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs, sendo a memória sempre coletiva e, portanto, social, por meio desse exercício de contar histórias, o sujeito “toma ciência sobre si mesmo e sobre os outros com os quais interage”⁶⁸. A adoção dessa focalização, portanto, permite compreender melhor a estratégia utilizada por Manuel da Fonseca para aludir ao materialismo dialético e dar forma literária às contradições profundas da matéria histórica e social.

No conto “Mestre Finezas”, a problemática será abordada a partir do drama de Ilídio Finezas⁶⁹, mestre da tesoura, do violino e da arte de representar. No início do conto, Carlos retorna à barbearia e rememora o tempo em que, quando criança, ia cortar o cabelo. Ao passo que vai enumerando os fatos agora trazidos pela memória, tomamos conhecimento do protagonista a partir da perspectiva do narrador. Dessa forma, os personagens do conto serão caracterizados em dois momentos diferentes: quando o barbeiro era mais novo e o narrador, uma criança, e, depois, já na fase adulta, quando o protagonista já havia envelhecido. A maneira como o narrador percebe e reage às vicissitudes da vida do barbeiro é bastante significativa:

Ilídio Finezas sonhou ser um grande artista, ir para a capital, e quem sabe se pelo mundo fora. Eu falhei um curso e arrasto, por aqui, uma vida de marasmo e ociosidade. Há entre mim e esta gente da vila uma indiferença que não consigo vencer. O meu desejo é partir breve. Mas não vejo como. E, quando o presente é feio e o futuro incerto, o passado vem-nos sempre à ideia como o tempo em que fomos felizes. Daí eu ser o confidente de Mestre Finezas.⁷⁰

Esse universo de frustração e tédio é compartilhado pelo narrador quando confrontado com a sua própria experiência. Ao retornar à vila, já adulto, o medo antes sentido evolui para um sentimento de frustração à medida que o conhecimento e a identificação entre ele e o barbeiro-violinista aumenta, ensejando, a partir de um retorno ao passado, a evasão daquele ambiente sufocante estiolado pelo presente:

⁶⁸ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, pp. 9-17.

⁶⁹ “Ilídio” pode ser lido como um anagrama da palavra “Idílio”, que significa “produto da fantasia; devaneio, utopia”, conforme registra o Houaiss. Adiante, a devoção à arte que o barbeiro-violinista-ator nutria é uma linha de força bastante significativa na narrativa, pois por meio da arte ele se suspendia da trivialidade cotidiana, o que somente ocorreria como produto da fantasia, do sonho.

⁷⁰ FONSECA, Manuel da. “Mestre Finezas”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 138.

"Na cadeira, com a cara ensaboada, eu revivo a infância e sonho o futuro. Mestre Finezas já nem sonha: recorda só"⁷¹. Importante salientar que a escolha de um narrador que transita entre dois polos, o subjetivo e o objetivo, propicia a descoberta de um profundo lastro social: o narrador não pertence ao mundo dos marginalizados e oprimidos; teve a oportunidade de sair da vila, de estudar. É, portanto, num jogo narrativo que Manuel da Fonseca faz com que Carlos se defronte com a experiência do protagonista e nela se veja refletido. O espelho será o elemento utilizado para exteriorizar a transformação da personagem, impulsionada através da comparação entre a imagem de Mestre Finezas que Carlos via quando criança: "Por entre as madeixas caídas para os olhos via-lhe, no espelho, as pernas esguias, o carão severo de magro, o corpo alto, curvado. Via-lhe os braços compridos, arqueados como duas garras sobre a minha cabeça. Lembrava uma aranha"⁷² e a imagem do barbeiro que o narrador vê agora, adulto, pelo mesmo espelho: "De novo, a mão lhe treme junto da minha cara. No espelho, vejo-lhe o busto mirrado, os cabelos escorridos e brancos. Ouço-lhe a voz cantada: 'A navalha magoa-te?'"⁷³. O espelho aguça a interação entre a imagem do narrador no passado, a que se desejaria ter sido e a que de fato se tem, permitindo criar uma relação dialética entre o passado e o presente, ao mesmo tempo que faz com que o narrador se dê conta da passagem do tempo, acionando o reconhecimento do envelhecimento e do abatimento do barbeiro provocados pelas desilusões da vida.

A partir de um critério de observação testemunhal e exterior, a escolha desse narrador tem como função veicular as informações advindas de sua própria experiência diegética, pois transita na narrativa como um personagem que mantém uma profunda coincidência no plano ideológico, já que sua trajetória marca a descoberta de que suas frustrações e os contornos de seu mal-estar têm um profundo lastro social, levando-o a reconhecer sua dor na dor do outro. Como assegura Marcos Vinicius Fiuza, percebe-se em Manuel da Fonseca a crença "em uma dinâmica de percepção pessoal dos mecanismos de sua própria constituição"⁷⁴ que vai se formando através de um percurso de conscientização a que os personagens

⁷¹ FONSECA, Manuel da. "Mestre Finezas". In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 139.

⁷² Idem, p. 136.

⁷³ Idem, p. 139.

⁷⁴ COUTINHO, Marcos Vinicius Fiuza. *Entre memórias e palavras: o neo-realismo de Manuel da Fonseca*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, p. 88.

são submetidos. Assim, para além da cumplicidade que desponta entre o narrador e o protagonista, uma vez que ambos se sentem falhados na concretização dos seus sonhos - Carlos falhara um curso e levava uma vida de ociosidade e de marasmo que não o preenchia e Mestre finezas, por sua vez, não concretizara o seu grande sonho de partir mundo afora e ser reconhecido como um grande ator de teatro -, emerge na narrativa uma apreensão da realidade a partir da subjetividade magoada do narrador.

É dessa forma, então, que os dados da realidade são construídos com um tom profundamente lírico atravessado por um fluxo temporal no qual reside o confronto entre o passado e o presente de Mestre Finezas: de homem talentoso, hábil e respeitado como artista ("Mestre Finezas era o que mais se destacava") passou a uma figura entristecida, magoada, voltada ao abandono, que vive só de recordações ("Olhe bem para mim [...] e diz lá se este é o mesmo homem que tu conheceste?"), e que transpõe toda a dor e desolação que sente para o violino. Por isso Carlos se disponibilizava sempre para ouvir Mestre Ilídio Finezas tocar uma música lenta e melancólica no seu violino.

Como se pode notar, a apreensão da realidade que emerge muito forte da subjetividade do narrador vai enquadrá-lo naquele mesmo universo de sonho e frustração de Mestre Finezas, que percebe a arte como algo dispensável sempre que os valores económicos são postos em primazia. E é, ainda, por meio dessa compreensão que os elementos de natureza socioeconómica serão incorporados na narrativa, deixando à mostra o cunho opressor e desumanizante do capitalismo:

- Esta gente não pensa noutra coisa que não seja o negócio, a lavoura. Para eles, é a única razão da vida.

Volto a cabeça e olho-o. Sei o que vai dizer-me. Vai falar-me do abandono a que o votaram. Vai falar-me do teatro, da música, da poesia. Vai repetir-me que a arte é a mais bela coisa da vida. Mas não. Já nos entendemos só pelo olhar. Mestre Finezas salta por cima de tudo isto e ergue a navalha num lance teatral:

- Que sabem eles da arte? Tu que estudaste, tu sabes bem o que é a arte. Eles não-de morrer sem nunca terem gozado os mais belos momentos que a vida pode dar.⁷⁵

Essa recusa à arte encontra, na escrita de Manuel da Fonseca, uma pungente denúncia da opressão e desumanização que aquele sistema económico pode

⁷⁵ FONSECA, Manuel da. "Mestre Finezas". In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 139.

plasmar, ao mesmo tempo que realça o papel que podem ter a arte e a cultura na luta social e política. Tanto quanto se constitui como resistência e rasura do sistema capitalista, o conto também se configura como uma recusa decidida a qualquer forma de reificação⁷⁶ ao realçar a subjetividade dos personagens, eivadas de sonho e desejo, colocando o homem em evidência. O que superficialmente poderia configurar um afastamento das diretrizes neorrealistas é, na verdade, o desenvolvimento de uma forma superior de fidelidade estética capaz de sugerir um caminho de conscientização do homem em relação a si e ao mundo.

4.2.3

“A visita”: o mundo cinzento de uma burguesia provinciana

Fazendo letra bonita
e o vento andando lá fora
rumorejando nas árvores
levando nuvens pelo céu,
trazendo um grito da rua
e a gente práqui fechados
na penumbra das paredes,
curvados prá secretárias
fazendo letra bonita,
enchendo impressos, impressos
livros, livros, folhas soltas,
carimbando, pondo selos,
bocejando, bocejando,
bocejando.⁷⁷

No conto “A visita” não há camponeses, campaniças, nem bêbados, malteses ou ganhões. Manuel da Fonseca coloca em cena – e com a mesma minúcia –, personagens, acontecimentos e sentimentos de uma burguesia provinciana das vilas alentejanas que, aliás, são geralmente vistos e narrados com a ironia de quem parece pensar que os homens são, em grande parte, apenas aquilo que as circunstâncias lhes permite ser. Esse traço irônico conferido aos personagens burgueses já presenciado no conto “Névoa” poderá ser visto em um contexto mais amplo no

⁷⁶ O conceito de reificação aqui utilizado baseia-se na recuperação de uma formulação marxista desenvolvida por Lukács no artigo “A reificação e a consciência do proletariado” que integra o livro *História e consciência de classe*. Nesse artigo, Lukács investiga o predomínio de relações coisificadas na ciência, na arte e na filosofia, não se limitando ao fetichismo da mercadoria ao âmbito econômico. Dessa forma, o filósofo húngaro procura validar que a mesma reificação à qual o trabalhador está submetido no interior da fábrica dissemina-se em todas as esferas da vida social.

⁷⁷ FONSECA, Manuel da. “Coro dos empregados da Câmara”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 115.

conto de que trataremos nesse capítulo.

Antes de prosseguirmos, porém, é importante colocar em questão a eleição desse grupo social não só como mera alternância entre o ambiente campesino e o das pequenas vilas do Alentejo, mas também como permanência de um evidente influxo realista tanto em relação às técnicas narrativas quanto ao tratamento dado ao meio burguês, que diverge radicalmente daquele dado aos meios populares. Quanto ao primeiro ponto, a aguda observação de que Fonseca parte para colocar em relevo a ausência e o vazio de valores daquele estrato social tem apoio em uma postura antiburguesa dos correligionários do Neorrealismo, que definia-se por uma proposta de desnudamento dos mecanismos socioeconômicos que regem a vida humana e pelo estímulo a uma transformação radical da ordem burguesa e seu caduco sistema de valores. Como ressalta Marcos Vinicius Fiuza, para os neorrealistas a literatura significou “aquilo que julgavam ser mais necessário externar, seja um questionamento ontológico, seja uma injustiça social que os afligia”⁷⁸, o que orientou a maneira de se trabalhar as diferentes formas de expressão de acordo com a percepção particular de mundo, buscando construir um objeto artístico que coadunasse coerentemente com aquilo que se considerava essencial. O que decorre da representação do mundo burguês como um mundo superficial e de aparências é fundamentalmente a instituição de uma visão que contrasta com a abordagem materialista dos problemas que atingem o homem em relação aos mecanismos que determinam o conjunto da vida humana. Logo, era fundamental conhecer esses mecanismos para poder submeter a ordem vigente a uma transformação radical e metódica.

Esse incitamento a uma transformação parece explicar o universo em que está estruturado o conto “A visita”. Construído menos em intensidade que em extensão, o conto se consonantiza com o universo de superficialidade e de aparências dos personagens representados e com a ausência de valores profundos, onde a mediocridade e a hipocrisia ganham relevo, como o que anuncia a longa passagem, no início do conto, em que há toda uma meticulosidade e persistência numa tarefa tão trivial quanto a de descascar uma fruta:

⁷⁸ COUTINHO, Marcos Vinicius Fiuza. *Entre memórias e palavras: o neo-realismo de Manuel da Fonseca*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, p. 28.

Mas o Dr. Velenda ainda descasca uma laranja com todo o vagar e método. Depois da laranja virá o café, o cigarro e o jornal. E, tudo, assim vagaroso...Zéli olha para a mãe. Dona Nana vai ao mesmo: a laranja – sem pressas, com todo o escrúpulo, medindo os seus gestos pelos do marido [...] O Dr. Velenda finca as unhas na casca da laranja de modo que o fruto fique intacto. E isto é preciso ser feito com muito cuidado. Por isso aquelas rugas verticais entre as sobranceiras negras e fartas, aquele jeito lento da cabeça seguindo os movimentos dos dedos.⁷⁹

Não se pode dizer, no entanto, que essas passagens que se alongam no conto “elevam o custo da informação narrativa”⁸⁰ devido ao excesso de descrição do “insípido e ocioso de cada dia”, porquanto devemos aceitar que o supérfluo aparece como um excesso que cobre uma falta, colocando sua falsa obviedade à tarefa de interpretação. A atenção devotada às ações mais corriqueiras e banais parecem testemunhar a construção de um mundo forjado em cima de gestos e formalidades nulos de significados, mas cumpridos com toda severidade. A imitação dos gestos do marido, por exemplo, faz de Dona Nana uma personagem sem qualquer profundidade e significativamente nula em termos humanos, remetendo a um processo metonímico do *ethos* com que a classe burguesa se posiciona diante do mundo e das relações pessoais:

Em frente, Dona Nana parece ter visto pela primeira vez o marido descascar um fruto e vai procurando, a par e passo, o mesmo resultado. Mas nas suas mãos gordas, de dedos pequenos, a laranja espirra sumo e um bocado de gomo sai agarrado à casca. Dona Nana ri abertamente. No mesmo instante, o Dr. Velenda ergue na ponta dos dedos o fruto descascado sem uma beliscadura e alarga a boca num sorriso de vitória, olhando para a filha.⁸¹

A construção de sentidos nesta narrativa vai se articular através das ações, causas e efeitos que se subordinam contribuindo para o funcionamento do universo ficcional, ou seja, as ações narradas adquirem sentido enquanto parte maior de um todo que as engloba, e não como transposição de valores ou ideias. Nesse todo, em que não há qualquer compromisso entre ser e parecer, a hipocrisia surge como regra básica de conduta nas relações pessoais, como sugere o diálogo entre o marido e a mulher acerca das ligações amorosas dos irmãos Valbranco que “nunca uma noite

⁷⁹ FONSECA, Manuel da. “A visita”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 97-98.

⁸⁰ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181.

⁸¹ FONSECA, Manuel da. “A visita”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 98.

deixavam de dormir em casa”:

Aquele Francisco Valbranco era mesmo pândego!...Quem diria, ao vê-lo tão sério e recatado no fato sempre preto, mal falando às pessoas, muito distante e digno, que eram dele os dois moços da Maria Padeira? E a Cristina, que já devia passar dos vinte anos e estava a servir em casa do Dr. Valadas? Quem diria...E os outros, os irmãos, eram tal qual. Menos falados, valha a verdade, mas de resto seguiam-lhe o exemplo. Lá casar não era com eles. Nada de encargos. Que grandes pândegos.

E Dona Nana ria. Era aquela a opinião do marido e era também a dela. E a ouvia deleitada.⁸²

São esses irmãos “que não fumam” e “não frequentam os clubes e cafés” que, acompanhados de sua mãe, vão atribuir ao título do conto um tom jocoso. Logo após o jantar, aparecem à casa do Dr. Velenda, que mesmo “sem ter conhecimento oficial” de mais um “escândalo” que um dos irmãos Valbranco envolvera-se, já esperava recebê-los. O “sorriso satisfeito” e o “cigarro saboroso, chupado com delícia” são índices do interesse escuso que envolvia aquela visita: “O caso é sério, mas excelente, sabes? Ele tem o caso do esqueleto dos bombeiros e eu tenho o caso da vinha. Uma troca de favores. Sim; sério mas excelente...É um grande pândego, o Valbranco.”⁸³ Os episódios que compreendem a chegada, a estada e a despedida da família Valbranco são repletos de “pequenos nadas” e situações hiperbólicas e caricaturais que mais não fazem senão ampliar a mediocridade e a hipocrisia como estratégia rotineira de dissimulação dos interesses em jogo: “É a nossa eterna discussão sobre a vinha. Que diabo, o meu preço é o justo valor”...Quando é que os meus amigos se decidem?...”⁸⁴.

A superficialidade dos personagens tendendo à caricatura, a vileza que permeia as relações, a estrutura metonímica que se processa ampliando o sentido daquilo que se diz, e não codificando como a metáfora, são elementos que precisamente correspondem à ficção queirosiana e a sua galeria de quadros “em que dramatizava, de diferentes maneiras, a vida política, social e moral da época”⁸⁵. Todos esses procedimentos muito peculiares no conto realista, que a partir de um pequeno flagrante descortinam todo um universo, são desenvolvidos por Fonseca

⁸² FONSECA, Manuel da. “A visita”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 100.

⁸³ Idem, p. 101.

⁸⁴ Idem, p. 107.

⁸⁵ MARGATO, Izabel. “Tiranias da modernidade: cenas de escárnio e maldizer em Eça de Queirós”. In: *Tiranias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 11-12.

por meio de um olhar que se constrói a partir de uma particular percepção da realidade, não se limitando a reproduzir os recursos narrativos já legitimados, mas os acionando como instrumento possível ajustados ao contexto do Neorrealismo. Dessa forma, ao ancorar-se em uma “anatomia do caráter” como o acesso mais direto à “nudez forte da verdade”⁸⁶, Fonseca pauta a estética literária neorrealista em termos semânticos e pragmáticos, e não sintáticos. Se todo ato de criação, como assegura Nelly Novaes Coelho, tem uma determinada consciência de mundo, que não é outra coisa senão o “seu conhecimento de mundo, as relações que se estabelecem entre ele e o espaço/tempo em que vive.”⁸⁷, a criação artística de Fonseca, ao experimentar diferentes técnicas narrativas, registros linguísticos e recursos literários em prol da consecução dos objetivos semânticos e pragmáticos do Neorrealismo, recolhe e extrai aquilo que melhor corresponde aos seus anseios e projetos, encarregando sua escrita “de unir com um só traço a realidade dos atos e a idealidade dos fins”⁸⁸. Trata-se de um processo de criação que, como lembra Pierre Bourdieu, sustenta o campo literário “do jogo de linguagens que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram” realizando um encontro entre “uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos”.⁸⁹

4.2.4

“O ódio das vilas”: a dualidade dos meios sociais

Florbela às vezes descia
às casas ricas da vila.
Falava de tal maneira
que ninguém a entendia
nas casas ricas da vila.⁹⁰

O núcleo essencialmente burguês representado no conto anterior dará lugar, no conto “O ódio das vilas”, à dualidade dos meios sociais. Diferentemente dos contos anteriores, que tinham como procedimento usual ater-se à representação de

⁸⁶ QUEIRÓS, Eça. *A Relíquia - sobre a nudez forte da verdade: o manto diáfano da fantasia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

⁸⁷ COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 50.

⁸⁸ ISER, Wolfgang. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 963.

⁸⁹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 69-70.

⁹⁰ FONSECA, Manuel da. “Para um poema a Florbela - III”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 133.

apenas um meio social, o conto em questão se alicerça no choque entre os estratos sociais, ou melhor dizendo, na reação do estrato burguês ao ingresso de alguém proveniente de um estrato diferente daquele. De antemão, registramos que a dualidade dos meios sociais será mediatizada pela perspectiva de António Vargas, um burguês que, atormentado pelo vazio e pelo tédio gerados por sua classe, sai em busca de uma experiência menos limitada de valores autênticos. E os encontrará justamente no mundo dos trabalhadores.

Como se poderá verificar, a superação dessa dualidade, no conto, não será dada como um acomodamento, mas como confronto, através do casamento de António Vargas, um herdeiro rico que se casa com Maria Jacinta, uma moça pobre, desprezando Luísa Reis, filha de uma importante família, causando indignação entre as classes ricas de Cerromaior. A especial atenção que esse casamento requer não passa necessariamente pela simples ação de casar-se, mas pela disposição social dos personagens envolvidos. A começar por Maria Jacinta - “uma moça do monte que, embora fosse criada pelas tias como menina rica, no Cercal, não deixava de ser uma moça do monte” -, as informações sobre ela e sua família são bastante precárias. Ao contrário das informações referentes ao núcleo de Maria Jacinta, os dados a respeito de António Vargas são bem mais copiosos e complexos: órfão, criado pelos avós, rapaz rico e fino, de atitudes firmes e valorosas e nutrido pelo desejo de casar-se e constituir família.

O casamento com Maria Jacinta, para António Vargas, corresponde de forma significativa a uma ruptura com um tipo de vida e com a “luta de uma vida inteira” e sela também um rompimento com o passado: “Hoje enterrei uma porção de mortos”. O entendimento desse gesto decisivo ganha sentido, também, em comparação com outro personagem cuja presença é muito importante na narrativa: Jorge Reis, amigo de infância de Vargas e irmão de Luísa Reis. António Vargas e Jorge são oriundos de famílias abastadas e foram grandes amigos de infância. No entanto, este último não possui o mesmo caráter firme e decidido do amigo. Os dois personagens vivenciam um difuso mal-estar gerado por uma vida vazia e sem objetivos. E é nessa comparação entre os personagens que o casamento com uma moça pobre surge como um gesto concreto capaz de dar sentido à existência de Vargas ao romper com seu meio social. Justamente o que não acontece com Jorge Reis, pois o rapaz, de caráter menos firme, só consegue romper com o seu meio no nível da consciência, o que o faz sair em defesa de seu amigo e repudiar todos os

valores que sua irmã representa.

Os elementos acima apresentados nos dão importantes chaves para alcançarmos as camadas mais profundas da narrativa, a começar pela cena da entrada de António Vargas com a esposa em Cerromaior, cuja intenção é mostrar à cidade que seus princípios vão além das convenções sociais e de um arraigado provincianismo:

Breve, mal entrasse nas ruas de Cerromaior, começaria a fase decisiva. Se vencesse, lealmente, debaixo daquela luz crua do Sol, todos os dias que somavam anos de incerteza de tédio seriam um passado longínquo e rasgaria na sua frente um destino largo para os seus passos, até que enfim cheios de sentido. Não mais a monotonia das horas à toa como se boiasse num marasmo para o qual não havia remédio nem defesa. Não. [...] Maria Jacinta era bem o norte que faltava aos seus passos. Ela chegara quando já desesperava da vida.⁹¹

A chegada de António Vargas à cidade deixa a população local revoltada ao vê-lo a galope com Maria Jacinta: “Como um homem daquela posição social pode ter se casado com uma moça dos Montes?”. Indiferente à oposição dos conterrâneos, Vargas encara com coragem um a um dos moradores da cidade. O caráter determinado e o completo domínio dos bens de sua família fazem com que Vargas, por intermédio da morte simbólica de uma classe social e da ordem por ela construída, liberte-se de toda uma vida de vazio e de artificialidade. Nesse ponto, as qualidades das quais Maria Jacinta é revestida – a naturalidade, a simplicidade, a comunicabilidade – são diretamente inversas à artificialidade, à hipocrisia e à falta de profundidade representadas no mundo burguês, como já oportunamente vimos no conto “A visita”.

Em “O ódio das vilas”, pode-se vislumbrar a busca de um elo, de um ponto de contato entre o mundo dos camponeses e trabalhadores e as camadas mais altas da sociedade. Esse elo circunscreve-se no conto, em primeiro lugar, como uma ideia de luta e de confronto para libertar-se e superar o completo vazio de valores e de insensibilidade social associado ao mundo burguês, que não só estratifica como também se serve da miséria de trabalhadores e marginalizados. A cena do cinema, nesse sentido, pode ser vista como o momento último desse embate:

⁹¹ FONSECA, Manuel da. “O ódio das vilas”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 41-42.

Apagavam-se as primeiras lâmpadas do teto, quando António Vargas, muito alto, vestindo de claro, entrou na sala dando o braço à Maria Jacinta, muito séria no seu vestido simples [...] Ao lado, António Vargas, de rosto duro, olhava de frente todas as caras. Ia obrigando, um por um, a desviar a vista. O peito abaulado parecia comprimir uma grande força prestes a soltar-se. [...] Dr. Anselmo levantou-se e saiu para o corredor. Aquilo não ia ficar assim. Uma camponesa entre gente de posição.

Empurrado pelo Dr. Anselmo, o dono do cinema entrou no balcão [...] Mas ainda o Mota não dera um passo, quando a voz cortante de António Vargas se ouviu:

- Há alguma novidade?

O dono do cinema voltou a cabeça com um sorriso forçado:

- Não, senhor, está tudo muito bem.

António Vargas, então, pareceu falar para todos:

- Creio que não há ninguém, aqui dentro, que tenha uma opinião diferente da sua!⁹²

A representação do espaço social, neste conto, serve como “pano de fundo ao desenrolar de conflitos surdos estreitamente dependentes de códigos de honra e hábitos sociais suscetíveis de conduzirem às ilações ideológicas que a subversão dos mencionados códigos naturalmente propicia.”⁹³ Nessa perspectiva, as ações narradas no conto ganham sentido como transposição metafórica de abordagem das causas de natureza ideológica, deixando transparecer sutilmente preceitos do marxismo no que diz respeito à “desintegração dos velhos valores e relações sociais”⁹⁴ não suplantados pelos velhos antagonismos de classe que Marx e Engels pressupõem como solução para o fim das desigualdades e injustiças sociais: “No lugar da velha sociedade burguesa com as suas classes e antagonismos de classes surge uma associação na qual o livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos.”⁹⁵

Em todos os sete contos até aqui analisados, as razões de natureza socioeconômica da problemática humana são basicamente a dor, a solidão, a frustração de um mundo sem horizontes, a hipocrisia e a frivolidade da classe burguesa. O que liga essas narrativas e as torna um todo coeso e coerente é a busca

⁹² FONSECA, Manuel da. “O ódio das vilas”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 57-59.

⁹³ REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983, p. 535.

⁹⁴ HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 25.

⁹⁵ MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Edipro, 2019, p. 44.

por um caminho de libertação - que pode ser alcançado pela mudança para outro lugar, pela arte, pelo casamento, variando de acordo com a situação e o nível de consciência do personagem. A síntese de toda essa busca tem como espaço simbólico Aldeia Nova que, significativamente, intitula a coletânea.

4.3 UMA história em CINCO contos

E tanto já me afastei
dos caminhos que fizeram,
que de vós todos perdido
vou descobrindo esses outros
caminhos que só eu sei.⁹⁶

Para além de uma complexa influência de tendências literárias, artísticas e filosóficas, a literatura neorrealista portuguesa buscou refletir-se, também, na conjuntura histórica e de questões advindas de ordem econômica, política e social. Apesar de uma moldagem ideológica, o movimento não se constituiu dentro de uma unidade estética, atraindo diferentes diretrizes artísticas, experimentações, técnicas e recursos linguísticos para expressar sua concepção de mundo e aquilo que se considerava indispensável para que tal concepção se realizasse. O que se pode captar, nesse sentido, é que os autores neorrealistas comungaram de uma programática semântica que não era delimitada por uma estrutura estilística. A assertiva de Marcos Vinicius Fiuza de que “há muitos neo-realismos dentro do neo-realismo”⁹⁷ nos conduz a pensar nos procedimentos entabulados por cada autor a fim de introduzir um pensamento comprometido com a transformação do homem e, por conseguinte, com a transformação do mundo em que esse homem vive. Nessa perspectiva, a literatura de Manuel da Fonseca apresenta um mundo instável em que há uma possibilidade de transformação que vai sendo dinamizada em paralelo a um percurso de aprendizagem por que passam seus personagens. Essa transformação constrói-se a partir de uma reflexão que o personagem faz sobre si e sobre os elementos que o constituem dentro de uma estrutura social. À medida que novas perspectivas vão despontando, ideias até então inalteradas vão sendo

⁹⁶ FONSECA, Manuel da. “Maltês”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 102.

⁹⁷ COUTINHO, Marcos Vinicius Fiuza. *Entre memórias e palavras: o neo-realismo de Manuel da Fonseca*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, p. 49.

desconstruídas e é colocada nas mãos do homem a possibilidade de promover uma mudança em uma estrutura já estabelecida.

Em *Aldeia Nova*, essa ideia de transformação a partir de uma tomada de consciência ganhará contornos mais bem definidos através do personagem Rui do Parral, cuja trajetória será narrada em cinco diferentes contos descontínuos⁹⁸ distribuídos ao longo do livro. Essa forma inusitada de trabalhar a estrutura do livro, a construção desse atípico personagem que se afasta dos estereótipos consagrados por uma parcela das produções neorrealistas – não pertence nem ao mundo dos trabalhadores e nem ao dos burgueses, mas a uma classe mais abastada – e a busca de um pensamento coletivo a partir dos dramas pessoais dos personagens nos força a profundas reflexões sobre os possíveis modos de desenvolver a temática do movimento, que é justamente a de fazer a síntese entre o particular e o universal de modo a mostrar o drama humano no geral. A consciência de uma literatura de teor ideológico mostra-se, no processo de escrita de Fonseca, por meio de uma visão mais complexa das relações sociais:

O drama vive com o homem. É preciso captá-lo e saber contá-lo. Mas não se pode escrever sem se ter um modo próprio de o fazer. O estilo de um escritor é como o motor de um automóvel, ou seja, a observação do homem e dos seus problemas tem de ser contada de um modo pessoalíssimo. O escritor não pode estar com dois indivíduos ao lado a ajudá-lo a dizer-lhe onde pisar a tecla. Se assim for, será lido no seu tempo e depois desaparece.⁹⁹

Como já sinalizamos, os contos serão aqui analisados em conjunto a fim de que se possa vinculá-los à ideia de um “livro-montagem”¹⁰⁰ ou de um “esboço de romance possível em torno de Rui do Parral”¹⁰¹, conforme as ideias desenvolvidas, respectivamente, por Francisco Ferreira de Lima e Maria Alzira Seixo, e também obedecendo à sequência temporal da trajetória do personagem Rui do Parral. Assim, os contos “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “Sete-estrela” e “A Torre da Má Hora” narram episódios marcantes da infância do personagem, enquanto os

⁹⁸ Na edição que estamos utilizando, a história de Rui do Parral dispõe-se nas segunda, quarta, sexta, oitava e décima-segunda posições no interior do volume.

⁹⁹ FONSECA, Manuel da. Entrevista ao *JL*, em fevereiro de 1987.

¹⁰⁰ LIMA, Francisco Ferreira de. “*Aldeia Nova* e a diluição das fronteiras narrativas”. In: *O real e o avesso: o mar em Camões e Pessoa & outros temas*. Salvador: Rio do Engenho; Feira de Santana: E-Book.Br, 2017, p. 12.

¹⁰¹ SEIXO, M. A. “Manuel da Fonseca, o olhar do poeta”. In: SANTOS, D.; SANTOS, L. D. (Org.). *Manuel da Fonseca: por todas as estradas do mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011. p. 69.

contos “Viagem” e “Nortada” ocupam-se da juventude e da idade adulta do mesmo protagonista.

O percurso de Rui do Parral tem início no conto “O primeiro camarada que ficou no caminho”. Narrado em primeira pessoa, o conto relata o primeiro episódio marcante na trajetória de Rui: o sofrimento diante da doença e da morte de Carlos, seu irmão mais novo. Obrigado a morar com os avós, afastado de casa e do carinho da mãe, e sem ao menos compreender o motivo de tais atitudes, isolado e envolto numa miríade de porquês, a configuração da infância do personagem não aparece como um momento de harmonia e felicidade de forma que mais tarde pudesse ressurgir na memória como uma evasão, mas como um período de conflito e sofrimento como a prenunciar o que mais tarde vai se manifestar: a perda do caminho. O título do conto aponta justamente para esse “camarada” que é o menino que no futuro não poderá recorrer à memória da infância como forma de evasão e, também, numa ambiguidade semântica, esse termo atribui Carlos a uma figura centralizadora dos sentidos que Rui tem do mundo: seu irmão é visto como herói, o mais inteligente e valente dos garotos da vila e o único que impedia o sapateiro Estróina, quando bêbado, de bater na mulher, como também o defendia dos moços que o rodeavam pelas ruas estreitas aproveitando-se de seus passos desequilibrados.

Diante de uma realidade confusa e incompreensível, esvaziado de referências e sem obter as respostas que o atormentavam: “Só a minha mãe não sai de casa para me dizer a verdade. Há um mês minha mãe me não dá um beijo, há um mês que não vejo meu irmão”¹⁰², a ansiedade do menino converte-se em um profundo desespero que o faz adentrar o quarto e deparar-se com a premente morte do irmão:

Empurrei a porta do quarto. Tremia todo. Ia abraçar meu irmão. Ia tornar a vê-lo! Tremia, tremia empurrando a porta. Depois dei comigo ajoelhado no chão, com os braços sobre o leito, abraçando meu irmão, dizendo-lhe o nome baixinho!...

- Carlos...Carlos...

Uma voz débil sussurrou-me aos ouvidos:

- Rui...

Levantei um pouco a cabeça e olhei-lhe o rosto através do nevoeiro das lágrimas. E fiquei a olhar sem compreender. Seria que os meus olhos baços de água deformavam aquele rosto? Seria que sonhava e via uma figura de pesadelo? Aquele rosto sem cabelos, inchado, cheio de borbulhas negras poderia ter sido o rosto risonho e sereno do meu irmão? E tinha os olhos

¹⁰² FONSECA, Manuel da. “O primeiro camarada que ficou no caminho”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 19.

fechados, os olhos fechados! E os caracóis que voavam ao vento quando corria? E o brilho dos olhos quando parava cansado? Eram os meus olhos cheios de água que deformavam tudo! Era eu que sonhava um pesadelo!¹⁰³

A partir desse choque, percebe-se que há, por parte do personagem, uma atitude de recusa diante da realidade, como se nesse mecanismo encontrasse uma forma para resistir às agruras de sua vida que não lhe preserva de ter que ainda encarar o impactante confronto com a morte do irmão: “Caminhei devagar para o leito de meu irmão. [...] No centro de tudo, imóvel na cama parada, imóvel, o rosto de meu irmão voltado para cima, a mão cruzada sobre o peito. Menino abandonado num sono sem fim.”¹⁰⁴ Se no final deste conto a mãe se apresenta como sua referência e amparo: “E eu ia cair, ia cair desamparado, quando os braços de minha mãe se abriram para os meus”¹⁰⁵, no conto seguinte, “Sete-estrela”, a vida de Rui sofre um novo abalo com a partida dos pais para a desconhecida África.

É justamente a cena da partida dos pais que abre o conto, que se detém num longo gesto de despedida da mãe, como a insinuar que ela quisesse ganhar mais algum tempo com o filho:

Veio o braço da mulher desenrolando-se do pescoço do menino que, já no chão, tinha a cabeça erguida. A mão da mulher ainda vinha ao longo do bracinho, custosa a despegar-se. Parou nos dedos rosados e, num sobressalto, depôs aí um último beijo.

A mão do menino caiu abandonada.

Junto ao avô, olhava sem entender. Tudo lhe parecia irreal como num sonho. A diligência cada vez mais longe, mais longe. Só o fedor acre que saía da cavaliça e a manhã rompendo o iam despertando. Deu um passo, jogou as mãos para a frente. E, na subida que vai para as Cumeadas e tem um outeiro de cada lado, ficou o braço da mulher a acenar.¹⁰⁶

Importante notar, no trecho acima, que tanto a mão da mãe quanto a do filho ganham centralidade através de uma focalização ampliada, conferida pelo narrador, funcionando como uma metonímia de ambos os personagens. No caso da mãe, o uso do adjetivo “custoso” para referir-se à demora da mãe a despegar-se do braço do menino reforça o seu sofrimento e o seu desespero. Em relação ao menino, a

¹⁰³ FONSECA, Manuel da. “O primeiro camarada que ficou no caminho”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 34.

¹⁰⁴ Idem, p. 39.

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*

¹⁰⁶ FONSECA, Manuel da. “Sete-estrela”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 64-65.

centralidade se dá por meio da frase disposta num parágrafo isolado e pelo adjetivo, estabelecendo uma inegável sensação de solidão e impotência. Essa sensação se ampliará com a ida para a casa dos avós que, juntamente com a morte do irmão e a partida dos pais, alteram a sua perspectiva a respeito da vida, desencadeando um amadurecimento precoce que, mais tarde, será marcado pelo pessimismo, pelo medo e pela solidão. Esse amadurecimento precoce, ou o abandono forçado da infância, instigado pela imposição do avô a rigorosos “ritos de passagem”, como o de que homem não pode chorar nem ter medo do escuro, transforma Rui numa pessoa isolada, triste e sem ânimo para a vida.

O impacto sofrido por Rui como resultado da partida dos pais delimita dois momentos distintos e opostos na narrativa. Na presença dos pais, Rui “andava por longe da vila brincando de ladrão. Saltava barrancos, atravessava estevais, perdia-se por córregos e cabeços até a noite vir. Por toda a parte um sentimento de segurança o acompanhava. Vinha tranquilo ao voltar a casa. [...] Comido o jantar, a mãe ia deitá-lo e o pai contava histórias até o sono vir.”¹⁰⁷ A infância plena e feliz correspondente à “imagem ideal de vida que quase sempre se identifica com tudo o que a infância e a adolescência têm de ingênuo e generoso e transparente que a vida embacia, adultera e destrói”¹⁰⁸ desaparece, dando lugar a um mundo sem fantasia, onde nem “histórias havia para adormecê-lo, que o avô não consentia que lhas contassem.”¹⁰⁹ A sede de fantasia não saciada pelos avós, Rui a satisfazia através das histórias contadas por Campanelo, personagem do conto “A Torre da Má Hora”, terceiro conto que para além da afinidade que se verifica com o conto “Sete-estrela” e, por continuidade, com o conto “O primeiro camarada que ficou no caminho”, recupera a infância de Rui como solidão, abandono e aprisionamento, ao mesmo tempo que principia um processo de crescimento e autoconhecimento do personagem. Por mais incômodo que possa parecer, é justamente essa profunda carência e solidão gerada pela orfandade que vai permitir ao personagem um grau maior de mobilidade e uma visão de mundo mais ampla e livre:

Assim ia crescendo ao deus-dará, como o menino da história, que não tinha pai nem tinha mãe. Que a partida dos pais confundia-se na sua saudade com

¹⁰⁷ FONSECA, Manuel da. “Sete-estrela”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 65.

¹⁰⁸ DIONÍSIO, Mário. “Prefácio a *Poemas Completos*, de Manuel da Fonseca”. Lisboa: Forja, 1978, 5. ed., p. 20.

¹⁰⁹ FONSECA, Manuel da. “Sete-estrela”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 65.

a morte do irmão. O bibe preto era, para ele, o luto de três mortes. E desta tristeza que se ia desvanecendo, mas às vezes voltava tão sentida que o deixava desorientado como uma pedrada na cabeça, tirava forças para correr mais que todos os rapazes do largo.¹¹⁰

Essa transformação que começa a despontar deve-se particularmente à influência das histórias fantasiosas contadas por Campanelo, no largo da vila. Sobretudo, a uma dessas histórias, cujo título é homônimo ao do conto, será atribuída uma função conscientizadora, estimulando em Rui uma outra dimensão capaz de revelar a si mesmo e de abrir novos horizontes de conhecimento e de vida.

Ao recorrer ao *mise en abyme*¹¹¹ como estratégia de identificação de Rui com o personagem da história contada por Campanelo, Manuel da Fonseca veicula às histórias maravilhosas um papel positivo de caráter pedagógico, inclusive às histórias contadas pelo pai de Rui e à mensagem transmitida pela mãe de que socorrer os necessitados compensa e que o bem sempre vence. Ao perceber que “a sua vida é tal qual como a do menino que não tinha nem pai nem mãe e ia sozinho pelo mundo”, uma transformação é deflagrada e o que antes era solidão, medo e impotência, características fundamentais do universo literário de Manuel da Fonseca, como afiança José Carlos Barcellos¹¹², deu lugar a um desejo de fuga e luta. A revolta de Rui o conduzirá a comportamentos contraditórios que até então não lhe eram característicos: “Como o menino que Campanelo conta, ele também se sentia, às vezes, extenuado de andar atalhos e matos”; “Noutros dias era diferente. Parecia que alguém lhe tinha ordenado: ‘Vai e não olhes para trás!’”. Corria, corria e não se cansava. E descobria coisas tão novas e extraordinárias que nem tinha tempo de pensar”¹¹³.

Essa transformação de que vimos falando se dará justamente pela percepção que o personagem passa a ter de si como agente transformador de sua própria

¹¹⁰ FONSECA, Manuel da. “A Torre da Má Hora”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 93.

¹¹¹ O termo *mise en abyme* (“estrutura em abismo”, em tradução literal) trata-se de um mecanismo discursivo proposto pelo escritor francês André Gide, que se apoia num processo de reflexividade literária, de duplicação especular, no qual uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado momento do seu curso. Ao “contar a história de uma outra história”, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete na imagem de si mesma”, arrastando consigo o confronto entre as narrativas. (DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76).

¹¹² BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997, p. 70.

¹¹³ FONSECA, Manuel da. “A Torre da Má Hora”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 91-92.

realidade, pois “como o menino das histórias de Campanelo, ele era o que a sorte e a sua vontade queriam”. O paralelo estabelecido pelo *mise em abyme*, apesar de identificar Rui com o personagem da outra história, não o desvincula da realidade e o faz perceber que todo o seu caminho depende apenas de si, já que não há uma “fada com uma vara de condão a guiar-lhe o caminho”. Essa última frase parece reforçar a perspectiva de Fonseca de que uma transformação efetiva passa pelo modo de encarar a realidade, ou seja, a mudança das estruturas sociais não precede à imprescindibilidade do homem de se conhecer e de se transformar. Nessa perspectiva, é possível perceber o personagem Rui do Parral como uma metáfora das angústias e limitações impostas por um sistema político e econômico que vigorava na sociedade portuguesa, além de apresentar uma estreita ligação entre a dimensão política e a dimensão pessoal que, como veremos nos dois próximos e últimos contos que integram o conjunto, são fundamentais para se atingir o humano em sua plenitude.

Depois de cinco anos, tempo em que completou seus estudos em Lisboa, Rui retorna à Cerromaior. “Viagem”, o penúltimo conto da saga, trata de um retorno sentimental e de um reconhecimento de pessoas e lugares, mas também de libertação do “peso morto” dos laços e lembranças do universo familiar:

Rui olha para os retratos de molduras negras, suspensos das paredes. De um lado a mãe, do outro o pai, e ao canto o avô e o irmãozinho. Na parede do fundo, a avó, numa ampliação de fotografia tirada quando ainda nova. Tenta comparar os rostos, tirar semelhanças, mas a voz da avó leva-o, através do tempo, para outra vida. Conta, num murmúrio brando, tudo o que está para lá daquele momento, já perdido na terra. Traz até à sala, com a sua grande saudade, o filho, a nora, o marido e o netinho. Eles aí estão movendo-se, animados pelas suas palavras de evocação. A velhinha mira-os num doce convívio impossível. E o marido, sentado de perna cruzada no seu jeito costumado, o filho contando um caso acontecido na vila, a nora, junto à mesa, sorrindo para Rui. E Rui fumando no meio de todos...Fumando como o avô. Aquele que vira menino, agora, homem, fumando como o avô. O fumo do cigarro cinzento deformando as coisas, mudando os tempos, enchendo a sala. - Filho, que já não estou habituada. É do fumo, é do fumo!... E a mão descarnada e trêmula limpa os olhos molhados de lágrimas. Rui bem vê que não é do fumo, embora apague o cigarro. Bem vê que é o passado, o passado que enche a casa, desde os vestidos negros da avó até aos retratos suspensos das paredes. O passado que faz silêncio em todas as salas para melhor viver na quietude dos móveis, nos corredores escuros. Rui fica muito tempo naquela prisão de ternuras mortas. Mas, a pouco e pouco, o passado vai-se embora e a avó e o neto voltam de olhos brilhantes e como que reconfortados. Vem, de novo, uma conversa natural. Aparece um

sorriso, tímido a princípio, depois exuberante.
A vida venceu.¹¹⁴

Inicialmente, a trama urdida em “Viagem” nos dá a sensação de que os vínculos que ligam Rui ao passado, acionado na memória do personagem pela galeria de mortos na parede, já foram debelados. No entanto, a “vitória da vida” que a última frase do trecho transcrito acima encerra está assentada numa estabilidade falseada, pois ainda há outros vínculos dos quais Rui precisa se libertar. Investindo num reencontro consigo mesmo, após o jantar, Rui sai a caminhar pelas ruas e lugares de sua infância e, ao deparar-se com alguns amigos, um profundo desconforto o transporta para outro nível de consciência, como um movimento catártico que o levasse a refletir sobre os últimos acontecimentos desse retorno à sua cidade natal:

Rui fica um momento a olhar. Depois, desce pela rua abaixo, a passos largos. Vai como que desequilibrado. Nada, nada tem realidade, é tudo um sonho. Será do vinho ou da viagem maçadora, longa e poeirenta, ou da imagem de Gracinda que leva nos olhos? Que longínquo é o quarto da pensão e a manhã da partida!...¹¹⁵

Em certa medida, o conto “Viagem” desempenha uma preparação para o último conto da trajetória de Rui do Parral: “Nortada”. Neste, que também é o conto que fecha o livro, há uma remissão aos demais contos no sentido de refletir toda uma complexidade envolvida na vivência humana. Não se vislumbra em Manuel da Fonseca uma concepção apriorística da literatura, justamente porque o caminho que o autor trilha propicia a descoberta de diferentes dimensões da realidade que se abre a outras dimensões. É nesse sentido que ao personagem Rui do Parral é proposto um caminho, uma possibilidade de percurso, o que também explica, em certa parte, a opção dessa sequenciação em cinco contos, já que a vinculação ocorre em razão do conteúdo e não da estrutura que, por sua vez, pediria uma ampliação.

No final do conto “Viagem”, Rui toma um destino ignorado, ressurgindo irreconhecível e arruinado, tendo como último bem a casa onde morava com seus avós. Esse tempo de errância do personagem pode ser inferido na materialidade da própria organização do livro, através do intervalo entre os três contos que separam

¹¹⁴ FONSECA, Manuel da. “Viagem”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 124-125.

¹¹⁵ Idem, p. 133.

“Viagem” de “Nortada”. Agora, já totalmente liberto dos laços familiares, Rui entrará em contato com o outro lado do mundo em que fora criado, revelando-se, a partir daí, e com maior nitidez, o conflito que permeia a estrutura social. O cariz sentimental presente em “Viagem” dará lugar ao confronto com a esfera pública e social de uma realidade desconhecida até então pelo protagonista.

Toda a ação de “Nortada” ocorre durante uma noite de intenso frio. De identidade até então desconhecida, um homem desembarca na estação de Montinhos à procura de transporte para Cerromaior. Sem opção, segue viagem na carroça de um velho, através do qual muita coisa da vida dos Parral de que não se tinha conhecimento vem à tona, inclusive da vida de Rui:

Também me venceu, mas a raça dele acabou-se! Morreu tudo, tudo!...Primeiro foi um neto, depois as irmãs loucas, doidas varridas! E o filho e a nora e ele e a mulher!...Só falta um só, um! Ah! mas eu ainda cá estou para ver-lhe o fim. Há de ser pior que o dos outros: há de morrer como um cão aos pontapés de todos.¹¹⁶

Quase no final do conto ficamos sabendo que o passageiro era, na verdade, Rui, irreconhecível na sua “gabardina velha e puída” e com “uns magros escudos” no bolso. Rui defronta-se com o ressentimento do carreiro, vítima da opressão e da tirania do velho Parral, seu avô, que de respeitável chefe de família e herói do conto “A Torre da Má Hora” aparece agora com a face de um déspota que submetia seus empregados à escravidão e violentava as mulheres dos trabalhadores, como “homem de cem mulheres” que era. O derradeiro acontecimento foi a condenação do carreiro a quinze anos de prisão, pois sentindo-se vencido e roubado: “Mas ele venceu-me. Roubou-me tudo: os dias da minha mocidade, trabalhando dia e noite, e a mulher em que eu pus o pensamento”¹¹⁷, tocou fogo na casa onde o velho Parral e a mulher “estavam a banhos”. Ao sair da prisão, a oportunidade de vingança não veio, pois “ambos envelheceram e, um dia, chegou-lhe a notícia de que o lavrador tinha morrido...”. A única consolação que lhe restava era saber que o único que sobrou do clã dos Parral passava por dificuldades:

- Eu sei a vida dele. Só tem a casa, o mais gastou tudo.
Com uma alegria que lhe alargava a boca negra, continuou: “Gastou tudo.

¹¹⁶ FONSECA, Manuel da. “Nortada”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 174.

¹¹⁷ Idem, p. 175.

Vendeu a herdade e duas casas na vila. Nunca conseguiu acabar o curso e agora estava no fim e a noiva tinha-o deixado. E dizia-se em Cerromaior que tinha escrito a ver se vendia a casa para pagar as dívidas. A casa era o último bem que lhe restava, o último!...”

[...]

Aproximou-se mais, de olhar rebrilhante:

- Há-de morrer, há-de morrer como um cão danado!¹¹⁸

Todo esse movimento, na narrativa, que termina com Rui adentrando a casa, depois do carreiro ter-lhe cuspidado o rosto, dar-se-á por meio de um processo dialético para o qual “o rompimento com o meio familiar era a condição fundamental para o alargamento da visão de mundo do personagem”¹¹⁹. No entanto, esse processo não será habilitado unicamente pela liberdade de movimentos que esse rompimento promove, mas, sobretudo, pelo alargamento da consciência de Rui, que, através desse conflito social, vai se deparar com o “outro lado” do mundo burguês que até então conheceria.

Se em “Sete-estrela” a sombra do passado fazia Rui “ir correndo, correndo sempre, correndo até tombar de cansado”¹²⁰ e em “A Torre da Má Hora” o personagem já começava a perceber a necessidade de enfrentar os desafios, “Nortada” abre o caminho possibilitando-lhe ir ao encontro de seus fantasmas e completar seu processo de conscientização. Assim, nas linhas finais do conto, Rui, tal qual o herói da história de Campanelo que venceu o medo de entrar no castelo forçando “a porta chapeada de ferro”, chega à antiga casa, mas a fechadura enferrujada não funciona. Ao forçar a porta, Rui adentra a casa escura, levando junto uma rajada de vento que tornam vivos os fantasmas que ali ficaram, enquanto do lado de fora “a claridade indecisa da manhã crescia, lentamente, azulando o céu.”¹²¹ A deslumbrante luminosidade do dia que raiava, após uma longa noite de tempestade, contrasta com um Rui já sem forças e atormentado pensando nos pais distantes, com rosto encostado no vidro da janela, como fazia quando criança:

Os olhos de Rui passearam pela rua, onde as poças de água se toldavam arrepiadas de vento. Por ali brincara com o irmão. No degrau da porta, haviam-se muita vez sentado, ao voltarem a casa com os rostos afogueados das correrias. Mal viam aparecer o pai à esquina, iam ao seu encontro,

¹¹⁸ FONSECA, Manuel da. “Nortada”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 176.

¹¹⁹ SIMOES, José Gaspar. *Crítica IV: contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos*. Lisboa: INCM, 1981, p. 33.

¹²⁰ FONSECA, Manuel da. “Sete-estrela”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 78.

¹²¹ FONSECA, Manuel da. “Nortada”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 179.

gritando. E a mãe vinha à janela, à mesma janela onde agora ele estava. Mas tudo se fora, todos haviam abandonado a casa. Só restavam corredores carunchosos, janelas desengonçadas, móveis cobertos de poeira. E um cheiro a bafio, pesado como num túmulo. Custava a respirar, como num túmulo. Quando voltou a olhar o Sol, sentiu os olhos cegos num deslumbramento: agora era bem o Sol que nascia por toda a terra! E lá fora era a vida – lá fora era a vida!¹²²

Estrategicamente, somente neste último conto – tanto da saga do personagem quanto do livro - forma e conteúdo convergem estruturando-se em um conflito social que aflora com nitidez a fim de que Rui perceba a real dimensão do processo de espoliação e o possibilite reescrever a sua história. Os elementos técnico-narrativos e os recursos estilísticos empregados – as sombras da noite, o vento que coloca a casa em movimento, tornando vivos os fantasmas que ali permaneceram, como uma de suas tias loucas, com quem trava um longo, silencioso e aflito diálogo – têm como função por em relevo uma dinâmica temporal que favorece decisivamente para a representação da ideologia subjacente à trajetória do personagem como reflexo de um tempo apodrecido correspondente a uma temporalidade histórica que o movimento neorrealista pretende denunciar. Toda essa atmosfera dominada pela presença avassaladora da morte e da destruição presente no final do conto nos leva a pensar que quase não há lugar para a transformação ou qualquer possibilidade de vida, criação, sentido; no entanto, o Sol que brilha lá fora e adentra a casa pelos estilhaços do vidro da janela “acariciando suavemente” a mão de Rui sugere uma abertura ao futuro.

A degradação do ambiente se reflete também na degradação física e moral de Rui como desfecho de todo um processo que vem do passado remetendo para uma percepção do espaço e do tempo como agenciadores de uma visão histórica do ser humano e dos conflitos por ele vivenciados. O autor entende o homem como um ser temporal e histórico porque referido a um passado e a um futuro sempre a partir do presente. Dentro dessa ideia, o presente atua de forma simultânea como decorrência de todo um processo que vem do passado e o momento de tomada de decisões que construirá uma dimensão de futuro.

Como se percebe, Manuel da Fonseca não aponta caminhos nem oferece uma pronta solução para os dramas humanos. O “seu” Neorrealismo, nesse aspecto,

¹²² FONSECA, Manuel da. “Nortada”. In: *Aldeia Nova*. 7ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 180.

forja-se em direção a uma fundamental autonomia de pensamento do homem como condição precípua capaz de conduzi-lo ao domínio de sua própria vida. Somente a partir desse entendimento em relação a si e ao mundo é que uma transformação no ambiente social poderá se efetivar.

5 Considerações finais

...A vida lá vai,
mais amada que ontem, mais desejada que nunca!
Manuel da Fonseca¹

Buscamos, nesta tese, investigar a produção literária de Manuel da Fonseca elegendo, para tanto, o livro de contos *Aldeia Nova*. Dessa forma, intentamos, também, ampliar - a escolha deste termo ajusta-se à nossa visão do Neorrealismo como um movimento afastado de uma visão esquemática e unilateral disseminada pela crítica e pela historiografia literárias - o conceito do Neorrealismo em relação às estratégias de invenção de uma linguagem literária e de procedimentos de escrita capazes de fazer convergir a expressão ideológica e a representação estética.

Como um movimento artístico consubstanciado por uma forte dimensão política que visava a transformação da sociedade portuguesa, o Neorrealismo literário português se constituiu como um método de abordagem da realidade fundamentado numa escrita que pudesse não só representá-la, mas intervir nesta realidade. Nessa direção, *Aldeia Nova*, publicado nos alvares do Neorrealismo, é um livro-chave para uma adequada investigação de uma produção literária e intelectual marcada por uma nova prática de escrita e de compromisso político.

Aldeia Nova situa Manuel da Fonseca no fluxo neorrealista equacionando as principais questões éticas e estéticas debatidas pelo movimento, sem, contudo, abdicar de uma autonomia literária, mas conjugando tais dimensões que mesmo ultrapassaram as teorias postuladas pelo Neorrealismo. Uma compreensão mais justa da diretriz estética assumida por Manuel da Fonseca como um instrumento de interpretação do mundo que, como consequência, pudesse se estabelecer como um relevante instrumento de transformação, nos foi permitida a partir da análise dos doze contos que integram o volume. Os diversos conflitos e problemas abordados nos contos, como a miséria dos trabalhadores, o desemprego, a doença, a marginalização e as arbitrariedades daqueles que detêm o poder, são demonstrações concretas dos problemas que impedem o homem de viver num mundo no qual o

¹ FONSECA, Manuel da. “Sete canções da vida”. In: *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978, p. 43.

sentido e a vida sejam inseparáveis. Manuel da Fonseca mune-se de estratégias e de procedimentos de escrita que externalizam os complexos problemas da sociedade portuguesa por meio de um discurso fluido e simples, permeado de símbolos, de tematização da vida, sobretudo das barreiras que impedem o homem de viver plenamente. Ao conceder à sua ficção um espaço de crítica social no qual são apresentadas diversas possibilidades de transformação, inclusive da própria literatura, ao diluir as fronteiras narrativas - uma ousadia teórica para a época e, mais ainda, para as circunstâncias -, a literatura de Fonseca postula que, desde o seu surgimento, o Neorrealismo é bem mais complexo e diversificado e que o movimento pode ser melhor entendido justamente como uma perspectiva, como “um modo de ver e de dar a ver”, e aquilo que se passou a considerar como evolução nada mais era do que a exploração fértil e criativa das potencialidades e possibilidades que nele estavam contidas desde o seu início.

6

Referências bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1943.

_____. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin & PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. 2ed. São Paulo: Ática, 1985.

ALMEIDA, António Ramos de. *A arte e a vida*. Porto: Latina Editora, 1945.

ALVARENGA, Fernando. *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*. Porto: Afrontamento, 1989.

BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 1976.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELCHIOR, M. L.; ROCHETA, M. I.; SEIXO, M. A. *Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, O fogo e as cinzas e Seara de Vento*. Lisboa: Seara Nova, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. V. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2. ed. Trad. Fernando Tomaz Turi. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CASTRO, Mário de. *Alentejo, terra de promessa*. Lisboa: Seara Nova, 1933.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.

COCHOFEL, João José. *Iniciação estética seguido de críticas e crônicas*. Lisboa: Caminho, 1992.

- COELHO, Eduardo Prado. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- COLLOT, Michel. "Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas". Tradução de Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Ed. da UFF, 2010.
- COUTINHO, Marcos Vinicius Fiuza. *Entre memórias e palavras: o neo-realismo de Manuel da Fonseca*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.
- CUNHAL, Álvaro. "Numa encruzilhada dos homens". In: TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICLP, 1983.
- DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- DELEUZE, Gilles. "Para Além da Imagem-Movimento". In: *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIONÍSIO, Mário. "Prefácio". In: *O dia cinzento e outros contos*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- _____. "Prefácio". In: FONSECA, Manuel da. *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978.
- _____. *Autobiografia*. Lisboa: O Jornal, 1987.
- FERREIRA, Ana Paula. *Alves Redol e o Neo-realismo português*. Lisboa: Caminho, 1992.
- FERREIRA, Serafim. "Memória e verdade na obra de Manuel da Fonseca". In: *O Diário*, nº 94, 31 de agosto de 1986.
- FONSECA, Manuel da. *Poemas Completos*. Lisboa: Forja, 1978.
- _____. *Seara de Vento*. 11ª ed. Lisboa: Forja, 1980.
- _____. *Cerromaior*. 5ª ed. Lisboa: Caminho, 1981.
- _____. *Aldeia Nova*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.
- _____. *O fogo e as cinzas*. 7. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.
- _____. Entrevista ao jornal *Expresso*, Sábado, 20 de março de 1993.

_____. *À Lareira, nos Fundos da Casa Onde o Retorta tem o Café*. Lisboa: Caminho, 2000.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos – Edição Comemorativa – 100 anos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GARCIA, José Manuel. *História de Portugal: uma visão global*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: *Análise Estrutural da narrativa*. Trad: Maria Zélia Barbosa. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

GOMES, Raul. “Maria – Escada de serviço”, por Afonso Ribeiro. In: *Seara Nova*, 1087. Lisboa: 1948, pp. 74-75.

GONÇALVES, Rui Mário. *Pintura e escultura em Portugal: 1940-1980*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca breve: Série artes visuais; v. 44), 1980.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOBBSAWUM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

JOZEF, Bella. "O fantástico e o misterioso". In: JOZEF, Bella. (Org.) *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Aves, 2006.

LIMA, Isabel Pires de. “Introdução”. In: GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. 4.ed. Lisboa: Edições Avante!, 1979, p. I-XV.

LIMA, Francisco Ferreira de. “Aldeia Nova e a diluição das fronteiras narrativas”. In: *O real e o avesso: o mar em Camões e Pessoa & outros temas*. Salvador: Rio do Engenho; Feira de Santana: E-Book.Br, 2017.

LOPES, Óscar. *Os Sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

LOPES, João de Oliveira. *Estruturas da narrativa na Seara de Vento, de Manuel da Fonseca*. Coimbra: INIC, 1980.

LOSA, Margarida. *Do romance realista ao romance proletário*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica: Camões, Antero, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.

_____. *Heterodoxia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1987.

_____. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. 2 ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARGATO, Izabel. “Notas sobre o Neo-Realismo português: um desejo de transformação”. In: *Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Tirantias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. "Explicar, fixar, ajustar parâmetros do neo-realismo português". In: *Nova Síntese* 7, 2012.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 3. ed. Lisboa: Palas, 1986.

MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.

_____. *Em parte incerta*. Porto: Campo das Letras, 2004.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Teoria sobre a Literatura e a Arte*. Trad. Albano Lima. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

_____. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Edipro, 2019.

MATTER, Michelle Beraldo. “Entre a História a Ficção: a escrita de um novo olhar em Seara de Vento e Levantado do Chão”. In: Ana Zandwais; Jane Tutikian; Lúcia Sá Rabello. (Org.). *Revista Conexão Letras 1*. 1ªed. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005, v. 1.

_____. *A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia*. Rio de Janeiro, 2010. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MAXWELL, Kenneth. *A construção da democracia em Portugal*. Lisboa:

Presença, 1999.

MENDES, José Manuel. *Por uma literatura de combate*. Lisboa: Bertrand, 1975.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOURÃO-FERREIRA, David. "Os ficcionistas da *presença*". In *Presença da presença*. Porto: Brasília Editora, 1977.

NAMORADO, Joaquim. "Glória, uma aldeia do Ribatejo". In: *Sol Nascente*, nº 11, Porto, 1938.

OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na duna*. Lisboa: Portugália, 1964.

PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In: *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português (a polémica interna do neo-realismo e a difusão do marxismo em Portugal)*. In: *Vértice*, 21, dezembro de 1989.

PITA, António Pedro. *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português – Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras, 2000.

_____. "O neo-realismo entre a realidade e o real". In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 21.

PINTO, António Costa. "O salazarismo e o fascismo europeu". In: ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de. *Salazar e o salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

POPPE, Manuel. *Temas de literatura viva: 35 escritores contemporâneos*. Lisboa: INCM, 1982.

POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*. Paris: Plon, 1961.

QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. v.2. Porto: Lello e Irmão, 1965.

_____. *A Relíquia - sobre a nudez forte da verdade: o manto diáfano da fantasia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

RAMOS, Mário. "Realismo humanista: extratos dumas notas". In: *O Diabo*, nº 235, Lisboa, 1939.

REIS, Carlos. *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

_____. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

_____. “Ficção Neorrealista e Pragmática ideológica”. In: *Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros*, 1992.

_____. *História Crítica da Literatura Portuguesa. Volume IX: Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1989.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

RODRIGUES, Edgar; NEVES, Roberto das. *A fome em Portugal*. São Paulo: Ed. Germinal, 1959.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

ROSAS, Fernando. *O Estado Novo nos anos trinta*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

_____. *Nova história de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Vol. XII. Dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

_____. O Estado Novo (1926-1974). In: J. Mattoso (Dir.). *História de Portugal* (Vol. VII). Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

ROSAS, Fernando; BRITO, J. M. Brandão de. *Salazar e o salazarismo*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Veja, 1985.

SALEMA, Álvaro. “O antiburguesismo e a cultura nova”. In: *Gládio*, 1, Lisboa, 31 jan. 1935.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quiron, 1979.

_____. “Prosa de ficção e apelos teatrais: Manuel da Fonseca, José Luandino Vieira, Mía Couto, Guimarães Rosa”. In: *Via Atlântica*, n. 9. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho de 2006.

SANTOS, João Camilo dos. “Apresentação de um romancista neo-realista: Carlos de Oliveira”. In: *Vértice*, 38, maio de 1991.

SANTOS, Maria da Glória Alinho dos. “A maltesia na ficção de Manuel da Fonseca”. In: *Nova Síntese: textos e contextos do neo-realismo. Manuel da*

Fonseca. *Por todas as estradas do mundo*. v. 6. Edições Colibri: 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *Diário de uma Guerra Estranha: novembro 1939, março de 1940*. 2 ed. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SEIXO, Maria Alzira. “Manuel da Fonseca, o olhar do poeta”. In: *Manuel da Fonseca: por todas as estradas do mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

SIMÕES, José Gaspar. *Crítica IV: contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos*. Lisboa: INCM, 1981.

SILVA, Garcez. “A conferência de Alves Redol sobre Arte”. *Alves Redol e o grupo de Vila Franca*. Lisboa: Caminho, 1990.

SOARES, Rodrigo. *Por um novo humanismo*. Porto: Portugália, 1947.

TEIXEIRA, Ramiro. *Neo-realismo, Alves Redol e seus reflexos*. Porto: Grupo Desportivo dos Empregados do Banco Borges & Irmão, 1981.

TORGAL, Luís Reis. “O Estado Novo. Fascismo, Salazarismo e Europa”. In: *Vértice*, jan-fev. 1993.

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

_____. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICLP, 1983.

VIÇOSO, Vítor. *A narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Lisboa: Colibri, 2011.

_____. “As Raízes do lugar, a memória e a errância na obra de Manuel da Fonseca”. In: *Nova Síntese 6: textos e contextos do neo-realismo. Manuel da Fonseca. Por todas as estradas do mundo*. Edições Colibri: 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.