

Régio, José, *Encruzilhadas de Deus*, Lisboa, Portugália Editora, 1960 (4ª ed.) [1ª ed. 1935].

Sá-Carneiro, Mário de, *Poesias*, Lisboa, Edições Ática, 1978.

Santos, David e Luísa Duarte Santos (orgs.), *Manuel da Fonseca. Por todas as Estradas do Mundo*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo e Assírio e Alvim, 2011.

Torres, Alexandre Pinheiro, *Os Romances de Alves Redol*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.

Verde, Cesário, *Obra Completa de Cesário Verde*, organizada por Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.

Viçoso, Vítor, "O Rural e o Urbano no Neo-Realismo", *Nova Síntese 4 – O Rural e o Urbano no Neo-Realismo*, Lisboa, Edições Colibri, 2009, pp. 9-21.

#### Sitiografia:

<http://www.imdb.com> (Internet Movie Data Base)

## MANUEL DA FONSECA E A ESCRITA DA VIOLÊNCIA

*Carina Infante do Carmo\**

Manuel da Fonseca é tido como um escritor pouco dado à reflexão teórica e crítica, em contraste com companheiros neo-realistas que regularmente a combinaram com a produção literária; casos de Máio Dionísio, João José Cochofel, Alves Redol, Joaquim Namorado ou Carlos de Oliveira. Só que, entre 1981 e 1984, Manuel da Fonseca não apenas reviu os quatro livros de prosa até então publicados, como lhes acrescentou prefácios, num acto de re-apropriação autoral e de consciência crítica, com efeitos inevitáveis na contextualização e interpretação dos textos<sup>1</sup>.

Mais ou menos extensos, os prefácios dos volumes de contos *Aldeia Nova* e *O Fogo e as Cinzas* e do romance *Cerromaior* combinam o relato das circunstâncias de produção e circulação das obras – sobretudo a coacção da censura salazarista mas também das críticas da ortodoxia neo-realista – com o reconhecimento da escrita como artefacto que parte da memória pessoal, como invenção «com palavras até ao esvaziar das recordações» (Fonseca, 1996, p. 11). Em causa estão tópicos nucleares do trabalho artístico de Manuel da Fonseca e dos neo-realistas de um modo geral: o imperativo documental da literatura num contexto censurado; a ligação entre mimese realista e recriação imaginária da literatura; e, mais subtilmente, a relação entre o sujeito de escrita e o universo ficcional, em particular o problema da doação da voz narradora ao outro social de origem popular (Viçoso, 2011, p. 120).

\* Centro de Estudos Comparatistas – Universidade de Lisboa/ Universidade do Algarve.

<sup>1</sup> São sucessivamente publicadas edições revistas e prefaciadas por Manuel da Fonseca, na Editorial Caminho: em 1981, a 9.ª ed. de *O Fogo e as Cinzas*; em 1982, a 5.ª ed. de *Cerromaior*; e em 1984, a 7.ª ed. de *Aldeia Nova* e a 12.ª ed. de *Seara de Vento*. Não ao acaso, nessas edições do início dos anos 80, a obra de Manuel da Fonseca vê a marca autoral reforçada, no paratexto, graças à unidade gráfica dos livros, apenas atenuada pela variação de cores em cada volume: na contracapa, pelo retrato do escritor e, na capa, por uma paisagem icónica da planície alentejana, concebida por Armando Alves.

Ao integrar o projecto de uma *Obra Completa*, sob a chancela da Editorial Caminho, a revisão dos textos (sobretudo de *Cerromaior*) responde, em tempos democráticos, ao esforço de recuperar a memória textual longamente mutilada e de fixar o conjunto da obra como lugar de consagração e afirmação da liberdade criativa. Para isso contribuem também os prefácios que chegam, mesmo se em «jeito informal e breve» (Fonseca, 1996, p. 18), à memória dos livros e a uma densidade reflexiva que identifica a escrita como matéria historicizável e autobiográfica.

Nesse sentido, também o prefácio a *Seara de Vento* narra a história da proibição da 2.<sup>a</sup> edição do livro, entre 1962 e 1974, e as tentativas atribuladas ou frustradas de adaptar obras do autor ao teatro, ao cinema e à televisão. Contudo, o maior interesse do texto prefacial está no relato da tragédia verdadeira em que Manuel da Fonseca se baseou para escrever *Seara de Vento*. Nesse âmbito faz a recensão da imprensa da época, denunciando-lhe a «óptica de classe» (Fonseca, 1984, p. 23) e a forma como ela «us[ou] a lança na defesa desse ponto de mira» (*ibidem*). São por isso minuciosas a transcrição e a análise das notícias que deram eco distorcido ao cerco e morte de um alegado ladrão de sacas de aveia, no monte da Pereira, no distrito de Beja, em 1932.

Não será excessivo defender que a leitura daqueles jornais pelo prefaciador de *Seara de Vento* se assemelha à imagem benjaminiana do historiador marxista que «escov[a] a História a contrapelo» (Benjamin, 1992, p. 161) para resgatar a voz dos oprimidos e vencidos que as versões oficiais tantas vezes deturpam e/ou rasuram. Fonseca prefaciador age como esse historiador que nunca perde de vista a luta de classes no processo histórico e segundo o qual nada dela pode ser considerado perdido para a História humana, mesmo tendo sido silenciado pela dominação dos vencedores. Ao ser relido pelo prefaciador, o esquecido ponto no tempo de 1932 toma a escala simbólica de um episódio de coragem e enfrentamento social, «vivendo e agindo retrospectivamente em toda a extensão do tempo» (*idem*, p. 159) dos homens e denunciando a barbárie que a imprensa da época alojou e tentou perpetuar na cadeia de transmissão da memória colectiva.

É por isso que, no caso de Manuel da Fonseca, o prefácio de 1984 leva *Seara de Vento* (1958) a dialogar com a metaficção historiográfica portuguesa contemporânea: em primeiro lugar com *Levantado do Chão* (1980), tanto mais que ambos os romances partilham o mesmo referente geográfico e ideológico; *Seara de Vento*, na contemporaneidade da repressão mais dura da ditadura salazarista sobre o campesinato alentejano e sobre a sua resistência organizada; *Levantado do Chão*, no rescaldo da festa revolucionária de 1974.

Claro que, em José Saramago, a narrativa incorpora na sua construção a ideia de que a História é discurso e de que o presente refunda e reinventa o passado, irrecuperável na forma como de facto aconteceu, o que Walter Benjamin também já defendera em “Teses sobre a Filosofia da História” (Ben-

jamin, 1992, p. 159). Daí *Levantado do Chão* questionar as fronteiras entre ficção e História e contar **outra** verdade sobre o latifúndio alentejano. Fá-lo a partir da história de uma família de camponeses que atravessa o século XX, assolados pela miséria e pela opressão e como tal transformam-se, ao arrepio da versão dos vencedores, em novos heróis dignos de serem historicizados (Matter, 2005).

Já no romance de Manuel da Fonseca publicado em 1958 a agonia e imolação de um camponês, vítima do latifúndio, não implicam uma narração auto-reflexiva que reconstrua a História através da ficção e dê conta do gesto de reescrita do narrador. E no entanto, em 1984, o prefácio vem recontextualizar o romance escrito em 3.<sup>a</sup> pessoa, determinado pelo ponto de vista das personagens e pelo efeito presentificador da narração. O prefácio proporciona então uma leitura renovada do romance, na medida em que demonstra uma vontade de rever o passado e dá corpo textual à figura de autor a desmontar os preconceitos ideológicos dos que escreveram sobre os acontecimentos de 1932. Por isso, o prefaciador invoca o testemunho autobiográfico e recupera a memória infantil que guardou da servidão e da violência, secularmente impostas aos trabalhadores rurais alentejanos.

Se não vejamos como fecha o prefácio:

Quando acontece pensar nele [num episódio passado durante o levantamento dos rurais de Santiago de Cacém, em Novembro de 1918] revejo-o, em toda a sua brutalidade. Como se ainda agora estivesse acontecendo diante dos meus olhos escancarados de criança. Guardas a cavalo envolvem, ao meio do largo, um trabalhador rural. Abatem-no à espadeirada. Golpeiam-no ainda. Continuam a desferir golpes sobre o corpo tombado. Um corpo que oscila, mole, a cada golpe. As pernas, as mãos e o rosto, rasgados pelas ferraduras dos cavalos, escorrem sangue. Os guardas continuam a golpeá-lo. Continuam a envolvê-lo, erguendo-se sobre os estribos, de espadas altas, curvando-se, num ímpeto. Continuam a golpeá-lo, a pisá-lo com as patas dos cavalos. (Fonseca, 1984, pp. 43-44)

Neste excerto, estrategicamente situado no *explicit* (em aberto) do prefácio, sobressaem a força presentificadora da acção e a implicação do olhar do narrador que intensificam a marca de documento vivido. Trata-se de um relato que simula a proximidade com o acontecido, sendo esse um efeito tão procurado pelos ficcionistas do neo-realismo (Losa, 1996, p. 34). A concisão e intensidade da linguagem põem em evidência a visualidade brutal da cena rememorada, a do corpo indefeso de um camponês a ser violentado pela guarda a cavalo, e reforçam um traço temático determinante e incomum da obra do escritor: a escrita da violência.

O relevo deste tema em Manuel da Fonseca não é incongruente com um modelo de intriga que, em muitos contos, em largos passos romanescos e até

na poesia (de inequívoco fundo narrativo), raramente contempla o abrupto da transformação, o deflagrar do conflito, e insiste em fazer do acto de contar um gesto intrínseco ao narrado: assim se compreende a entrega de tantas personagens, nomeadamente as que vivem nas asfixiantes vilas alentejanas, à recordação e aos ritmos mutilantes da monotonia e da impotência. A propósito de *O Fogo e as Cinzas*, defende com razão Isabel Rocheta:

Não está na natureza destes contos a apresentação de um conflito em todos os seus vectores e na plenitude do seu desenvolvimento; mas neles encontramos a narração de situações de precariedade extrema que contêm em si os germes de transformações profundas e urgentes (Rocheta, 1980, p. 72).

Afinal de contas, a violência não quer necessariamente dizer acção, ainda para mais se tivermos em conta que Manuel da Fonseca multiplica as personagens desamparadas (tantas delas idosas ou infantis) que se evadem no passado, na bebida ou na loucura.

Entre as diversas expressões de violência, a obra de Manuel da Fonseca considera a vida medíocre e sufocada dos pequenos burgueses (mais ainda, das mulheres) mas privilegia a violência que mais desesperadamente oprimia as massas humanas do seu Alentejo: a crua divisão entre os que têm e os que não têm, o poder arbitrário dos latifundiários sobre os assalariados, rendeiros e pequenos proprietários, o que define o carácter predatório e expropriador da economia e das relações de classe em conflito. Falando de operários e de camponeses, o escritor deixa uma síntese contundente da história nacional: «A luta é sem tréguas. O ódio das classes dominantes teve-os sempre como alvo» (Fonseca, 1984, p. 42).

Não há por isso dúvidas quanto ao código ideológico marxista que subjaz a esta escrita mas que não faz dela (como veremos) uma mera ilustração ficcional. Os indivíduos são entendidos no seu plano social, na dialéctica entre a exploração e a pulsão libertadora. Na esteira da reflexão de Marx e Engels, a violência não é entendida como uma essência da História e, sim, como um fenómeno que supõe condições materiais propícias e potencia a violência liberalizadora das suas vítimas (Labica, 2007, pp. 214-216). Não que isso esteja garantido em quaisquer «receitas [...] para a cozinha do futuro», para citar Marx (1974) no posfácio da 2.<sup>a</sup> ed. alemã de *O Capital*. Todavia, não é essa razão suficiente para se descrever do potencial transformador e até revolucionário das vítimas da violência social.

Pode parecer estranho que, em Manuel da Fonseca, muitos dos humilhados só tenham a saída da vingança e do desespero: não chegam sequer à consciência de classe nem vêm a aderir à causa da emancipação dos oprimidos. A explicação está na própria fonte marxista: é que o facto de não se fazer uma leitura determinista e optimista da História não contraria a necessidade imperiosa de os explorados se consciencializarem do seu papel social e

político. Bem vistas as coisas, é excepcional na ficção de Fonseca o aprendizado de Amanda Carrusca, ela que, no fecho de *Seara de Vento*, reconhece como pode ser redentora a luta colectiva dos oprimidos. Somam-se, em contrapartida, gestos individuais de raiva e imolação: do camponês de “Nortada” (*Aldeia Nova*) que pega fogo à casa do lavrador; do Doninha de cabeça exangue contra as grades da prisão ou de Tóino Revel que, despedido pelo patrão, o espanca ao lado do Maltês e incendeia a eira da Casa Vã (*Cerro-maior*); ou do Palma de *Seara de Vento* que atenta contra a vida do agrário, seu perseguidor, e se entrincheira até à morte no monte cercado pelas forças da ordem.

No caso de Fonseca e dos seus amigos neo-realistas, o «reenquadramento do homem no seu plano social» e económico implica a «observação actuante» (Dionísio, 2011, p. 15) e subjectiva do narrador que capta a realidade em função do posicionamento de classe de cada uma das personagens. Faz por isso todo o sentido que Maria Alzira Seixo defina o neo-realismo como «um modo de ver e de dar a ver» (Seixo, 1980, p. 86; itálicos do texto) a sociedade na sua tensa dialéctica histórica. É um modo de ver modelado por uma teoria (a marxista) e por uma vocação de intervenção política, por uma vontade tão forte de representar quanto de chegar ao e transformar o mundo social envolvente. Mas é também um modo de dar a ver marcado pela cultura visual que o cinema impõe na primeira metade do século XX. Por isso os neo-realistas insistiram tanto em explorar a «técnica da imersão nos acontecimentos *in fieri*» (Losa, 1996, p. 34); procuraram ou simplesmente intuíram uma apresentação introvertida da realidade, de linhagem modernista, sem querer aspirar à visão impessoal e alegadamente imparcial do narrador naturalista (*ibidem*).

Assim se compreende que, para captar a complexa realidade social, o autor de *O Fogo e as Cinzas* incorpore de forma tão assídua as delimitações de plano, enquadramento e sequência, que privilegie a narração à descrição e assim assegure as possibilidades de «um encontro mais exacto e positivo com a realidade» (Baptista-Bastos, 1962, p. 154)<sup>2</sup>. Na sua base está em regra a figura retórica da sinédoque em cima da qual se compõem os efeitos dinamizadores do enquadramento e da montagem. Dou dois exemplos retirados dos capítulos 20 e 19, respectivamente, de *Cerro-maior*. O primeiro é antecedido por uma das poucas passagens do romance em que se representa o co-

<sup>2</sup> Em 1962, Baptista-Bastos identifica sumariamente os processos cinematográficos de Redol, Oliveira e Fonseca; neste último autor, sobretudo em *O Fogo e as Cinzas*: «os dados figurativos estão no mesmo grau dos sonoros, e o concurso filmico que Fonseca dá às falas das personagens, justapondo-as, em certas ocasiões, com o silêncio ou o vento, sugere ao leitor, um campo de atenção, visualizado no enquadramento ou no plano que o escritor deseja, para tornar mais viva e clara a personagem ou o acontecimento que narra» (Baptista-Bastos, 1962, p. 158).

lectivo dos rurais a ceifar, sob a inclemência do sol. O quadro é de alienação e espoliação, pelo que se constitui como denúncia de algo que urge transformar:

Atento, o manajeiro apoiava nos torrões o cacete que a mão escura segurava como um símbolo de mando.

Milhano limpava o suor na manga da camisa, soprando grossas bagas que lhe caíam na boca.

– Sol de um cão!

Trabalhava aos repelões, de olhos enraivecidos contra as espigas. Um puxão com a foice, outro e outro. A mão abria-se o mais que podia. Mais outro golpe de foice, mais outro ainda. E um grosso feixe de caules ficava para trás. Depois, a mão entrapada e vazia abria-se como uma garra informe.

– Sol de um cão! (CM, p. 201)<sup>3</sup>

O confronto absoluto de interesses e de posições sociais ganha nitidez no contraste entre as duas personagens: entre a mão repressiva do manajeiro e a mão desprovida e violentada do seareiro, entre o cacete e a foice. Como é natural, a mão do seareiro merece mais espaço e é a amostra de um corpo em exaustão, fustigado pelo automatismo dos gestos e pelo calor contra o qual pragueja. Entretanto, há na sua raiva uma semente de revolta quando, por meio da comparação, «a mão entrapada e vazia» lembra «uma garra informe». Não espanta assim que a sinédoque da mão sirva o didactismo da cena, quando é ela que melhor projecta os traços identitários de qualquer assalariado: o trabalho, a espoliação e a privação de consciência do seu papel na cadeia de produção. Os «olhos enraivecidos contra as espigas» denunciam, por isso mesmo, uma noção larvar da exploração e da necessidade de resistir.

O segundo exemplo figura de modo emblemático a crueldade do agrário que por capricho abate a cadela de um seu serviçal. A cena é inicialmente organizada a partir da mira implacável do patrão Carlos Runa, para depois se diluir num foco mais abrangente, menos identificado com aquela personagem:

Pegou numa das espingardas que estavam encostadas à parede, levou-a à cara. Um clarão de relâmpago iluminou o monte.

<sup>3</sup> As citações da ficção de Manuel da Fonseca serão, a partir de agora, identificadas pelas iniciais do título (*Cerromaior*, CM, *Seara de Vento*, SV, e *O Fogo e as Cinzas*, OFC). Correspondem às seguintes edições: *Seara de Vento*, Lisboa, Caminho, 1984, 12.<sup>a</sup> ed. revista e prefaciada pelo autor; “O último senhor de Albarã”, *O Fogo e as Cinzas*, Lisboa, Caminho, 1993, 20.<sup>a</sup> ed. revista e prefaciada pelo autor, pp. 119-131; e *Cerromaior*, Lisboa, Caminho, 1997, 7.<sup>a</sup> ed. revista e prefaciada pelo autor.

Viu-se a cadelita voltear num salto. Depois, ficou de pé, sobre as patas esticadas. À luz da Lua, a cabeça de *Farrusca* era uma posta reluzente de sangue. Fez um movimento como se fosse caminhar, mas as patas estavam pegadas ao chão: tombou para a frente. (CM, pp. 196-197)

Do disparo resulta a agonia do animal que será depois replicada pela queda do dono, tomado pela dor extrema da perda de *Farrusca*. A violência exercida pelo agrário traduz-se na obscenidade desta passagem: «À luz da Lua, a cabeça de *Farrusca* era uma posta reluzente de sangue». O movimento de salto da metáfora («uma posta reluzente de sangue») abranda o ritmo narrativo e incorpora a fracção de tempo em que o projectil faz da cabeça do animal uma massa informe, inanimada e sangrenta, sempre iluminada pelo foco lunar. No corpo desfeito da cadela cumpre-se afinal a desproporção das forças em conflito.

Importa lembrar que o *leitmotiv* da violência em Manuel da Fonseca já foi estudado por Urbano Tavares Rodrigues (1977 e 1981) e Maria Alzira Seixo (1980). Ambos o trataram através da metáfora que dá título a *Seara de Vento*, significando ela a agressão, a destruição e o desespero que a miséria aí engendra. Diz Urbano: «É através do vento, semantizado em dor e espanto, fatalidade, que a mística alentejana se incorpora no realismo dialéctico de Manuel da Fonseca» (Rodrigues, 1981, p. 54). Na verdade, é ao vento que o narrador associa as tensões, paixões e contradições de um grupo familiar acochado, barricado entre a condenação social e a insurreição de teor anarquizante e vindicativo<sup>4</sup>. E se o narrador de *Seara de Vento* não esconde a sua adesão a uma das partes em conflito, não se fica pela mera ilustração de uma tese ideológica pré-definida. Revela-a sobretudo através do que Maria Alzira Seixo designa como «zonas de redundância da narrativa» (Seixo, 1980, p. 106), isto é, as zonas de «desenvolvimento indicial, metafórico ou simbólico: todo o desenvolvimento lírico conferido ao vento, às sombras e ao olhar, termos fundamentais do processo de esclarecimento apontado» (*ibidem*) na obra. No fundo, a metáfora do vento é bem mais do que uma escapatória para os interditos da linguagem em tempos de censura, pela razão simples de que abre novas possibilidades de dizer e dar a ver a paisagem física e os seus povoadores humanos.

Além de trabalhar aquela metáfora da violência, a grande originalidade de Manuel da Fonseca neste domínio está na capacidade notável de dar corpo verbal à violência física mais sangrenta e carnal. «[S]olene, hirta» (Torres, 1963, p. 22), a prosa de *Seara de Vento* vai agravando a tensão até che-

<sup>4</sup> É também isso que sugere Alexandre Pinheiro Torres, quando insiste nos efeitos auditivos e visuais criados por «acção do vento que desfigura as personagens, enfuna as salas, ergue as pontas dos lenços como cristas negras, o vento que se instalou de cama e mesa na planície, se fere nas esquinas e é ele mesmo a solidão da noite» (Torres, 1963, p. 22).

gar ao clímax do cerco do monte nos três capítulos finais do romance (capítulos 22 a 24). É aí que mais claramente a tragédia se mescla com a marca épica, pela coragem desesperada e pela resistência física de um herói cercado. Construída a partir do ponto de vista do Palma ou da sogra, sua parceira, esta sequência longa revela em algumas cenas (em particular no capítulo 23) apenas o pressentimento ou a audição, em contracampo, dos movimentos dos assaltantes. Mais fugidio no seu contorno, fixam ao largo o exército de sombras de camponeses que, a contrariar a repressão dos guardas a cavalo, se juntam cada vez em maior número para testemunharem o cerco.

Já no capítulo 21, encontramos um esquisso sumário e vívido do atentado a Elias Sobral: aí o enquadramento e a montagem narrativos são alcançados graças à presentificação da acção, ao ponto de vista relativo da personagem e, mais uma vez, ao labor retórico da sinédoque ao serviço de uma imagem em movimento. Por exemplo, neste excerto:

Já a meio do terreiro, o Palma vê um vulto de homem passar por detrás dos vidros da janela, ao lado da porta. Reconhece-o logo. Endireita-se, e leva a arma à cara.

Tudo demora apenas um instante. O aparecimento do vulto e o deflagrar do disparo são quase simultâneos. De boca escancarada, joelhos dobrados, Elias Sobral como que fica suspenso no ar. Súbito, estatela-se, de costas. (SV, p. 181)

Primeiro define-se o ponto de mira da arma do Palma, com a multiplicação de frases curtas e incisivas que equivalem a uma sucessão narrativa de fotogramas ou vinhetas de banda desenhada. O segundo parágrafo citado abranda a cadência dos actos que vão do aparecimento do vulto de Elias Sobral até ao deflagrar do disparo. Num frase curta, o nome do agrário é antecedido por dois sintagmas («De boca escancarada, joelhos dobrados») que desmembram e fixam parcelas do seu corpo a ser alvejado: simulam uma espécie de directo dos efeitos do disparo no corpo da vítima. De seguida, desaccelera-se o ritmo em *slow motion*; chega-se à ilusão de mostrar o corpo suspenso no ar, por força da conjunção comparativa («como que») que denuncia a linguagem a tentar nomear o real por aproximação. Na frase subsequente, o advérbio de tempo «Súbito» virá, de forma abrupta, a retomar o ritmo anterior da sequência e a sublinhar a gravidade do corpo baleado e em queda.

No capítulo 24, o corpo do Palma é literalmente retalhado pela metralhadora da guarda, arma de guerra usada como último recurso naquele campo de batalha. Agrava-se a desproporção de forças já existente numa contenda que até aí se fizera entre a velha caçadeira do camponês e as carabinas das autoridades:

Uma bala rasga-lhe o ombro. Outra roça-lhe a cara, chapa-se na parede, rente à orelha, e risca-lhe a face de sangue até ao queixo,

como um golpe de navalha. Antes de conseguir refugiar-se, a terceira fura-lhe o sovaco, e sai pelas costas. Sente uma vertigem, as paredes como que oscilam, e desaba de borco sobre as lajes. Abre os olhos, muito pálido, de braços estendidos, as mãos a tactearem a cinza. Um bicho no fojo. Um bicho caçado. (SV, p. 207)

A segmentação das frases insiste redundante na dilaceração do corpo em cada uma das suas parcelas, dadas a ver em perspectiva descendente (ombro, cara, orelha, queixo, sovaco, costas, e, de novo, já no estertor do corpo tomado, olhos, braços, mãos), como se uma câmara deslizasse por ele, à medida da rajada implacável das balas. A fórmula proverbial («Um bicho no fojo. Um bicho caçado.») encerra o parágrafo para confirmar a condenação da personagem ao destino de caça indefesa<sup>5</sup>.

Praticamente a fechar o livro repete-se a mesma coreografia do corpo martirizado que, resistente embora, tomba sem remédio: «A rajada apanha-o pelo tronco, sacode-o de alto a baixo, curva-o. De punhos fechados torce a boca como se tentasse expulsar as balas de dentro do corpo. Logo tomba, desamparado, para dentro do forno derruído» (SV, p. 208). Eis um novo exemplo de experiência do tempo filmico que segmenta e dinamiza o espaço – neste caso a superfície de um corpo retalhado pelas armas do inimigo – e projecta o conteúdo ideológico da luta de classes na forma mais crua e violenta da sua expressão.

Convém, entretanto, não esquecer que a marca épica do Palma tem pontos de contacto com o bandido nobre e bom, enquadrado por uma paisagem humana e física agreste. Coagido pela miséria e pela falta de trabalho, o Palma acaba no contrabando e atenta contra a vida de Elias Sobral. É então forçado a integrar um sistema de honra, vingança e retaliação individual que, em sucessivos duelos, batalhas e cercos, tenta compensar um sistema social arcaico, onde a lei não garante a igualdade entre os indivíduos e só reforça o poder dos mais fortes. Manuel da Fonseca não pende definitivamente para heróis positivos, símbolos ímpolutos da luta organizada. Em contrapartida, dá evidência a rebeldes solitários e anarcas, a malteses, vagabundos, mendigos, contrabandistas e ladrões. Em *Seara de Vento* junta-se-lhes este protagonista cuja violência não é gratuita porque radica em motivos bem pouco metafísicos como a fome e a humilhação.

<sup>5</sup> Em dois curtos parágrafos do capítulo 23, outra cena sangrenta, de fortíssimo cunho cinematográfico, mostra o Palma a ser alvejado («Uma pancada aguda na perna arrepiava o Palma») (SV, p. 196) e a descobrir gradualmente a ferida («Sente um fio morno escorrer pela canela», *ibidem*). Um *zoom* movente reduz o foco ao ponto exacto da ferida e fixa cada um dos seus gestos até extrair a bala da perna: «À superfície da pele sai a ponta irregular da bala, embebida logo acima do joelho. Tenta tirá-la, mas não o consegue. Senta-se. Com a navalha abre na carne um pequeno corte junto ao aço, e arranca-o» (SV, p. 196).

Não será aqui o espaço para problematizar o conceito de banditismo social, para o qual tanto contribuiu Eric Hobsbawn, em *Primitive Rebels* (1959) e *Bandits* (1969), nem para analisar em profundidade a sua ampla mitificação na literatura, de cordel, erudita ou de massas, no cinema ou na banda desenhada. Trata-se de um arquétipo complexo de revolta, no quadro das sociedades rurais, e que foi determinante na conformação das identidades nacionais da Europa e da América, antes do triunfo da sociedade burguesa e do capitalismo industrial (Hobsbawn, 1998, pp. 197-198). E, na verdade, há razões para se ter cautela com esta matéria: por um lado, a razão de ser do bandido social vem da luta pela justiça, sendo visto como herói libertador pelas camadas mais pobres da sociedade camponesa. Por outro, é importante não esquecer a ambiguidade de bandoleiros, salteadores, guerrilheiros que, na realidade histórica ou em transposições ficcionais, nem sempre fazem justiça contra os poderosos, como forma primitiva de protesto social. Podendo variar de estatuto na diacronia da vida de um mesmo *bandido*, há também os que actuam na esfera da criminalidade e da gratuitidade da violência ou os que, sendo bandidos sociais, acabam absorvidos pelos caciques e se tornam bandidos do latifúndio (Hobsbawn, 1978, p. 22 e ss).

Quanto ao Palma, não restam dúvidas: pertence aos que, obrigados a passar à marginalidade, preservam uma marca redentora; a sua é a violência do oprimido em desespero que se faz rebelde solitário. O significado ideológico e os modos de composição desta personagem (contagiados, como são, pela referência visual e cinematográfica) levam facilmente a compará-lo a heróis seus contemporâneos. Ao *cowboy* justiceiro que enche o cinema clássico norte-americano ou as vinhetas da banda desenhada nos meados do século passado. Ou ao cangaceiro, determinante no romance brasileiro nordestino dos anos 30 – de tão fundos ecos na escrita neo-realista – e no género *nordestern* que o Cinema Novo valorizará como vingador justiceiro e potencial revolucionário<sup>6</sup>.

Num cenário de atraso económico e de confrontação tão extrema, *Seara de Vento* não evita o desenho esquemático das personagens do poder: o agrário, o presidente da câmara, o sargento, o padre sucumbem ao traço caricatural do narrador que adere à causa dos oprimidos e lhes confere estatura épica, perfil romantizado e até promessa revolucionária. Nem por isso será inteira-

<sup>6</sup> A tradição brasileira do *nordestern* ou cinema do cangaço remonta aos anos 20-30 do século XX e contempla uma gama humana e ideológica do cangaceiro mais vasta do que a que o Cinema Novo privilegiou. Contudo, é marcante o conteúdo político que o cinema desse período, sobretudo Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), deu à figura do cangaceiro. Na década anterior destaca-se o filme de Lima Barreto, *O Cangaceiro* (1953), com diálogos de Rachel de Queiroz, que, inspirado na figura lendária do Lampião, atingiu enorme projecção internacional, inclusive em Portugal (cf. Caetano, 2005).

mente justo ver (logo na obra de Manuel da Fonseca) o que Eduardo Lourenço atribui ao neo-realismo como um bloco:

[...] uma “idealização” evidente dos “humilhados e ofendidos” a quem não foi difícil atribuir um “suplemento” de consciencialização ideológica ou um heroísmo militante que relevam mais da tradição romântica que de um implacável e justo olhar sobre a nossa realidade humana. (Lourenço, 1978, 31)

Em *O Labirinto da Saudade*, Lourenço recusa à literatura neo-realista o distintivo do trágico, dado que ela não abdica da esperança e da transformação social. Tem razão no que afirma mas esquematiza demasiado o neo-realismo. Não toma em consideração o amadurecimento dos seus melhores ficcionistas que, sobretudo nos anos 50, interiorizaram os dramas de classe na composição psicológica das personagens (Ferreira, 1992, pp. 179-238), em particular as de estratos sócio-económicos mais favorecidos, por contraste com a definição mais exteriorizante (behaviorista) de muita da primeira ficção neo-realista, aliás mais verosímil para representar a interioridade de figuras populares e do trabalho.

Nesse sentido, Lourenço não dá conta da densidade das personagens de Manuel da Fonseca, mesmo num romance mais combativo como é *Seara de Vento*. Aqui são as personagens populares que merecem inequivocamente mais atenção; os seus dramas interiores evidenciam-se, *et pour cause*, menos pelas elucubrações do discurso íntimo e mais pelos gestos e atitudes exteriores. Não admira então que a personagem mais complexa do núcleo familiar, Amanda Carrusca, seja identificada pelo constante esbracejar de sobrevivente ou pela fúria absurda com que lida com o neto deficiente. Não se pode pura e simplesmente atribuir-lhe a marca da idealização romântica (que a tem), quando, a dado passo do capítulo 7, o seu corpo parece ganhar autonomia da mente e manifesta uma explosão de ódio contra Bento:

Amanda Carrusca vira a cabeça, e os lábios esticam-se-lhe, proeminentes, no perfil arruinado pelos anos. Através das chamas altas da lareira, fita intensamente o neto. Aos poucos, o ódio dilata-lhe os olhos negros, no fundo dos quais se espelham, muito nítidas, duas pequeninas labaredas. (SV, pp. 84-85)

A combinatória do pronome expletivo com o pronome de objecto indirecto («os lábios esticam-se-lhe, proeminentes», negritos meus) realça o movimento incontrolado da raiva que toma conta da personagem. Se é verdade que a miséria enquadra e justifica o retrato, este não deixa de ser assombrado pelo espectro da irracionalidade e do grotesco, o que é reforçado pela equivalência simbólica entre as chamas da lareira e os olhos feitos «pequeninas labaredas».

Melhor exemplo dessa violenta tensão interior projectada nos gestos exteriores, encontramos-lo no último senhor de Albarrã, protagonista de um dos contos de *O Fogo e as Cinzas* (1953). A cruza sangrenta e a luta do selvático agrário de Castro Verde confirmam como o maniqueísmo não faz parte da visão ideológica de Manuel da Fonseca. Desde logo, o recorte da personagem é feito a partir do relato saudoso de um velho irascível da vila, o Medina, em diálogo com o narrador que vai resistindo sempre às opiniões do seu interlocutor. Para já não falar da brutalidade do senhor de Albarrã sobre a mulher, rasgada, arrastada à chicotada e atrelada, toda nua, à nora, fica na memória a cena mais sangrenta, pode dizer-se, de toda a obra do escritor, a encerrar o conto; o suicídio do próprio Albarrã:

Então, o de Albarrã despiu-se, subiu para cima da mesa e atirou-se de borco para o chão! Ergueu-se com o corpo cravejado dos cacos agudos das garrafas. Atirou-se novamente para o chão. Tornou a erguer-se, sangrento, tornou a atirar-se. E assim fez, sem que ninguém lhe acudisse, até ficar a esvair-se em sangue, uivando de dor como um animal bravo! (*OFC*, pp. 130-131)

É graças ao ponto de vista do Medina, ao seu elogio comovido e retrógrado do agrário arruinado que chegamos a um impressionante retrato de desespero humano, para lá de qualquer preconceito de classe: «O senhor não sabe o que sente um homem sem ninguém, rodeado pela vastidão dos ermos, um homem que já perdeu a esperança de alcançar o que sonhou, e solitário sobre este imenso mundo!» (*OFC*, pp. 128-129).

A propósito deste latifundiário e também do protagonista de *Barranco de Cegos*, Mário Sacramento acusa Fonseca e Redol de «adoça[rem] em contraluz os contornos do mundo pré-capitalista ou feudal» (Sacramento, 1985, p. 36). No que ao conto de Fonseca diz respeito pode dizer-se que Sacramento cola sem pejo a voz de uma personagem (o Medina) à “intenção” ideológica do escritor, o que, no mínimo, é arriscado defender. Com efeito, é notório em “O último senhor de Albarrã” que a fiabilidade da narração do Medina tem como limite os comentários breves mas depreciativos do narrador do conto. Daí não pode resultar nem a vitória nem a contestação liminar da versão do velho.

Em *Há uma Estética Neo-Realista?*, Sacramento chega a insinuar que aqueles escritores fugiram à denúncia frontal dos exploradores do presente. Defende que Fonseca e Redol «recuaram [...] para o plano da historicidade, transferindo o conflito para os quadros do mundo feudal, pois era mais fácil aderir a um tipo de explorador já ultrapassado e dar nele, por forma indirecta, a problemática do presente» (*idem*, p. 40). Esta interpretação merece ser refutada, tanto mais que parece não contemplar a densidade psicológica para lá das fronteiras de classes e até a possibilidade de os que protagonizam a violência física e social poderem ganhar um perfil humano complexo.

Em primeiro lugar, o argumento invocado de que o mundo pré-industrial já era passado à data da publicação dos textos neo-realistas carece de fundamento histórico. Nos meados do século XX, é sabido, persistiam arcaicas relações de classe e de organização económica no Alentejo ou no Ribatejo, mesmo se vinha de trás a recomposição da classe latifundiária e nela confluíam já interesses da indústria e da finança.

Depois, coloca-se o problema da representação das classes dominantes. Pode pensar-se que as afirmações de Sacramento escondem um incómodo patente em alguns neo-realistas, na medida em que esta literatura não chegou a eleger o operariado industrial como o grande protagonista da transformação social. «[P]or força das circunstâncias nacionais», diz-nos Carlos de Oliveira (1979, p. 178), continua a ser o trabalhador rural que melhor exemplifica a exploração do trabalho na ficção neo-realista; o atraso económico-social português e, acrescento eu, o persistente fascínio romântico do neo-realismo pelo mundo rural assim o determinaram. Tal facto não impediu entretanto que este movimento literário tivesse alargado a sua área de representação sociológica (*ibidem*) ao operariado, às camadas pequeno-burguesas e aos proprietários ameaçados pelo avanço do capitalismo industrial<sup>7</sup>.

“O último senhor de Albarrã” dá precisamente a ver um senhor despótico em perda irreversível. Ele é vítima do seu perfil psicológico e também, depreende-se, da aceleração histórica que beneficia novas classes dominantes. O Palma de Albarrã, que por origem pertence à ordem dos exploradores, é inapelavelmente triturado pelas suas contradições e frustrações interiores mas também pela História; assim o confirma o acto extremo de se jogar para cima de cacos de garrafas partidas. A visualidade sangrenta do suicídio confirma-lhe a complexidade humana, para lá das barreiras de classe, mas também o poder de a compreender no xadrez violento da luta de classes e no devir histórico.

<sup>7</sup> Em Manuel da Fonseca, *Cerromaior* ou “O último senhor de Albarrã” são os textos que melhor exemplificam este tema, integrando uma profícua linhagem narrativa da casa senhorial em ruínas. Remonta ela a Eça de Queirós e à sua *Ilustre Casa de Ramires* (1900). Tal linhagem, nos meados do século XX, multiplicou-se entre autores de várias orientações literárias e ideológicas: *O Barão* (1942), de Branquinho da Fonseca, *Casa na Duna* (1943), *Pequenos Burgueses* (1948) e *Uma Abelha na Chuva* (1953), de Carlos de Oliveira, *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Lúis, *A Casa Grande de Romarigães* (1958), de Aquilino Ribeiro, *Barranco de Cegos* (1961), de Alves Redol, *A Torre de Barbela* (1965), de Ruben A., ou *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires.

**Bibliografia:**

- Baptista-Bastos, “Aspectos cinematográficos no neo-realismo português”, *O Filme e o Realismo*, Lisboa, Arcádia, 1962, pp. 145-175.
- Benjamin, Walter, “Teses sobre a Filosofia da História”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, pp. 156-176.
- Caetano, Maria do Rosário, *Cangaço: o Nordeste no Cinema Brasileiro*, Brasília, Avathar Soluções Gráficas, 2005.
- Dionísio, Mário, “O que é o neo-realismo?” (1945), *Entrevistas 1945-1991*, Cristina Almeida Ribeiro (coord.), Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2011, pp. 11-18.
- Ferreira, Ana Paula, *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992.
- Fonseca, Manuel da, Prefácio a *Seara de Vento*, Lisboa, Caminho, 1984, 12.<sup>a</sup> ed. revista e prefaciada pelo autor, pp. 7-44.
- Prefácio a *Aldeia Nova*, Lisboa, Caminho, 1996, 10.<sup>a</sup> ed. revista pelo autor, pp. 9-14.
- Hobsbawn, Eric, *Rebeldes Primitivos. Estudos de Formas Arcaicas de Movimentos Sociais nos Séculos XIX e XX*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.
- “Peasants and Politics”, *Uncommunn People. Resistance, Rebellion and Jazz*, London, Abacus, pp. 196-222.
- Labica, Georges, “Du pouvoir”, *Théorie de la Violence*, Nápoles/Paris, La Città del Sole/ Librairie Philosophique J. Vrin, 2007, pp. 189-221.
- Losa, Margarida, “O herói”, *Vértice* II série n.º 75, Dezembro, 1996, pp. 32-37.
- Lourenço, Eduardo, “Psicanálise mítica do destino português”, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Dom Quixote, 1988, 3.<sup>a</sup> ed., pp. 17-64.
- Marx, Karl, Posfácio da 2.<sup>a</sup> ed. alemã (1873) de *O Capital*. Trad. J. Teixeira Martins e Vital Moreira, Coimbra, Centelha, 1974.
- <http://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/prefacioseposfacios.htm#posfacio1873> (última consulta: 30 Novembro 2011).
- Matter, Michele, “Entre a História e a ficção: a escrita de um novo olhar em *Seara de Vento* e *Levantado do Chão*”, *Conexão Letras*, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul vol. 1, n.º 1., org. Ana Zandwais, Jane Tutikian e Lúcia Sá Rebello. Porto Alegre, Sagra Luzzatto, 2005, pp. 154-193. disponível em <<http://www.msmidia.com/conexao/01/michele.pdf>> (última consulta: 30 Novembro 2011).
- Oliveira, Carlos de, “O que é o povo?”, *O Aprendiz de Feiticeiro. Ensaios*, Lisboa, Sá da Costa, 1979, 3.<sup>a</sup> ed. corrigida, pp. 177-180.
- Rocheta, Isabel, “Sobre *O Fogo e as Cinzas* de Manuel da Fonseca”, *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*, Maria de Lourdes Belchior, Maria Isabel Rocheta e Maria Alzira Seixo, Lisboa, Comunicação, 1980, pp. 51-75.
- Rodrigues, Urbano Tavares, “A violência na literatura”, *Ensaios de Após-Abril*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 31-45.

- “O vento – coro da tragédia. Signo de espanto e da violência em *Seara de Vento*”, *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, Lisboa, Moraes, 1981, pp. 47-62.
- Sacramento, Mário, *Há uma Estética Neo-Realista?*, Lisboa, Vega, 1985, 2.<sup>a</sup> ed.
- Seixo, Maria Alzira, “O romance rural na perspectiva neo-realista: *Seara de Vento* de Manuel da Fonseca”, *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*, Maria de Lourdes Belchior, Maria Isabel Rocheta e Maria Alzira Seixo, Lisboa, Comunicação, 1980, pp. 77-111.
- Torres, Alexandre Pinheiro, “*Seara de Vento* de Manuel da Fonseca e o romance neo-realista português”, *Diário de Lisboa. Vida Literária e Artística* n.º 242, 21 Março 1963, pp. 19 e 22.
- Viçoso, Vítor, “O lugar e a errância na obra de Manuel da Fonseca”, *A Narrativa no Movimento Neo-Realista. As Vozes Sociais e os Universos da Ficção*, Lisboa, Colibri, 2011, pp. 119-128.