

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**A DIMENSÃO IDEOLÓGICA EM *SEARA DE VENTO*, DE MANUEL DA FONSECA
E *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS**

(Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Literatura,
especialização em Literatura Comparada)

LÚCIA DA CONCEIÇÃO CRUZ

FARO
(2008)

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**A DIMENSÃO IDEOLÓGICA EM *SEARA DE VENTO*, DE MANUEL DA FONSECA
E *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS**

(Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Literatura,
especialização em Literatura Comparada)

LÚCIA DA CONCEIÇÃO CRUZ

FARO
(2008)

NOME: Lúcia da Conceição Cruz

DEPARTAMENTO: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

ORIENTADOR: Doutor Petar Dimitrov Petrov

DATA: 30 de Junho de 2008

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A dimensão ideológica em *Seara de Vento*, de Manuel da
Fonseca e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos

JÚRI:

Presidente: Doutor João Manuel Minhoto Marques, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências
Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Vogais: Doutor Petar Dimitrov Petrov, Professor Associado com agregação da Faculdade de
Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve

Doutora Vânia Pinheiro Chaves, Professora Associada da Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

Resumo:

O Neo-Realismo português e o Romance Social brasileiro da década de 30 são dois movimentos literários baseados numa visão crítica da sociedade e na crença da literatura como forma de denunciar a injustiça social e a exploração do homem pelo homem. Estes dois movimentos literários baseiam-se numa ideologia marxista e na crença de que o homem pode modificar o seu destino e contribuir para a construção de uma sociedade justa. Em *Seara de Vento* e *Vidas Secas* os temas recorrentes são a opressão, a alienação, a violência e a injustiça social. Estes temas são tratados através das categorias narrativas do espaço físico e social e na forma como as personagens se inter-relacionam. Os narradores de ambos os romances defendem uma ideologia marxista, que surge expressa através das suas marcas de intrusão na narrativa e nas suas formas de ver o mundo.

Palavras-chave: Neo-Realismo, Romance Social Brasileiro, ideologia marxista, Realismo.

Abstract:

The portuguese neo-realism and the social brazilien novels from the 30^{rds} are two literary movements lingered in its critical view of society and its belief in literature as a mean of exposing social injustice and men exploitation by its equals. These two literary movements defend a marxist ideology in which men can change his destiny and contribute to the raise of a fair society. In *Seara de Vento* and *Vidas Secas* main themes are opression, alienation, violence and social injustice. These subjects are displayed through narrative categories such as physical and social space and by the way in which characters inter connect among themselves. Both novels have narrators who stand by a marxist ideology visibly disclosed in their intrusions towards the narrative and personal conceptions of the world.

Key-words: Neo-realism, brasilian social novel, marxist ideology, realism.

À memória de meu pai

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Petar Petrov, meu orientador da Tese, os meus sinceros agradecimentos, pelos seus conselhos, pelas suas sugestões, pela sua orientação, disponibilidade e confiança.

Índice

Introdução.....	1
I. O Neo-Realismo português e o Romance Social Brasileiro dos anos 30.....	3
1. O Neo-Realismo português.....	3
1.1. Contexto histórico-cultural português	3
1.2. O movimento neo-realista português.....	8
2. O Romance Social Brasileiro na década de 30.....	20
2.1. Contexto histórico-cultural do Brasil.....	20
2.2. O regionalismo na Literatura Brasileira.....	24
2.3. O Romance Social brasileiro da década de 30.....	31
II – A dimensão ideológica de <i>Seara de Vento</i>, de Manuel da Fonseca e de <i>Vidas Secas</i> de Graciliano Ramos.....	37
1. A dimensão temática de <i>Seara de Vento</i> e <i>Vidas Secas</i>	37
2. A dimensão ideológica de <i>Seara de Vento</i> e <i>Vidas Secas</i>	63
Conclusão.....	77
Bibliografia	79
1. <i>Corpus</i> literário.....	79
2. De âmbito histórico.....	79
3. De Teoria Literária.....	79
4. Sobre Literatura Portuguesa.....	80
5. Sobre a obra de Manuel da Fonseca.....	81
6. Sobre Literatura Brasileira.....	82
7. Sobre a obra de Graciliano Ramos.....	84

Introdução

O presente trabalho tem como base o estudo comparativo dos romances *Seara de Vento*, do escritor português Manuel da Fonseca, publicado em 1958 e *Vidas Secas*, do escritor brasileiro Graciliano Ramos, publicado em 1938. Com esta análise comparativa procuramos demonstrar de que forma as componentes semânticas e pragmáticas se evidenciam nestes dois romances de teor neo-realista.

Na primeira parte do nosso trabalho abordamos os dois movimentos literários em que estão integrados os romances em causa, o Neo-Realismo português e o Romance Social brasileiro da década de 30. Para tal, começamos por abordar o contexto sócio-cultural de cada um dos países, destacando os factores de ordem política, social e cultural que possam ter estado na origem do carácter interventor da literatura produzida neste período, em ambos os países.

Ao abordar os dois movimentos literários procuramos traçar uma caracterização desses dois movimentos tendo em conta as suas vertentes temáticas, ideológicas e as suas opções retórico-estilísticas. Assim sendo, ao abordar o movimento neo-realista português procuramos, em primeiro lugar, determinar a sua delimitação cronológica. Paralelamente salientamos os factores que possam ter contribuído para tornar possível a delimitação das suas fases. Apontamos também as condições que levaram à formação de uma geração literária e os pressupostos teóricos do referido movimento. Tendo em conta a posição de ruptura deste movimento não só com as coordenadas da estética realista e naturalista do século XIX, mas também com a concepção de fenómeno literário defendida pela geração presencista, procuramos ainda descortinar e explicar a sua dimensão ideológica, evidenciar a sua vertente temática e caracterizar a ficção literária neo-realista relativamente às preferências em termos de géneros literários e de opções retórico-estilísticas. No momento em que abordamos o Romance Social brasileiro da década de 30, centramos a nossa atenção na evolução e caracterização do Regionalismo na Literatura Brasileira. Tendo em conta essa vertente regionalista própria da Literatura Brasileira, procedemos à caracterização do romance brasileiro da década de 30, destacando as opções retórico-estilísticas e as formas geneológicas adoptadas, a sua dimensão ideológica e a sua segmentação em ciclos romanescos.

Na segunda parte do trabalho, centramo-nos no estudo comparativo dos dois romances, *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Com base nos pressupostos da semiótica literária, procedemos à análise dos temas, dos processos retóricos e ideológicos dos dois romances em função das categorias narrativas do espaço e das personagens. Através desta análise, procuramos desvendar a componente semântica de cada um dos romances e assim destacar as vertentes temáticas de ambas as narrativas. Com o objectivo de evidenciar a componente ideológica de cada um dos romances, procedemos à análise da posição do narrador face ao universo diegético e face às personagens.

I. O Neo-Realismo português e o Romance Social Brasileiro dos anos 30

1. O Neo-Realismo português

1.1. Contexto histórico-cultural português

O Neo-Realismo literário português e o Romance Social Brasileiro da década de 30 surgem num momento histórico em que, a nível mundial, se debatem as grandes ideologias políticas de esquerda e de direita, e em que, de uma forma geral, surgem os grandes regimes ditatoriais, como o fascismo italiano, o nazismo alemão e o franquismo espanhol no espaço europeu. A par deste contexto político, que faz cair por terra as democracias liberais, enfrentam-se dificuldades económicas e sociais graves, tal como a crise de 1929, mas também a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

No contexto português, a 28 de Maio de 1926 verifica-se um golpe militar que põe fim ao regime parlamentar da I República e desencadeia-se todo um processo que culmina com a implantação do Estado Novo, que será regulamentado constitucionalmente em 1933.

Em 1930, Domingos de Oliveira Salazar, detentor da pasta do Ministério das Finanças e ministro interino das Colónias, assume-se como o líder governamental e impõe a construção dos alicerces fundamentais do que viria a ser o Estado Novo. Este regime ditatorial seria caracterizado pela existência de um partido único, a União nacional, e pela centralidade do poder no seu líder, baseado no corporativismo, no nacionalismo e no anti-parlamentarismo. Este governo teria assim uma resposta à crise do liberalismo e da democracia parlamentar e, ao mesmo tempo, às ameaças de uma revolução socialista. Para legitimar o poder, o governo de Salazar recorre a mecanismos e instrumentos administrativos e políticos que permitam a sua consolidação, tais como a campanha nacional do trigo, o reforço e estruturação do condicionamento industrial, uma nova legislação sindical, que procurava destruir os sindicatos tradicionais do movimento operário português, substituindo-os por uma estrutura sindical corporativa e nacional, uma legislação sobre grémios patronais, casas do povo, casas de pescadores e sobre a previdência social.

No entanto, no período de vigência do Estado Novo, de 1933 a 1974, no plano político e económico destacam-se alguns factores que colocaram em risco o equilíbrio do regime. De entre esses factores contam-se a eclosão da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial. A

eclosão da Guerra Civil Espanhola leva Salazar a apoiar as políticas deste em termos logísticos e financeiros e ao mesmo tempo a procurar travar o Comunismo no espaço ibérico, com a criação do campo de concentração no Tarrafal e da Mocidade Portuguesa. Com a Segunda Guerra Mundial surgem problemas mais delicados, nomeadamente a tentativa de Salazar de preservar a sua posição de neutralidade perante a Inglaterra. Em termos práticos, fazem-se sentir as consequências do bloqueio económico à Europa, com as carências de combustíveis, matérias-primas e bens alimentares. Cria-se então um ambiente propício para o contrabando e para o aumento do desemprego e da inflação. Em termos sociais, regista-se um reforço da burguesia industrial e comercial, em detrimento da fundiária – ameaçando assim o equilíbrio social que o Estado Novo procurara estabelecer.

Em termos políticos, e valendo-se de momentos de conjuntura política mais fragilizada, a oposição forma em 1943 o MANUF (Movimento da Unidade Nacional Antifascista), constituído por republicanos liberais, grupos socialistas e o PCP. Em 1945, a oposição forma a MUD (Movimento Unidade Democrática), mas todas as suas tentativas de chegada ao poder são reprimidas pelo líder do regime.

Os anos 50 trazem a Portugal modificações significativas no plano económico e social. Nesta década dá-se o arranque da industrialização e o alargamento da população urbana num país essencialmente rural. A par destes acontecimentos, surgem os primeiros sinais do movimento descolonizador do Terceiro Mundo, facto que vai obrigar Salazar a repensar o estatuto das colónias portuguesas, tomando as medidas jurídicas necessárias para transformar as colónias em províncias ultramarinas na revisão constitucional de 1951 e substituir a Carta Orgânica do Império Colonial Português pela Lei Orgânica do Ultramar Português de 1953.

No entanto, nos finais dos anos 50, a estrutura social portuguesa apresenta sinais de mudança, registando-se o crescimento do proletariado urbano industrial, o alargamento das classes médias ligadas ao sector terciário e o fortalecimento da burguesia industrial e financeira, que se começa a sobrepor à burguesia latifundiária¹.

Do ponto de vista cultural, o regime de Salazar conta com a implementação de um discurso ideológico em que os valores fundamentais são o culto a Deus, à Pátria, à Família, ao Trabalho e à Autoridade. Estes valores surgem explicitados no próprio discurso de Oliveira Salazar, aquando das comemorações do «Ano X da Revolução Nacional», em 26 de Maio de 1936:

¹ Cf. César Oliveira, «Da ditadura militar à implantação do salazarismo» in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol.VI, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, pp. 13-32.

«Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua história; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever.»²

A legitimação ideológica do Estado Novo torna-se possível através de organismos, instituições e iniciativas levados a cabo pelo executivo que permitiram instaurar uma política cultural, denominada de “política de espírito”, e que teve como mentor, além do próprio chefe de governo, o escritor e publicista António Ferro. O organismo responsável pela instauração desta política cultural foi o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, e liderado por António Ferro, desde a sua fundação até aos finais da década de 40. De realçar que este organismo se passou a denominar de Secretariado Nacional da Informação Cultural Popular e Turismo (SPN/SNI) a partir de 1944.

As competências do Secretariado de Propaganda Nacional estão directamente ligadas ao controlo das manifestações culturais, tais como a imprensa e outros meios de comunicação como a rádio e a televisão, mas também de outras áreas artísticas e culturais como a arquitectura, a pintura e a escultura. Deste modo, de entre as competências do Secretariado de Propaganda Nacional destacamos as seguintes: regular as acções da imprensa com o poder estatal; fomentar a edição de publicações que dêem a conhecer a actividade estatal; organizar um sistema de informação que permita a interligação dos vários ministérios; organizar manifestações com um sentido público e de propaganda; combater por todos os meios possíveis a penetração de ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesses nacionais; colaborar com artistas e escritores e instaurar prémios de modo a desenvolver uma arte e uma literatura puramente nacionais; utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis; do ponto de vista externo, promover a expansão de todas as manifestações de arte e de literatura nacionais, colaborar com outros organismos de propaganda existentes no estrangeiro e dar a conhecer a cultura portuguesa. Estas directrizes fornecem indicações precisas à comunidade intelectual, cujas produções devem reger-se por um encaixe social e pelo interesse nacional³.

A concretização desta componente ideológica, baseada em princípios morais e espirituais, foi possível com a tentativa do controlo da produção cultural dos artistas contemporâneos e através de iniciativas levadas a cabo durante o período áureo do Estado Novo, como feiras, exposições e até concursos. Neste contexto destacamos a participação portuguesa em eventos

² Citado por José Mattoso in *História de Portugal*, volume 7, *O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 292.

³ Cf. Jorge Ramos do Ó, «Salazarismo e cultura», in *Nova História de Portugal*, vol. XII, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa, Presença, 1992, pp. 397-398.

culturais que permitissem conceber e divulgar a identidade nacional, dos quais são exemplo a participação em feiras e semanas internacionais, como as realizadas em Sevilha em 1929, em Paris em 1931 e 1937, em Nápoles, em 1934, em Tripoli e Genebra, em 1935 e em Nova Iorque e S. Francisco, em 1939. Quanto a Exposições, podemos ainda destacar a «Exposição Industrial Portuguesa», realizada em Lisboa, em 1932; a «I Exposição Colonial Portuguesa», realizada no Porto, em 1934; a «Exposição do ano X da Revolução Nacional», realizada em 1936 e a «Exposição Histórica da Ocupação do Século XIX», realizada em Lisboa, em 1937.

No campo da arquitectura destacam-se, em termos de obras públicas, as obras da Casa da Moeda, o restauro e reparação de edifícios históricos, como o Palácio de S. Bento e o Teatro de S. Carlos, e ainda a ampliação do Museu de Arte Antiga.

Na pintura e na escultura refira-se a exposição de obras modernas, como as telas de Eduardo Viana, Dórdio Gomes, Abel Manta e Luciano Santos e as esculturas de Francisco Franco, Diogo de Macedo, Barata Feio e Martins Correia, em exposição no Museu de Arte Contemporânea, em Abril de 1945, sob a direcção de Diogo de Macedo.

Todavia, em termos culturais, a «Grande Exposição Histórica do Mundo Português», em 1940, constituiu um marco importante na história do salazarismo. De destacar ainda as representações do mundo popular, suportadas pelo SPN/SNI, FNAT e pela Junta Central das Casas do Povo que, ao valorizar o conceito de regionalismo, promovem actividades relacionadas com a divulgação de ranchos folclóricos, de marchas populares, exposições de trajos, e até mesmo o concurso da aldeia mais portuguesa.

No entanto, a prossecução do processo de propagação ideológica alarga-se a outros organismos, nomeadamente aos departamentos responsáveis pela moldagem dos espíritos jovens, como o Ministério da Educação. Em 1936 é criada a Junta Nacional de Educação que, de entre as suas competências, contemplava a «educação moral e cívica», as «belas-artes», a «alta cultura» e os vários ramos do ensino. Como tal, devia estar em contacto directo com as instituições responsáveis pela divulgação cultural, tais como academias, museus, sociedades musicais e recreativas, universidades, bem como a outros departamentos oficiais de propaganda como a rádio, os espectáculos, o turismo e igualmente as organizações de juventude e de trabalhadores.

A estratégia de integração moral e a função ideológica cumprem-se na procura e na apropriação de espaços sociais e de práticas concretas de sociabilidade, das quais são exemplo as associações ligadas ao mundo laboral, como a FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), criada em 1935, e na classe mais jovem a Mocidade Portuguesa, a Mocidade Portuguesa Feminina e a Obra das Mães pela Educação Nacional (ONEM). A FNAT estava

direccionada para o aproveitamento dos tempos livres dos trabalhadores e como forma de assegurar o seu desenvolvimento físico e a elevação do nível intelectual e moral. Por sua vez, a Mocidade Portuguesa, direccionada para o sexo masculino, tinha como objectivo o desenvolvimento da integridade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria, assente nos valores da Ordem, da disciplina e no culto do dever militar; a Mocidade Portuguesa Feminina, por sua vez, para além dos valores referidos, ligados a aspectos morais, acumula ainda a devoção ao serviço social e o gosto pela vida doméstica. A OMEN apela para a acção educativa da família, para a orientação das mães, para a beleza da vida rural e para a defesa dos “bons costumes”⁴.

A par destas iniciativas de âmbito cultural, fortemente centradas no conceito de propaganda, instauram-se mecanismos de censura que procuram reprimir quaisquer iniciativas que colocassem em causa os ideias defendidos pelo regime. Deste modo, procede-se à criação do Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação, dirigido pelo chefe do Governo e constituído pelo director do Secretariado de Propaganda Nacional e dos Serviços de Censura e pelo presidente da Comissão Administrativa da Emissora Nacional de Radiodifusão (EN), que tem como função o controlo e a inspecção das publicações periódicas, bem como o controlo dos meios de comunicação de massa, como a rádio, a televisão e outras manifestações culturais e artísticas, como o teatro e o cinema. Trata-se, deste modo, da adopção de medidas que restringem a liberdade de expressão e permitem um controlo da imprensa e dos veículos de transmissão de ideias.

A acção da polícia política, denominada de Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), reorganizada em 1930, passando a denominar-se de PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), a partir de 1945, constitui outro mecanismo de repressão. Esta organização foi a responsável pela detenção e pela morte de indivíduos que, pelas suas acções, se manifestassem adversos ao regime salazarista. De entre as vítimas contam-se os opositores políticos, nomeadamente os simpatizantes do comunismo e outras correntes de opinião, como os integralistas e os católicos. Estes factores forçaram também muitos intelectuais a exilarem-se no estrangeiro.

A instauração destes mecanismos de repressão teve consequências graves no domínio cultural, nomeadamente a dificuldade na entrada e difusão de movimentos internacionais de vanguarda no campo das artes e o isolamento dos portugueses em relação aos grandes acontecimentos mundiais. Devido ao facto de uma grande percentagem da população portuguesa ser de cariz essencialmente rural, analfabeta e possuir uma escassa habilitação profissional, os

⁴ Cf. *Idem Ibidem*, pp. 400-401.

ideais do Estado Novo instalaram-se com relativa facilidade. Deste modo, a sociedade portuguesa contemporânea do Estado Novo assentava numa dependência do líder e das autoridades e estava cultural e politicamente enquadrada dentro dos valores e dos princípios definidos no seio do próprio regime.⁵

1.2. O movimento neo-realista português

1.2.1. Do ponto de visto periodológico, o Neo-Realismo português constitui um movimento literário já devidamente fundamentado, sendo possível situá-lo entre os finais dos anos 30 e finais dos anos 50 do século XX. Esta delimitação temporal é possível devido ao facto de existirem determinados aspectos que afirmam a coesão deste movimento literário, nomeadamente uma dimensão ideológica, que se relaciona com o quadro histórico contemporâneo, uma dimensão temática, que representa os valores e as ideias neo-realistas, e as opções em termos discursivos que permitem representar essas escolhas ideológicas e temáticas.⁶

À primeira fase do Neo-Realismo estaria consagrada a «ênfase dada ao *assunto*, à *urgência* e à *brutalidade*»⁷, como fez Alves Redol em relação ao romance *Gaibéus* (1939): «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso será o que os outros entenderem.»⁸ Com esta afirmação concede-se primazia ao carácter documental e interventor da literatura, mas relega-se para segundo plano uma perspectiva estética. No entanto, e tal como refere Alexandre Pinheiro Torres num dos seus estudos sobre o Neo-Realismo, a partir de finais dos anos 40 e inícios dos anos 50 os escritores neo-realistas assumem a orientação estética e ideológica do movimento:

«Afirmamos, pois que a natural evolução do Neo-Realismo, a sua fase adulta (digamos assim), não se fez à custa de quaisquer novos pressupostos ideológicos [...] nem se fez sequer à custa de uma atitude *estética* totalmente *nova*, nem até de menor *intenção* polémica ou doutrinária. E se frisamos este aspecto é porque se tem considerado como fim da Primeira Fase aquele período em que os autores já consagrados do Neo-Realismo [...] teriam finalmente despertado para a urgente necessidade de considerarem, antes de mais nada, os seus trabalhos

⁵ Cf. César Oliveira, «Da ditadura militar à implantação do salazarismo» in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. VI, Lisboa, Publicações Alfa, 1990, pp. 13-32.

⁶ Cf. Carlos Reis (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa, Verbo, 2005, p.19.

⁷ Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, ICP, 1977, pp. 10-11.

⁸ Alves Redol, *Gaibéus*, 15ª ed., Mem Martins, Europa América, 1979, p.53.

literários como obras de arte, atentos, por fim, ao *primado do estético*, embora não abdicando dos princípios ideológicos de que o Neo-Realismo é e será inseparável [...]; e, para já, a Ideologia que o informa encontra-se dinamicamente viva.»⁹

Na visão de Carlos Reis, o grupo de escritores neo-realistas pode ser considerado uma geração literária, devido a três factores fundamentais. Em primeiro lugar pelo facto de este grupo de escritores ter idades compreendidas entre os 20 e os 30 anos: Alves Redol (1911), Manuel da Fonseca (1911), Afonso Ribeiro (1911), Joaquim Namorado (1914), Mário Dionísio (1916), Vergílio Ferreira (1916), Fernando Namora (1919), Mário Braga (1921), Carlos de Oliveira (1921) e, com 31 anos Soeiro Pereira Gomes (1909). Em segundo lugar pelo facto de se terem revelado atentos a problemas épicais de três naturezas distintas, embora interligados: a crise económica do final dos anos 20, sobretudo devido às consequências sociais que se fizeram sentir na década de 30, tais como o desemprego, a fome e o alargamento da crise do sistema capitalista; os acontecimentos político-ideológicos como a difusão e implantação de regimes totalitários, como o nazismo na Alemanha, o franquismo em Espanha e o salazarismo em Portugal; e a deflagração da Segunda Guerra Mundial, em grande parte explicada pelas tendências hegemónicas e imperialistas das potências do Eixo. E, por último, o conflito com a geração presenciada, que se estendeu também à própria concepção do fenómeno literário enquanto prática estética¹⁰.

A unidade destes escritores também pode ser comprovada tendo em conta a partilha de orientações ideológicas de teor marxista, as influências literárias e as opções estético-literárias. Em primeiro lugar, regista-se a comunhão de orientações pedagógicas, na qual é possível distinguir a interrelação entre a componente ideológica e as influências literárias. As referências ideológicas giram à volta do pensamento marxista e dos fundamentos filosóficos do materialismo dialéctico, implicando, deste modo, a rejeição do socialismo utópico e do idealismo do século XIX. Por outro lado, no que se refere às influências literárias, a geração neo-realista centra as suas atenções em correntes literárias estrangeiras, nomeadamente nas decorrentes do realismo socialista, como as obras de Gorki, no romance americano da chamada «geração perdida» de John Steinbeck, Caldwell, Ernest Hemingway e no romance brasileiro nordestino. No que respeita a factores de ordem estético-literária, Carlos Reis regista o factor da «linguagem da geração»¹¹ que, em termos geneológicos, se caracteriza pela opção pelo género

⁹ Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, ICP, 1977, pp. 10-11.

¹⁰ Cf. Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981, pp.18-30.

¹¹ *Idem, Ibidem*, p. 28.

narrativo em forma de conto, de novela e de romance, géneros que permitem cumprir algumas das solicitações da estética neo-realista, como a primazia da objectividade, que não é necessariamente conseguida, a abordagem de certos espaços geográficos normalmente de inserção rural, como o Ribatejo, o Alentejo e Gândara, bem como a valorização de personagens de clara incidência socioeconómica e a representação dinâmica de processos de transformação histórico-social. Ao ter em conta estes factos, o romance surge como a tipologia mais adequada para representar a verosimilhança e para ter o cunho documental desejado.

A unidade do movimento neo-realista também se deveu a um outro aspecto: à produção teórica. Para isso, na visão de Carlos Reis terão contribuído duas circunstâncias fundamentais. Em primeiro lugar, o facto de a corrente neo-realista se ter afirmado como um movimento de contestação, dado que se insurge contra a criação literária presencista, e a articulação que a produção literária neo-realista mantém com o contexto sócio-económico de meados do século XX. Em segundo lugar, a produção teórica neo-realista corresponde a um período intenso de criação literária, o que prova que a produção teórica não é uma «actividade apriorística, mas antes um labor fundamentado nas características do próprio discurso literário sujeito a teorização.»¹²

À actividade teórica dedicaram-se críticos como Manuel Campos Lima, Rodrigo Soares, Rui Feijó, Raul Gomes, Armando Martins e João Pedro de Andrade, mas também escritores como Mário Dionísio, Joaquim Namorado e António Ramos de Almeida. No contexto da produção teórica, destacam-se as publicações periódicas, que serviram não só para acolher a produção teórica, mas também a própria criação literária, nomeadamente *Seara Nova*, *O Diabo*, *Vértice*, *Altitude*, *O Globo*, *Síntese*, *Pensamento* e os *Cadernos de Juventude*. Apesar das dificuldades sofridas, estas publicações tiveram uma projecção cultural e literária considerável, no entanto, de entre esses condicionamentos contam-se circunstâncias de ordem política e a precaridade dos meios de comunicação de massas, como a rádio e a televisão.

Ainda segundo o ensaísta Carlos Reis, a extensa produção teórica neo-realista pode ser dividida nos domínios do ensaio, da crítica literária e da recensão crítica. Os ensaios produzidos assumem a forma de ensaios técnicos e introduzem reflexões que permitem apreender os vectores mais significativos da teorização; as críticas e as recensões produzidas nas revistas *Seara Nova* e *Vértice*, embora de cunho circunstancial e de reduzido distanciamento cronológico em relação às obras criticadas, permitem vislumbrar já algumas questões teóricas e com os textos de crítica literária é possível tirar já ilações programáticas ¹³.

¹² *Idem, Ibidem*, p.31.

¹³ *Idem, Ibidem*, p. 41.

1.2.2. Para compreender a componente ideológica do Neo-Realismo e o conceito de inovação desta tendência literária no contexto da Literatura Portuguesa, parece-nos fundamental estabelecer uma comparação entre o ideário desta tendência literária com os ideais do Realismo e do Naturalismo do século XIX. Ainda que ambas as tendências tenham como objectivo fundamental a prática da verosimilhança e a relação da literatura com o real, distinguem-se em termos ideológicos pela forma como encaram o papel do Homem na transformação da sociedade.

O Realismo e o Naturalismo são dois movimentos literários que tiveram origem em França. As origens do Realismo francês remontam aos romances de Stendhal e de Honoré de Balzac. Na produção literária destes escritores torna-se evidente uma questionação da realidade sócio-cultural da sua época. Stendhal preocupa-se com a representação exacta do real, mais propriamente com a representação dos hábitos e costumes da sociedade burguesa do seu tempo. Para tal recorre à descrição da mundividência burguesa e opta pela focalização interna no processo de construção da personagem. Deste facto é exemplo o romance *Le Rouge et le Noir* (1830), em que a personagem Julien Sorel sofre de um mal estar social, consequência da sociedade materialista e hipócrita em que se insere. No entanto, é com o romance *La chartreuse de Parme* (1839) que Stendhal desenvolve um realismo crítico e denuncia a tirania e o despotismo da sociedade burguesa do século XIX. Por sua vez, e na mesma linha do realismo moderno, surge Balzac. Este escritor preocupa-se em estudar o indivíduo social recorrendo à análise do seu mundo interior. As personagens dos seus romances são provenientes da pequena e média burguesia e estão inseridas no espaço temporal da época, evidenciando-se pelos seus comportamentos, atitudes e hábitos sociais. Deste facto é exemplo *La comédie Humaine*, romance que retrata a sociedade burguesa da França de inícios do século XIX.

No entanto, a escola realista terá a sua melhor representação no denominado *romance científico*, criado por Gustave Flaubert. O discurso deste autor distingue-se pela sua objectividade e impessoalidade: as suas personagens são retiradas da pequena e média burguesia e as suas vivências reportam-se ao ambiente sócio-cultural da época.

No que se refere ao Naturalismo, este também teve a sua origem em França, mas distingue-se da corrente realista devido ao carácter científico que assume. Esta corrente literária surge associada a alguns acontecimentos determinantes ocorridos no século XIX: o impacto do desenvolvimento das ciências, os efeitos da industrialização e o desenvolvimento de uma corrente filosófica positivista.

No contexto literário francês, Émile Zola é o responsável pela definição dos princípios

artísticos do Naturalismo. A teoria literária do romance naturalista é apresentada no ensaio *Le roman expérimental* (1880). Para Zola, a atitude do escritor deve ser semelhante à atitude do cientista: este deve observar e estudar os factos reais, recorrendo à observação e à experimentação, tal como acontece na investigação científica. Assim, as temáticas centrais dos romances de Émile Zola centram-se na análise de factores hereditários e na influência que o ambiente produz nas actividades humanas.¹⁴

No contexto da literatura portuguesa, Alexandre Pinheiro Torres foi um dos ensaístas que se debruçou sobre os pressupostos ideológicos do Neo-Realismo, contrapondo-os à corrente ideológica do Realismo do século XIX e ao Presencismo. Estabelece, assim, uma comparação, no plano ideológico, entre o Realismo da Geração de 70 e o Neo-Realismo, defendendo a ideia de que os conceitos de *Humanismo* nestes dois momentos literários são completamente diferentes¹⁵.

Considerando como antecedentes histórico-culturais o Congresso do Partido Comunista Soviético, realizado em Moscovo em 1934, o surgimento de uma classe de intelectuais marxistas portugueses em torno de revistas literárias como *Gleba* (Lisboa), *Outro Ritmo* (Porto), *Agora* (Coimbra), *Gládio* (Lisboa), Alexandre Pinheiro Torres aponta para o corte radical que se irá estabelecer entre a corrente neo-realista e os movimentos que o antecederam. De entre estes conta-se o Socialismo burguês do século XIX, representado pela Geração de 70, e o plano ideológico dos Modernismos de *Orpheu* (1915) e da *Presença* (1927).

A Geração de 70, fortemente influenciada pelo desenvolvimento científico, nomeadamente pela teoria evolucionista e pela universalidade do transformismo, transpõe para o plano do social teorias e visões de carácter biológico, acreditando que a Sociedade é um organismo vivo, susceptível de evoluir sem a intervenção humana. A esta visão soma-se o socialismo utópico de Proudhon e a crença de que a revolução acabaria por acontecer por si mesma. Deste modo, a Geração de 70 opunha-se a uma acção revolucionária e assumia-se como antimarxista e anticomunista. Em termos ideológicos e políticos, esta visão defendia a ascensão da classe burguesa, em detrimento da formação de uma classe proletária.

Contrariamente, a geração neo-realista propõe uma versão do Socialismo apoiada numa visão marxista, que poderia ser denominada de *Novo Humanismo* ou *Realismo-Socialista*, e que preconizava uma preocupação com as contradições sociais e defendia um reajustamento social, a par de uma crença no progresso e na transformação da realidade pela arte e pelo homem.

Assim sendo, a corrente ideológica do Neo-Realismo, assente no Marxismo-Leninismo, ou

¹⁴ Cf. Dominique Rincé (coord.), *Histoire de la Littérature Française. XVIII^e, XIX^e, XX^e*, Paris, Nathan, 1988, pp. 285-312.

¹⁵ Cf. Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

no Socialismo Marxista, pouco se assemelha ao Socialismo burguês do século XIX, pois o conceito de Socialismo da Geração de 70, baseado na vertente utópico de Proudhon, repudiava a revolução e defendia o Capitalismo e a ascensão da classe burguesa:

«Nunca foi intenção do Socialismo burguês destruir o Capitalismo. [...] Teve sempre como programa promover o trabalhador rural ou industrial a pequeno burguês, levá-lo, pois a aceitar a ideologia típica da pequena burguesia, e, através desta promoção, acabar com o perigoso dualismo *burguês-proletário*, por eliminação daquilo a que se chamava a “metade podre da maçã”.»¹⁶

O Neo-Realismo apresenta um corte radical com o Realismo Oitocentista em termos ideológicos, traduzido na recusa da visão determinista e evolucionista da sociedade e na visão anti-revolucionária do movimento literário do século XIX, a favor de uma visão transformadora da realidade social, com a intervenção do homem. Por sua vez, o movimento neo-realista também apresenta um corte com o Naturalismo do século XIX. Na estética naturalista torna-se relevante explicar as causas que motivam as acções humanas, apontando para factores de ordem hereditária e de influências do meio. No entanto, segundo esta perspectiva, o homem é um ser passivo que não se eleva a agente de mudança do mundo – daí o carácter fatalista do movimento, pela sua forma estática de encarar a sociedade. Devido a esta visão da sociedade, o Realismo e o Naturalismo prendem-se apenas à figuração externa, à cópia, à descrição e ao documento.

Por sua vez, o Neo-Realismo, ao assentar num conhecimento dialéctico da realidade exterior, defende que o homem tem um papel determinante no processo de transformação social, conseguindo-o por meio da acção revolucionária. Deste modo, o Neo-Realismo rejeita o socialismo utópico e defende a prática de um Socialismo Marxista ao evocar a «superação das relações de produção, ou capital-trabalho ou do sistema explorativo do capitalismo financeiro e terratenente»¹⁷, tendo em conta o conceito de classe.

Carlos Reis também se debruçou sobre a dimensão ideológica do movimento neo-realista português, estabelecendo igualmente uma comparação com os pressupostos das tendências realistas e naturalistas de Oitocentos. Considera que os factores que distanciam o Realismo do Neo-Realismo se centram em dois aspectos fundamentais: ao nível da ideologia e ao nível da temática¹⁸.

Relativamente ao aspecto ideológico, o Realismo Oitocentista centra-se num pensamento de tipo materialista (e positivista, no caso do Naturalismo) ou anti-idealista, enquanto que o

¹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 26.

¹⁷ *Idem, Ibidem*, pp. 32-33

¹⁸ Cf. Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981, pp.13-18.

Neo-Realismo se centra numa concepção marxista do fenómeno literário, num materialismo histórico e numa atitude comprometida com a realidade social. Assim, o escritor neo-realista assume uma posição social e sintoniza-se com os problemas sociais, políticos e económicos do seu tempo, a literatura é encarada como uma forma de consciência social e de denúncia da injustiça social:

« [o] Neo-Realismo valoriza a dimensão ideológica da criação literária, bem como a sua capacidade de intervenção sociopolítica, à luz dos princípios fundamentais do materialismo histórico. Com base nestas coordenadas, à literatura cabe fundamentalmente uma missão desmistificadora de contradições de natureza socioeconómica, sobretudo concretizada pela sua possibilidade de, articulando-se com a história, reflectir essas realidades normalmente deprimentes.»¹⁹

No que se refere às correntes temáticas, na corrente realista estas centram-se no modo de vida e nas preocupações da burguesia, nomeadamente na usura, no adultério, na educação, na ambição, enquanto que no Neo-Realismo a temática está ligada ao proletariado e à sua condição económica, nomeadamente ao conflito social, à alienação, à consciência de classe, à posse da terra, à opressão e à decadência dos estratos dominantes.

A alienação, considerada um dos temas chave da estética neo-realista, foi alvo de estudo por parte de Alexandre Pinheiro Torres. Para este, o homem alienado é aquele a quem é retirada a identidade:

«O *alienado* é, em princípio, o indivíduo roubado a si mesmo. O seu *ser* como que transita para alguém ou para algo que lhe é alheio. Sob o ponto de vista clínico o *alienado* é aquele que perde a sua própria personalidade. Esquecendo-se de *quem* é julga-se outrém, *vive* a personalidade de outrem.»²⁰

Segundo Alexandre Pinheiro Torres, coube ao Neo-Realismo a tarefa de «desmontar o fenómeno da alienação definindo-o, investigando-lhe as causas e, com o autodinamismo que o caracteriza, insinuando caminhos e propondo aberturas para a sua superação.»²¹. É tendo em conta um processo de consciencialização do ser humano alienado que devemos considerar os quatro diferentes «estádios» de alienação:

¹⁹ *Idem, ibidem*, p.16.

²⁰ Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 36.

²¹ *Idem, Ibidem*, p. 36.

«1º) homem *alienado* mas inconsciente da alienação que o subjuga;

2º) homem *alienado* mas já consciente da alienação de que é vítima, embora ignorante das causas históricas da sua submissão e dos meios de o vencer;

3º) homem já conhecedor das próprias causas mas não resolvido a utilizar os meios de que possa dispor para vencer a alienação, meios esses nem sempre ao dispor, por estreito controle policial do Estado, ou por falta de unidade de esforços de todos os que se encontram na mesma situação, precisamente quando seria necessária a conjugação das vontades;

4º) homem na situação de revolta ou guerra aberta contra as causas da alienação, ou seja, contra aqueles que se apresentam como defensores dum *statu quo* que garante a perpetuidade da alienação.»²²

Tal como refere Alexandre Pinheiro Torres, «a temática da literatura neo-realista portuguesa gira em torno de heróis (ou anti-heróis) ou à volta de situações que problematizam, um ou outro, ou simultaneamente vários destes estádios.»²³

No contexto geral dos *Realismos*, o Neo-Realismo assume-se como uma superação das tendências literárias dos séculos anteriores, nomeadamente do ponto de vista ideológico do Realismo/ Naturalismo do século XIX, mas também do Realismo Crítico teorizado por G. Lukács.

Ainda na perspectiva de Alexandre Pinheiro Torres, o Realismo Crítico é aquele espécie de realismo em que se regista:

«1º) Uma análise dos problemas que verdadeiramente interessam (aqueles que não estão, como é óbvio, adstritos ao *homem excepcional*);

2º) Uma descrição concreta dos indivíduos e dos grupos em luta com o real, a inércia da História, ou melhor das instituições que se constituem como defensoras dos travões sociais, o imobilismo classista, a petrificação hierárquica, o monopólio dos privilégios, etc.»²⁴

Ao comparar este tipo de Realismo com o Neo-Realismo, Alexandre Pinheiro Torres aponta que, tal como refere G. Lukács, os adeptos do primeiro não conseguem descrever o homem do futuro, enquanto que o Neo-Realismo o tem sempre em vista. Este pressuposto não é menos verdadeiro quando se analisa o processo de decadência da burguesia provinciana. Esta temática foi tratada nos romances de Carlos de Oliveira, nomeadamente em *Casa na Duna*, *Uma Abelha na Chuva* e *Pequenos Burgueses*.

²² *Idem, Ibidem*, pp.39-40.

²³ *Idem, Ibidem*, p. 36.

²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 40.

Alexandre Pinheiro Torres conclui, assim, que existe uma relação de complementaridade entre o Realismo Crítico e o Neo-Realismo, pois embora ambos tenham como preocupação fundamental revelar as contradições sociais, o segundo supera o primeiro pela defesa de uma solução marxista como forma de resolver esses mesmos conflitos:

«Embora o Realismo crítico insista muito mais no diagnóstico das contradições do que no aspecto concreto da superação delas (Lukács) pode-se, mesmo assim, falar, hoje, de uma aliança entre ele e o Neo-Realismo. Porquê? Porque o Realismo crítico se ocupa em revelar contradições na sociedade, ou seja processos de luta, conflitos, que, doutro modo, permaneceriam ocultos ou passariam mesmo despercebidos. O Realismo crítico poderá limitar-se a não recusar uma solução marxista para a Sociedade ou o Estado, enquanto o Neo-Realismo propõe-na.»²⁵

Alexandre Pinheiro Torres, ao abordar as propostas teóricas do Neo-Realismo, refere-se ao «mínimo de pontos de vista comuns» apontados por Mário Dionísio. Esses pontos de vista são aqueles que permitem constituir a base ideológica do Neo-Realismo e que permitem definir o corte que este movimento opera com os movimentos que o antecedem e que, conseqüentemente, permitem construir uma nova visão do mundo e do Homem. Assim, o que importa reter do pensamento de Mário Dionísio é a contestação operada pelo Neo-Realismo em relação ao Humanismo burguês do século XIX e à corrente ideológica do socialismo utópico da Geração de 70. O movimento neo-realista apresenta como alternativa o socialismo marxista-leninista e, conseqüentemente, uma nova expressão literária e artística que permitisse apresentar o homem social no seu todo, procurando caracterizar a sua visão do mundo. Segundo Mário Dionísio, homem e meio estão intimamente ligados: «os neo-realistas pensam que os indivíduos são um produto do meio, mas que, por sua vez, esse meio é, em grande parte, produto das suas mãos.»²⁶

Eis então, os pontos teóricos de definição do Neo-Realismo apontados por Alexandre Pinheiro Torres, tendo também em conta o pensamento de Mário Dionísio:

«1º) O Romantismo e o Realismo, surgidos no século XIX, não eram senão expressões artísticas do mesmo grupo social: a burguesia possidente. O Romantismo seria profundamente caracterizado pela fuga à realidade, pela “nostalgia de mundos diferentes do nosso” (a Idade Média), o “gosto do fantástico e do singular”, “o culto do herói individualista burguês”. No Realismo já se observa a crítica da vida quotidiana da burguesia;

²⁵ *Idem, Ibidem*, p. 41.

²⁶ Palavras de Mário Dionísio no artigo publicado no *Primeiro de Janeiro*, a 3 de Janeiro de 1945, citado por Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, ICP, 1977, p. 67.

2º) O Neo-Realismo “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”;

3º) “O Neo-Realismo não procura dar só a realidade, mas também transformá-la. Por isso, faz realçar o heroísmo da luta daqueles que são meios da sua transformação. Este heroísmo não é o heroísmo individualista do homem isolado, mas o heroísmo de um grupo de que os seus maiores valores são apenas uma afirmação mais clara”;

4º) O Neo-Realismo não pretende ser apenas uma síntese do Romantismo e do Realismo, mas de todas as escolas, porque uma das características do Novo-Humanismo é o aproveitamento de “toda a herança do passado”. Aproveitará “mesmo as conquistas presentes da arte que lhe é oposta. Se a arte burguesa tem sido, nos últimos tempos, uma contínua revolução formal, nem por isso o Neo-Realismo deixa de se utilizar destas novas formas”;

5º) O Neo-Realismo “não compreende o homem desligado da vida social e encara-o, portanto, de um ângulo diferente de observação, mas deseja também o maior aprofundamento do indivíduo. Serve-se de todas as descobertas fecundas do interiorismo e apenas rejeita o que lhe parece tão só fruto de uma imaginação sem controle.”²⁷

Deste modo, e tendo em conta o exposto, podemos concluir que o Neo-Realismo português representa uma superação das tendências literárias do Romantismo e do Realismo: do Romantismo, o Neo-Realismo recupera o conceito de heroísmo, mas não tem em conta o herói individual, antes defende a concepção de um herói colectivo, da união dos indivíduos para a transformação da sociedade. Do Realismo retira a ideia do retrato objectivo da sociedade, mas supera essa vertente ao ter também em conta a sociedade como ele gostaria que fosse. Em vez de privilegiar a classe burguesa, retrata agora a classe proletária e as suas dificuldades e vivências, procurando conceber um indivíduo consciente da sua condição e fornecendo-lhe ferramentas para a superação do seu estado de alienação.

1.2.3. Outra das questões que suscita debate quando se fala em Neo-Realismo é a problemática da sua relação com a Arte. Deste aspecto podemos retirar duas ilações: em primeiro lugar, que no seio do movimento neo-realista se discorda do conceito de «arte pela arte», e que, por conseguinte, se formula a ideia de que a Arte pode representar uma forma de intervenção social ou de *engagement*. Recorde-se a posição de Alves Redol na epígrafe do romance *Gaibéus* (1939), que assume um carácter polémico e doutrinário, atitude que será

²⁷ Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, ICP, 1977, pp.65-66.

abandonada mais tarde.

Mário Dionísio também se revelou uma voz consciente para a defesa da relação entre o Neo-Realismo e a Arte, defendendo que os valores estéticos devem figurar na literatura, que a Arte e a Literatura são ferramentas de expressão, não se negando deste modo uma visão subjectivista:

«Os neo-realistas repelem vivamente a lenda do seu desinteresse pelos assuntos estéticos. Essa, como a da construção de romances sem psicologia, ou o estreito convencimento de que no mundo só há problemas económicos, é uma ideia superficial que não resiste ao mínimo exame. Ninguém ignora a importância da técnica e um neo-realista é, como qualquer outro escritor, um homem que necessita da literatura e da arte como seu único meio possível de exprimir-se.»²⁸

Outro dos aspectos fundamentais da estética neo-realista, do ponto de vista ideológico, prende-se com a construção do verdadeiro socialismo. Para construir esse socialismo dever-se-ia partir do pressuposto de uma transformação do Mundo e da Sociedade, através de um retrato da sociedade/ Mundo como *ela era* e como *ela deveria ser*:

«Assim sendo, as obras literárias não reflectiriam, então, um mundo *apenas como já era*, numa reprodução exclusivamente objectivista 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 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 verosimilhança ambiental não impedia – até forçava – a proposta de novos referentes, exactamente os do mundo *novo* que postulava (e ainda postula).»²⁹

A posição tradicional da *Presença* assentava na ideia de que toda a obra que registasse uma preocupação de carácter social, ou passível de ser analisada segundo um ponto de vista sociológico, já não pertenceria à Literatura mas ao domínio da Sociologia. Para além disso, do ponto de vista ideológico, o movimento da *Presença* não ultrapassava a perspectiva humanitarista da Geração de 70:

«Não pensava em quaisquer soluções para o mundo, porque os seus representantes

²⁸ *O Primeiro de Janeiro*, 3 de Janeiro de 1945, citado por Alexandre Pinheiro Torres, *op. cit.*, pp.22-23.

²⁹ Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo literário português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp.23-24.

intelectuais interessavam-se exclusivamente numa actividade, a do *escritor* que *escreve*, a qual pressuponham com tenacidade como ser desligado dos interesses mais gerais (e logo inferiores) do comum destino humano. Não aceitavam que a obra dele [do Neo-Realismo] pudesse ser, antes de mais e acima de tudo, fruto de uma consciência, consciência na qual participava a própria *singularidade* (ou *excepcionalidade*) psicológica do artista, como reflexo do mundo extremamente vasto e complexo onde se formou "adaptando-se e reagindo em maior ou menor escala, integrada (contra ou a favor e nas várias e subtis gradações que estas atitudes podem assumir) num todo económico, político, social, de tradições culturais ou outras, de ideologias; em suma: no complexo contraditório, instável ambiente de uma época. A partir de tudo isto constrói o escritor, a sua ideologia ou concepção do mundo, mais ou menos alienada, mais ou menos lúcida, que se manifestará depois, na sua obra."»³⁰

Deste modo, tendo em conta o aspecto comum da representação do real nos dois movimentos literários, Carlos Reis considera que os cultores do Neo-Realismo tentam superar as duas deficiências básicas do Realismo: a posição paternalista do escritor que observa a realidade, de um ponto de vista intelectual não participante; e os excessos subjectivos da representação realista que surgem na superfície do discurso. No entanto, com a atitude de compromisso literário, o Neo-Realismo consegue eliminar o paternalismo, mas não consegue eliminar a subjectividade, pois a escrita neutra limita a militância proposta e, por outro lado, ela é impraticável porque a expressão verbal do fenómeno literário inviabiliza um discurso desprovido de subjectividade³¹.

³⁰ Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, ICP, 1977 pp.57-58.

³¹ Cf. Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981, pp.13-18.

2. O Romance Social Brasileiro na década de 30

2.1. Contexto histórico-cultural do Brasil

No período da República Velha (1889-1930), o Brasil viveu sob a euforia da produção cafeeira e sob o domínio da oligarquia do coronelismo, fazendo com que predominassem os interesses agrários e, por conseguinte, a grande massa populacional, que incluía imigrantes portugueses, espanhóis e italianos, se concentrasse no espaço rural, sujeita a precárias condições de trabalho. No entanto, as crises de superprodução de café, que deram origem à “política do café com leite”, e o movimento militar organizado pelo Tenentismo, que reivindicava uma nova orientação política para o país, fizeram com que se tornasse inevitável a queda da República Velha, para dar lugar a uma nova página da História, com a Revolução de Outubro de 1930.

A partir da década de 20, o movimento militar tenentista percorre o território brasileiro e defende um regime político fortemente centralizado e de orientação autoritária e nacionalista. Como resultado da acção do grupo militar tem lugar a Revolução de Outubro de 1930 e, consequentemente, começa a desenhar-se uma nova organização social, política e económica para o país.

Do ponto de vista económico, uma das grandes marcas do período pós-Revolução de 30 foi o desenvolvimento industrial do Brasil. O Estado apoia os sectores agro-exportadores, promove uma política de criação de empresas do sector dos bens de produção e equilibra o índice de exportações e de importações. Por outro lado, o avanço da industrialização é também favorecido com a implementação de medidas que visam a aquisição de combustíveis, máquinas e equipamentos de transporte a baixos preços e a regulação da acumulação de capital. Por sua vez, as necessidades de mão-de-obra qualificada são resolvidas com a implementação do ensino industrial. Os sectores do ferro, do aço, da energia eléctrica e da química pesada são os que devem o seu impulso ao investimento público, como por exemplo a Companhia Siderúrgica Nacional (1941), a Companhia Vale do Rio Doce (1942) e a Companhia Hidroeléctrica de S. Francisco.

Do ponto de vista político, a partir de 1930 começam a reunir-se as condições para a implementação de um regime totalitário no território brasileiro. O período de 1930 a 1937 é considerado um período de transição, marcado por uma intensa crise, dado que nenhuma classe social consegue suceder à elite cafeeira. Esse facto provoca uma maior autonomia e uma maior

centralização do poder estatal, na tentativa de travar a influência dos blocos regionais. Deste modo, nesta fase, com o objectivo de reduzir a influência da classe dominante, os antigos governadores dos Estados federais são substituídos por «interventores» nomeados directamente pelo chefe do governo provisório. Igualmente, como forma de intensificar o poder estatal e gerir de uma forma mais coerente a economia nacional, a partir de 1931 são criados organismos que visam responder aos interesses nacionais, dos quais são exemplo o Ministério da Educação e da Saúde e o Ministério do Trabalho, da Indústria e do Comércio, e ainda o Conselho Nacional do Café e o Instituto do Açúcar e do Alcool. Ainda no campo político regista-se a Revolução Constitucionalista de 1932, que visa a aplicação de um novo código eleitoral, e em 1933 as eleições para a Assembleia Constituinte que assinalam a primazia da influência das elites regionais em detrimento da representatividade tenentista. Em 1934, Getúlio Vargas é eleito Presidente da República pela Assembleia Nacional Constituinte.

Apesar da nomeação de Vargas, a agitação social e política faz-se sentir e, neste contexto destacam-se as fracções partidárias integralista e comunista. A corrente integralista, defensora dos ideais fascistas, está representada pela Aliança Integralista Brasileira (AIB), liderada por Plínio Salgado. Por sua vez, a corrente comunista, representada pela Aliança Nacional Libertadora (ANL), criada em 1935 e liderada por Luís Carlos Prestes, inclui socialistas, democratas e comunistas e defende um programa de carácter nacionalista, anti-imperialista e favorável à construção de um governo popular.

Partidário de ideais próximos do fascismo e do progressismo, Getúlio Vargas, em nome da segurança nacional, dissolve a ANL e faz com que a acção comunista se torne um movimento clandestino. As revoltas instauradas pela fracção comunista são o suficiente para que esta seja vista como um inimigo nacional e se implementem medidas repressivas. Em 25 de Novembro de 1935, o Congresso aceita a declaração de estado de sítio, que se prolongará até 1937, e promulga uma série de medidas anticonstitucionais, como a criação de um tribunal de segurança nacional e uma comissão nacional de repressão do comunismo. Com estes factos abre-se o caminho para a instauração da ditadura sob a designação de Estado Novo, que decorrerá no período de 1937 a 1945.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, sob a liderança de Lourival Fontes, é o organismo responsável pelo controlo e manipulação da informação e pela instauração de uma literatura de propaganda, que visa o culto dos valores nacionais, em que se destaca o culto à figura paternalista e amistosa do líder Vargas. Em paralelo com uma política de enquadramento ideológico das populações, o próprio regime incentiva os intelectuais do país para a criação de uma “cultura brasileira”, provocando assim uma tensão entre a liberdade de

expressão desses intelectuais e o cumprimento dos propósitos nacionalistas do regime³².

Esta conjuntura de ordem política, económica e social provoca na classe intelectual uma crescente consciência da necessidade de modificação dos padrões culturais do país e é por essa razão que, do ponto de vista cultural, surgem obras provenientes dos mais variados domínios do conhecimento. Essas obras apresentam em comum uma preocupação com a identidade cultural do país e surgem como as responsáveis pela renovação do pensamento brasileiro.

Wilson Martins e António Cândido são dois autores que destacam a forte ligação existente entre a Literatura e a Política no contexto brasileiro. Para Wilson Martins, o Modernismo na literatura e as revoltas tenentistas e a Revolução de 30 na política são os factores essenciais do carácter moderno do pensamento brasileiro: «Os escritores brasileiros são, ou, pelo menos, gostam de ver-se como os directores de consciência da nacionalidade, assim como os Tenentes foram, ou se viam, antes de mais nada, como os directores da consciência política.»³³. Semelhante opinião é também partilhada por António Cândido ao defender que a revolução de Outubro constituiu um marco fundamental na História do Brasil ao nível cultural, social e político, consequência directa das aspirações programadas na década de 20, que se materializaram no alargamento da participação social e numa tomada de consciência ideológica por parte de escritores e intelectuais, fazendo dos anos 30 uma época de «engajamento político, religioso e social no campo da cultura.»³⁴.

Deste modo, e referindo de uma forma mais concreta à produção cultural da década de 30, no campo dos estudos de carácter histórico, sociológico e antropológico, surgem como referências os nomes de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior.

Casa Grande e Senzala (1933), de Gilberto Freyre, representa um contributo fundamental para o conhecimento da identidade histórica do Brasil. Esta obra de carácter sociopsicológico, assente no determinismo étnico e económico e numa perspectiva saudosista, traça o perfil do Homem Português quinhentista, que colonizou a nova terra à sua imagem e semelhança, inculcando valores, crenças e uma determinada visão do mundo³⁵.

Por seu lado, *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda, na opinião de Massaud Moisés, constitui uma realização dos ideais modernistas de 1922 e um prolongamento dos propósitos de Freyre na interpretação do passado patriarcal brasileiro. A obra de Sérgio Buarque de Holanda percorre a História do Brasil, desde 1500 até às primeiras décadas do século

³² Cf. Maria Yedda Linhares (org), *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro, Campus, 1990.

³³ Wilson Martins, «50 anos de modernidade», *Colóquio Letras*, nº3, Set. 1971, p. 26.

³⁴ António Cândido, «A Revolução de 30 e a cultura», in *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*, S. Paulo, Ática, 2003, p. 182.

³⁵ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol.V, *Modernismo (1922 – atualidade)*, S. Paulo, Cultrix, 1996.

XX, na procura de uma identidade brasileira, aliando um sentimento nacionalista a um estilo literário. Distinguindo-se da vertente saudosista de Freyre e apelando para a problematização das orientações políticas da década de 30, Sérgio Buarque de Holanda, na perspectiva de António Cândido, revela «uma crítica muito aguda das soluções autoritárias do passado e do presente, ao mesmo tempo que quebrava o sentimentalismo lusófilo (visível em Gilberto Freyre) e punha em dúvida a capacidade das elites para o papel que se arrogavam, e era um dos temas do momento.»³⁶.

A *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) de Caio Prado Júnior, por sua vez, assume-se como uma obra de carácter marxista que problematiza as relações sociais entre as elites dominantes e a classes sociais mais desprotegidas:

«O aparecimento de *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, em 1942, foi uma espécie de culminação desse movimento cultural, pois, baseando-se no marxismo, deu realce à vida econômica e chamou a atenção para as formas oprimidas do trabalho de um ângulo estritamente econômico. Ao mesmo tempo desmistificava a aura que envolvia certos conceitos, como “patriarcado” ou “elite rural”, apresentando uma visão ao mesmo tempo objetiva e radical, que encarna as tendências mais avançadas do pensamento renovador dos anos de 1930.»³⁷.

Por sua vez, no campo da Literatura, a época de 30 abre as portas para uma produção literária de carácter regionalista, produzida principalmente na zona do Nordeste e no Rio Grande de Sul, a par de uma prosa urbana e psicologista. Em íntima relação com a componente política, surge uma literatura empenhada, que se divide em duas vertentes ideológicas diferenciadas: uma vertente ligada a correntes integralistas e fascistas, da qual é exemplo Plínio Salgado, e uma corrente de esquerda de influência marxista que surge representada pelo grupo de escritores nordestinos e da qual são exemplo, entre outros, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queirós. No seu conjunto, tal como aponta António Cândido, trata-se de uma literatura que apresenta uma visão renovada do território brasileiro³⁸.

³⁶ António Cândido, *op. cit.*, p.191.

³⁷ *Idem, ibidem*, p.191.

³⁸ *Idem, ibidem*, p.187.

2.2. O regionalismo na Literatura Brasileira

O conceito de Regionalismo tem sido alvo de várias abordagens, desde as concepções mais redutoras até às que apontam para o seu carácter moderno e universal. Lígia Chiappini, num artigo dedicado às várias perspectivas a que o regionalismo está sujeito, refere-se desde logo que esta tendência literária remete para questões relacionadas com a teoria, a crítica e a história literárias, tais como o problema do valor, a relação entre a arte e a sociedade, as relações da literatura com as ciências humanas, as literaturas canónicas e não canónicas e as indefinições das suas fronteiras³⁹.

Do ponto de vista histórico, o conceito de regionalismo na literatura encontra-se maioritariamente ligado à representação do espaço rural, pois a sua concepção geral aponta para «obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades lingüísticas»⁴⁰, embora o seu conceito amplo esteja ligado a toda a obra literária que traduza peculiaridades locais e se veicule a uma determinada área do país, como são exemplo o regionalismo gaúcho, nordestino e paulista. Por outro lado, considera-se que as origens do regionalismo remontam à tradição bucólica greco-latina e à sua retomada no século XIX sob a forma de romance regionalista.

Outras interpretações do Regionalismo apelam para o seu carácter limitador, considerando-o uma tendência literária à margem da literatura canónica. Uma leitura empobrecedora, que o leva a ser considerado um movimento encerrado num determinado período histórico em detrimento de uma leitura que permita ver o regionalismo como uma tendência literária mutável e capaz de representar o homem rural:

«O regionalismo, lido como movimento, período ou tendência fechada em si mesma num determinado período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio, é empobrecedor. [...] O regionalismo lido como uma tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia, é uma tendência que tem suas dificuldades específicas, a mais difícil das quais é tornar verosímil a fala do outro de classe e de cultura para o público citadino e preconceituoso que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo

³⁹ Cf. Lígia Chiappini, «Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura», in Fernando Cristóvão, *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas.*, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 133-136.

⁴⁰ *Idem, Ibidem*, p. 133.

tempo, respeitá-lo como um mesmo: “homem humano”.»⁴¹

A par desta concepção histórica e mutável do regionalismo surgem também outras leituras que apontam para o seu carácter universal: a verdadeira obra regionalista é aquela que cria um determinado espaço regional, que é vivenciado pela consciência das personagens, e que remete para um mundo histórico-social e uma região geográfica existente. Por outro lado, as perspectivas actuais apontam para o seu carácter moderno e universal, entendido enquanto reacção necessária a uma sociedade globalizada dominada pelo capitalismo e pela homogeneidade cultural.

Afrânio Coutinho é outro dos ensaístas que se debruça sobre o regionalismo, apresentando uma definição do «regionalismo autêntico», valendo-se da perspectiva de George Stewart:

«Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. - como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra.»⁴²

Referindo-se de uma forma concreta ao regionalismo brasileiro, Afrânio Coutinho aponta para dois momentos do regionalismo: o regionalismo romântico e o regionalismo realista. O regionalismo romântico caracteriza-se pela supervalorização do pitoresco e da cor local e para uma visão idealizada do passado:

«Em José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, o regionalismo é uma forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico. Esta modalidade de regionalismo incorre numa contradição ao supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo, ao mesmo tempo que procura encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que se lhe sobrepõe.»⁴³

Pelo contrário, o regionalismo realista, retomando uma realidade regional, centra-se na

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 135.

⁴² Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil*, vol. V, *Era Modernista. Estilos de Época*, S. Paulo, Global Editores, 1997, p. 235.

⁴³ *Idem, Ibidem*, p. 234.

análise da realidade social, nomeadamente na relação que se estabelece entre o homem e o ambiente. Segundo Afrânio Coutinho, é com o Realismo que os escritores encontram uma «ampla fonte de assuntos, sugestões, linguagem nativa, tipos humanos, formas de conflito social e moral» e é a partir desta estética literária que é possível compreender o regionalismo literário, que consiste em

«apresentar o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição».⁴⁴

Ao centrar-se na representação de uma realidade social, o regionalismo na Literatura Brasileira constitui um veículo de ilustração da diversidade cultural de um país extenso, e é pelo retrato dessa diversidade que é possível construir uma identidade cultural. É a partir desta faceta do regionalismo, que nos é possível afirmar que a corrente regionalista assume uma ideologia nacionalista.

Por sua vez, para José Aderaldo Castello, o regionalismo está intrinsecamente ligado a uma componente nacionalista, mas também a uma componente de universalidade, que apenas pode ser fecunda quando aliada a um processo de originalidade e de maturidade da criação literária⁴⁵. Já para José Maurício Gomes de Almeida, a evolução e maturidade da perspectiva regionalista tem origem em factores de ordem estético-literária e de ordem histórica e cultural. As transformações de ordem estético-literária foram incorporando variações de estilo e técnicas narrativas que, em última análise, revelaram transformações nas concepções do mundo e do homem e nas motivações que alimentam o fazer artístico. Deste facto são exemplo os romances *O sertanejo*, de José de Alencar, publicado em 1875 e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938, enquanto romances que recuperam uma realidade regional (realidade sociológica) que é transformada em matéria literária (realidade estética). A relação que se estabelece entre estas duas realidades é essencial para a construção de uma obra regionalista, ainda que essa representação dependa da época e do sujeito que a escreve, aceitando deste modo o carácter mutável desta tendência literária:

⁴⁴ Howard W. Odum citado por Coutinho, *op.cit.*, p. 235.

⁴⁵ Cf. José Aderaldo Castello, «Regionalismo brasileiro. Uma derivada do nacionalismo romântico», in Fernando Cristóvão, *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Lisboa, Cosmos, 1997, p. 113.

«A única exigência de validade geral para que uma obra possa ser considerada a justo título regionalista é a da existência de uma *relação íntima e substantiva* entre a sua realidade ficcional e a realidade física, humana e cultural da região focalizada. O modo como na prática este relacionamento se efetiva vai variar de época para época, de escritor para escritor, de obra para obra.»⁴⁶

Se na sua génese o regionalismo começou por manifestar uma preocupação nacionalista com os românticos para depois evoluir para uma preocupação com os valores específicos de cada região dentro do complexo cultural do país existem factores de ordem histórica e económico-social que o determinam, como é o caso do Nordeste.

O Nordeste é uma zona geográfica caracterizada por uma cultura tradicional de cunho essencialmente rural que neste contexto reivindica a revalorização da sua cultura regional. A consciência da decadência de uma estrutura agrária e patriarcal, a par de uma revalorização da cultura regional, gera na classe intelectual um sentimento de revolta e de denúncia social, que surge representado na ficção regionalista de 30, principalmente na zona nordestina que, para além dessa desagregação social, tem o fenómeno das secas periódicas a agravar a decadência e as desigualdades sociais.

José Maurício Gomes de Almeida e José Aderaldo Castello defendem que a evolução da corrente regionalista nordestina se deve essencialmente a factores de ordem cultural, política e social e ao programa cultural instaurado pelo sociólogo Gilberto Freyre na defesa dos valores culturais do Nordeste. O primeiro destaca, neste contexto, a fundação do Centro Regionalista do Nordeste em Abril de 1924, em Recife, e o 1º Congresso Regionalista do Nordeste, realizado na mesma cidade, entre 7 e 11 de Fevereiro de 1926, cujo programa, ao defender a unidade económico-cultural do Nordeste brasileiro, destaca no plano cultural aspectos como a organização do ensino, a defesa de valores tradicionais, onde se inclui a defesa do património histórico, artístico e arquitectónico e as festas e jogos tradicionais⁴⁷. Ainda segundo o mesmo ensaísta, a publicação do *Livro do Nordeste*, em Novembro de 1925, obra constituída por uma colectânea de trabalhos sobre a cultura da região e organizada por Gilberto Freyre, em que se inclui o ensaio «Vida Social no Nordeste», representa também uma iniciativa cultural que irá contribuir para a criação literária da década de 30, mas também para o desenvolvimento de uma

⁴⁶ José Maurício Gomes de Almeida, *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999, p. 314.

⁴⁷ Cf. *Idem, ibidem*, p. 190.

«consciência regionalista» entre os nordestinos.

Retomando o pensamento do sociólogo Gilberto Freyre, José Aderaldo Castello defende que a concepção de regionalismo, resultante do Congresso de 1926, pressupunha uma defesa da identidade e unidade nacional a partir de uma visão objectiva e sem preconceitos da realidade regional, pois só a partir da defesa da cultura regional seria possível conhecer o país na sua diversidade e na sua unidade:

«Resumindo a propósito o pensamento de Gilberto Freyre, dizíamos que o regionalismo debatido no Congresso de 1926 aspirava a uma reorganização do Brasil, em que cada brasileiro, despido da roupagem europeia, devia voltar-se para o seu meio e penetrar natural e sinceramente, sem complexos coloniais, em nossa realidade, visando sempre a uma articulação «inter-regional» para melhor compreensão dos problemas e definição da unidade nacional. Porque, do ponto de vista político, a nossa ação deveria ser inter-regional e não estadualista, em atenção à mais exata configuração do país, dividido em regiões naturais diversificadas, a que se sobrepõem regiões culturais. Derivaria daí o critério que deveria presidir os estudos da cultura brasileira, os da natureza física do país, da sua paisagem, do homem, assim como as soluções para problemas econômicos e de trabalho.»⁴⁸

Estes pressupostos mantinham o seu valor para a região nordestina:

«Voltadas diretamente para os limites da região nordestina, as propostas provenientes do Congresso de 1926 visavam à reabilitação e preservação de valores e tradições, em reação contra o indiferentismo e mesmo a obra destruidora daqueles que deviam protegê-los; em vez de preferirem imitações estrangeiras desfiguradoras. Eram valores e tradições que mereciam esforço de defesa, não só pelo que significava nos limites das próprias regiões, como também pelo vulto que assumem no todo da cultura brasileira.»⁴⁹

Ao abordar o regionalismo brasileiro, José Aderaldo Castello considera que este atingiu o seu ponto culminante com a ficção dos anos 30 e aponta como seus antecedentes as ideias de Gilberto Freyre, o conceito de regionalismo de José Lins do Rego e o conceito de «brasilidade» proposto pelo modernista Mário de Andrade. O ensaísta baseia-se nas palavras de José Lins do Rego, que define o aspecto político e artístico do regionalismo: «No plano político é o contrário do estadualismo que a República implantara; no plano artístico é uma sondagem da alma do povo, nas fontes do folclore, no que há de grande e vigoroso na alma popular.»⁵⁰. Ainda na

⁴⁸ José Aderaldo Castello, *op. cit.*, pp.109-110.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, pp. 109-110.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, pp. 110.

defesa da dicotomia regionalismo/ universalismo, José Aderaldo Castello define esta tendência literária do seguinte modo:

« (...) achamos que aquela expressão [regionalismo] pode ser usada principalmente para designar tudo o que se tem feito na nossa literatura nos limites da relação homem/ terra, marca atuante de uma busca incessante de integração, de auto-definição e de reconhecimento de uma individualidade própria. Neste sentido marcha-se também da «visão regional» para a «desregionalização», a fim de esclarecer o que de maneira totalizante Mário de Andrade chamou «brasilidade», isto é, o direito de ser brasileiro, como cada um pode e deve ser, sob autocrítica, de acordo igualmente com o pensamento já ressaltado de José Lins do Rego.»⁵¹

Estamos assim perante um conceito que aponta como temática geral a abordagem da relação homem/ terra numa busca pela identidade nacional que faz a partir do particular para o geral – para a definição da alma brasileira. No entanto, este propósito de definir a alma brasileira mantém uma relação próxima com o conceito de «brasilidade» de Mário de Andrade, conceito esse que serviu de mote para o movimento modernista.

Os estudos realizados sobre o Regionalismo na Literatura Brasileira, e mais concretamente sobre os motivos que levaram à projecção desta tendência literária a partir da década de 30 do século XX, no chamado Romance de 30, apontam para factores de ordem política, histórica, social e cultural. No entanto, não devemos descurar os factores estéticos e o desenvolvimento desta tendência no decorrer do Modernismo. Se do Modernismo surge o conceito de «brasilidade», enquanto ideia que aponta para a identidade cultural e ao nível estético para uma renovação literária, por meio da linguagem, podemos interrogar-nos sobre o papel da perspectiva regionalista no seio do Modernismo: afinal, estas duas perspectivas complementam-se ou entram em conflito?

Para José Maurício Gomes de Almeida as divergências entre o Modernismo paulista e o movimento regionalista nordestino apenas podem ser compreendidas como «respostas específicas e diferenciadas entre si a problemas socioculturais também peculiares e diversos.»⁵², directamente relacionados com factores sócio-económicos e estéticos. No que se refere aos aspectos sócio-económicos, o Nordeste perde o seu estatuto de pólo económico do país e a sua estrutura social de tipo patriarcal, baseada na monocultura e no latifúndio, entra em decadência, enquanto a cidade de S. Paulo, com os lucros provenientes da produção cafeeira e com o

⁵¹ *Idem, ibidem*, pp. 110-111.

⁵² José Maurício Gomes de Almeida, *Op. Cit.*, p. 202.

desenvolvimento industrial, passa a ser considerada uma cidade moderna e cosmopolita, ganhando assim prestígio económico no país. Relativamente aos aspectos de ordem estética, o autor considera dois factores determinantes: a relação da literatura com a realidade social e a validade da inovação estética na produção literária. O Modernismo elogia a vida moderna e a civilização industrial de S. Paulo, enquanto que o movimento regionalista defende os valores culturais. O Modernismo apresenta uma preocupação predominantemente estética que norteia o Modernismo paulista, em detrimento de uma visão sociológica e cultural por parte dos nordestinos. A posição paulista está bem visível na produção literária de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, que revelam uma preocupação com a renovação da linguagem e, conseqüentemente, procuram colocar-se em sintonia com as vanguardas europeias. Resultado desta preocupação foi a Semana da Arte Moderna de 1922, considerada um festival da Arte. No entanto, apesar destas divergências, o movimento regionalista assume relevo determinante na Literatura Brasileira e passa a ser considerado o segundo movimento modernista: trata-se de uma literatura de marcada vocação social e de um posicionamento crítico em relação às estruturas sociais vigentes e às injustiças sociais.

Por seu lado, Alfredo Bosi considera que as décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muito aos intelectuais brasileiros, nomeadamente a compreensão de velhos e novos problemas sociais, trazidos pelo tenentismo e pela política de Vargas, fazendo ascender lemas patrióticos e procurando envolver o proletariado e as crescentes classes médias. A compreensão destes problemas estava reservada a escritores que atingiram a maturidade depois dos anos 30, tais como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Carlos Drummond de Andrade, para quem o Modernismo constituiu uma “porta aberta”. Para Alfredo Bosi, do novo sistema cultural posterior a 30, desenvolvido a partir do Modernismo, resultam “novas configurações históricas” que exigem “novas experiências artísticas”. A prosa de ficção encaminhada para um “realismo bruto”, como é o caso da ficção de Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e em parte de Graciliano Ramos, beneficia com a incorporação da linguagem oral, dos brasileirismos e dos regionalismos. Para este historiador, a análise dialéctica é a melhor forma de encarar a história cultural, que neste caso concreto demonstra a existência de novas angústias e de novos projectos por parte dos artistas brasileiros⁵³.

⁵³ Cf. Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994, p. 385.

2.3. O Romance Social brasileiro da década de 30

A produção ficcional regionalista da década de 30, considerada o segundo momento modernista, na perspectiva de Massaud Moisés, em termos temporais, teve início com a publicação de *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, em 1928, e findou com o romance *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, em 1946.

Na tentativa de delimitar e de caracterizar a produção romanesca de 30, Massaud Moisés e outros autores estabelecem a existência de quatro ciclos romanescos: o ciclo das secas, representado por José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Amando Fontes e Graciliano Ramos; o ciclo do açúcar de José Lins do Rego; o ciclo do cacau de Jorge Amado e o ciclo amazônico de Peregrino Júnior e o ciclo gaúcho de Darci Azambuja, Erico Veríssimo e Ivan Pedro de Martins. As personagens destas narrativas são essencialmente personagens coletivas, representantes de uma classe ou grupo social.

No contexto do nosso ensaio torna-se fundamental a comparação dos pressupostos próprios do Romance de 30 com o Realismo e o Naturalismo do século XIX. No contexto literário brasileiro, é com a publicação de *O Mulato* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no início da década de 80, que se assinala o aparecimento da estética realista e naturalista. À influência dos precursores franceses dos dois movimentos, adiciona-se a obra dos realistas portugueses, nomeadamente de Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Antero de Quental. Dentro desta estética destacam-se ainda as figuras de Machado de Assis e Raul Pompéia, bem como os escritores mais directamente ligados à vertente naturalista, como Aluísio Azevedo, Inglês de Souza e Adolfo Caminha.

O Realismo e o Naturalismo configuram-se como duas tendências de origem urbana que reflectem o estágio de desenvolvimento urbano da Europa do século XIX, bem como o progresso científico. Embora no Brasil se registasse um precário desenvolvimento comercial e industrial e ainda mal se desenhasse o aparecimento de uma burguesia urbana e de um proletariado, a aceitação destas duas tendências representou o fortalecimento da abordagem do meio citadino, privilegiando o retrato do pólo político e intelectual do Rio de Janeiro. No entanto, apesar de se prestigiar uma ficção de carácter urbano, que em última análise poderíamos considerar um regionalismo urbano, por volta da década de 1890 surge uma corrente regionalista rural representada por Oliveira Paiva (Ceará), Afonso Arinos, de Minas Gerais e Valdomiro Silveira, de São Paulo.

No que se refere ao parâmetro estrutural das narrativas realistas naturalistas, salientamos, desde logo, a sua perspectiva documental, dado o seu interesse em retratar a classe burguesa, expondo as suas vicissitudes e, valendo-se das leis científicas e de uma visão patológica dos comportamentos sociais, assumiu também como previsível a corrupção social. Neste contexto, Massaud Moisés defende a existência de dois tipos de Realismo: um realismo exterior, que apresenta uma visão do real sustentada em princípios filosóficos e científicos, veiculando a ideia de que o comportamento da personagem se torna previsível por meio da análise do meio em que se move e dos seus gestos e atitudes; por sua vez, o realismo interior baseia-se na análise psicológica da personagem, mas ao contrário do realismo exterior, pressupõe que os dramas humanos se manifestam no universo interior da personagem⁵⁴.

Nos vários estudos levados a cabo sobre a produção de 30, e mais propriamente em aspectos que definem o seu plano estrutural, tem sido debatida a relação que estas narrativas estabelecem com os parâmetros literários do Realismo/ Naturalismo do século XIX, acentuando-se a perspectiva documental destas narrativas pela relação íntima que estabelecem com uma realidade histórico-social concreta.

Para Massaud Moisés, as narrativas de 30 não apresentam uma estrutura complexa. No plano do estilo, realça-se o gosto pelo coloquial e a utilização de uma dicção puramente brasileira e representativa dos regionalismos⁵⁵. Para este ensaísta, o romance de 30, pela sua recuperação do regionalismo e pelo seu carácter realista, recupera alguns dos parâmetros do Realismo/ Naturalismo do século XIX, registando-se por um lado inovações, mas também uma permanência das limitações próprias desta estética literária. A vertente realista recuperada pela prosa ficcional de 30 está assim directamente relacionada com a recuperação do género romanescos enquanto «romance social», «romance de tese», «romance-denúncia», «romance-documento» que retoma a defesa de teses científicas e sociais, mas que do ponto de vista ideológico, devido à predominância de temáticas relacionadas com o universo regional, assenta em ideais marxistas.

No entanto, para Massaud Moisés, o retomar da doutrina naturalista oitocentista traz algumas limitações, nomeadamente a adopção mecanicista de teses sociológicas e com ele a possibilidade de esvaziamento dos temas⁵⁶. No entanto, a estas narrativas não falta nem a verossimilhança, nem um retrato real dos problemas focalizados quando se alude às paisagens físicas e humanas do Nordeste, do Rio Grande do Sul e da Amazónia. Por outro lado, o crítico

⁵⁴ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol.III, *Realismo*, S. Paulo, Cultrix, 1984, pp. 25-29.

⁵⁵ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol.V, *Modernismo (1922 – atualidade)*, S. Paulo, Cultrix, 1996, pp. 173-174.

⁵⁶ *Idem, Ibidem*, p. 172.

literário considera que esta propensão para o regionalismo, e principalmente no romance nordestino, revela também uma propensão para o pitoresco, facto que também considera uma limitação: «Provavelmente pela inadequação do meio regionalista às teses preconizadas, resvalam numa literatura desejadamente revolucionária, mas que se realiza antes como rendição à cor local que como defesa e veículo de postulações transformadoras da realidade.»⁵⁷

Gilberto Mendonça Teles dedicou-se ao estudo da ficção regionalista de 30, nomeadamente da produção literária de José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e Amando Fontes⁵⁸. Referindo-se à escolha geneológica dos escritores da década de 30, Gilberto Mendonça Teles aponta para a predominância do género romanesco ou do conto, enquanto melhor forma de expressar as acções e caracterizar os cenários nordestinos, e também como a única forma de se poder apresentar um documento estético e denunciador da injustiça social.

O grupo de escritores constituído por José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, Jorge Lima e Amando Fontes justifica a unidade de um sistema de narrativa denominada de romance de 30 do Nordeste, quando se tem em conta o seguinte modelo: plano de conteúdo, plano de expressão e plano retórico⁵⁹.

Quanto ao plano de conteúdo, Gilberto Mendonça Teles refere os temas já apontados por José Aderaldo Castello: «a limitação do ambiente, os ciclos da seca, do cangaço, o misticismo, a cana-de-açúcar, o cacau, a decadência do coronelismo latifundiário e, podemos acrescentar, o tom memorialístico e semi-urbano de alguns romances.»⁶⁰

No plano da expressão, destaca o coloquialismo, que se manifesta equilibrado entre o regionalismo e a norma do registo escrito; a adopção de técnicas narrativas e a utilização vocabulário típicos das zonas descritas, como forma de assegurar a verosimilhança e a recepção do leitor.

No plano retórico, destaca a recuperação das técnicas narrativas da ficção tradicional do século XIX, em que o enunciador, ao narrar de forma verosímil as acções e os pensamentos das personagens, recorre a uma perspectiva na terceira pessoa.⁶¹

Já para Alfredo Bosi, a realidade sócio-cultural em que surge integrada a ficção de 30, no

⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p.171.

⁵⁸ Gilberto Mendonça Teles, *A crítica e o Romance de 30 do Nordeste*, Rio de Janeiro, Atheneu Cultura, 1990, p. 107.

⁵⁹ Cf. *Idem, Ibidem*, pp. 15-16.

⁶⁰ *Idem, Ibidem*, pp. 15-16.

⁶¹ Cf. *Idem, Ibidem*, pp.15-16.

período da crise cafeeira, com a eclosão da Revolução de 30, com o declínio do Nordeste e com a conseqüente modificação das estruturas sociais, permite criar as condições necessárias para a retomada do Naturalismo e para a adoção da narração documento na prosa⁶². Considera igualmente que esta ficção, ao relacionar-se com a realidade social, dá lugar a uma prosa em que se analisam criticamente as relações sociais:

«Mas sendo o *realismo absoluto* antes um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética de arte que uma norma efetiva da criação literária, também esse romance novo precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens. Assim, ao realismo “científico” e “impessoal” do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*.»⁶³.

Considerando insuficiente a comum distinção entre os dois tipos de romance, *romance social-regional* e *romance psicológico*, Alfredo Bosi, ao abordar a produção romanesca brasileira a partir da década de 30, distingue quatro tendências no romance brasileiro: *romances de tensão mínima*, *romances de tensão crítica*, *romances de tensão interiorizada* e *romances de tensão transfigurada*⁶⁴. A distinção dessas tendências sustenta-se nos pressupostos teóricos do estruturalismo sociológico de Lucien Goldmann, apresentados em *A Sociologia do Romance*, e parte da relação de tensão crescente que se estabelece entre o “herói” e o seu mundo, numa homologia com a tensão que se exerce entre o escritor e a sociedade. As obras *Usina e Fogo Morto* de José Lins do Rego e os romances de Graciliano Ramos estariam assim enquadradas nos *romances de tensão crítica*, dado que «o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente.»⁶⁵. O romance de 30 enquadra-se nesta tendência, dada a relação que se estabelece entre o herói e o ambiente natural e social, sustentado numa visão crítica da sociedade, que permite definir o enredo e o carácter da personagem:

«Nos romances em que a tensão atingiu o nível da crítica, os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. Há menor proliferação de tipos secundários e pitorescos: as figuras são tratadas em

⁶² Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994, p. 389.

⁶³ *Idem, Ibidem*, p. 389.

⁶⁴ Cf. *Idem, Ibidem*, p.892.

⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p. 892.

seu nexo dinâmico com a paisagem e a realidade socioeconômica (*Vidas Secas*, São Bernardo de Graciliano Ramos), e é dessa relação que nasce o enredo. Passa-se do “tipo” à expressão; e embora sem intimismo, talha-se o *caráter* do protagonista.»⁶⁶

Da análise dos dois movimentos literários podemos afirmar que o movimento neo-realista apresenta características bem definidas no que se refere às suas orientações ideológicas, influências literárias e opções estético-literárias. As opções ao nível ideológico centram-se num pensamento marxista e nos fundamentos filosóficos do materialismo dialéctico, opção que implica uma ruptura com o socialismo utópico e com o idealismo do século XIX. As influências literárias centram-se na literatura produzida segundo os ideais do realismo socialista, e do qual são exemplo os romances de Gorki, Caldwell, Steinbeck e Hemingway, e também no romance brasileiro nordestino da década de 30. Relativamente às opções estético-literárias, o movimento neo-realista concede primazia ao género narrativo, nomeadamente ao conto, à novela e ao romance, já que estes géneros literários são compatíveis com a representação da verosimilhança e com o cunho documental que se pretende introduzir na produção literária. Ainda no que respeita às opções retórico-estilísticas podemos constatar que as categorias narrativas de espaço e de personagem são as que melhores se adequam para apresentar uma realidade social em termos opressivos. Ao privilegiar estas categorias narrativas torna-se possível abordar determinados espaços geográficos, nomeadamente o Alentejo, a paisagem privilegiada pelo escritor Manuel da Fonseca, e o Ribatejo, bem como um leque de personagens provenientes de uma classe social desfavorecida. Por outro lado, estas opções permitem igualmente a representação de uma dinâmica histórico-social que se deseja reveladora de mecanismos de transformação social.

Todos estes factores reportam para uma concepção empenhada do fenómeno literário e inevitavelmente para a projecção de um olhar atento sobre os problemas sociais, políticos e económicos da época. Por sua vez, estas concepções do fenómeno literário e a opção pela vertente ideológica do marxismo, traduz-se ainda na escolha de um leque temático que contempla temas como o conflito social, a alienação e a consciência de classe.

O romance social brasileiro da década de 30 destaca-se pela sua vertente regionalista e pelo seu ideal de defesa de uma unidade e de uma identidade nacional, realizada através de uma visão objectiva e sem preconceitos da realidade regional. O romance de 30 caracteriza-se pela sua vocação interventora e de denúncia de uma realidade social injusta, e é ele que, em parte, vai influenciar a produção literária neo-realista.

⁶⁶ *Idem, Ibidem*, p.393

No que respeita às opções estético-literárias, o movimento literário português também concede especial destaque ao género narrativo e recorre à recuperação do romance oitocentista e da sua vertente documental. A opção pelo género narrativo constitui a melhor forma de expressar as acções e esboçar um retrato fiel dos cenários regionais, bem como veicular uma ideologia marxista que se coaduna com uma visão crítica da realidade social. A nível temático, regista-se a existência de ciclos romanescos que, divididos em ciclos da seca, da cana-de-açúcar, do cacau e amazónico conferem por meio do seu teor crítico uma visão realista e renovada do território brasileiro.

II – A dimensão ideológica de *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca e de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos

1. A dimensão temática de *Seara de Vento* e *Vidas Secas*

1.1. Como nos foi possível constatar no capítulo precedente, a produção literária neo-realista dá primazia ao universo rural e às condições sócio-económicas da classe proletária denunciando, deste modo, a opressão a que os elementos desta classe estão sujeitos. Intimamente ligados ao tema da opressão, surgem os sub-temas da alienação, do conflito de classes, da exploração do homem pelo homem e, por último, da consciência da alienação. Como consequência desta abordagem, sobressai, do ponto de vista ideológico, uma visão dialéctica do homem e a crença de que, por meio da consciencialização de classe e do empreendimento de uma revolução fundamentada, será possível combater a desigualdade social e dar corpo à visão utópica da construção de uma sociedade mais justa. Os neo-realistas, rompendo com a visão determinista do Homem, veiculada por ideias realistas e naturalistas de Oitocentos, transportam para a literatura da época um leque de personagens provenientes das classes mais desfavorecidas e implementam, de uma forma visível, uma visão mais *realista* do espaço rural e das reais condições de vida dos camponeses.

Para Maria Alzira Seixo, a escrita neo-realista apresenta uma preocupação eminentemente social

«em que o indivíduo é visto em luta com o meio ambiente e humano numa dialéctica de exploração-libertação para a comunicação da qual se utilizam a análise dos factores históricos, sobretudo os económicos; a descrição do despertar da consciência de classe no indivíduo, da sua actuação em função dessa consciência de classe e um processo efabulativo que integra a dinâmica social que, com maior esquematismo ou maior complexidade na combinação dos dados, encontra na luta de classes a possibilidade de canalização histórica para um mundo novo, mais equilibrado, mais justo.»⁶⁷

Tendo em conta esta visão da corrente neo-realista, Alzira Seixo considerou *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, em termos genealógicos, um romance rural na perspectiva neo-

⁶⁷ Maria Alzira Seixo, «O romance rural na perspectiva neo-realista: “Seara de Vento” de Manuel da Fonseca » in Maria de Lourdes Belchior, Maria Isabel Rocheta e Maria Alzira Seixo, *Três Ensaios sobre Manuel da Fonseca (A Poesia, O Fogo e as Cinzas, Seara de Vento)*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1980, pp. 86-87.

realista, devido aos seguintes factores: por ter concedido especial atenção aos problemas do campo a partir da década de 40, aproveitando a realidade rústica para abordar o meio operário e a pequena burguesia numa perspectiva de problemática contradição de classe, e para fornecer uma visão da sociedade em termos de luta, de opressão e de libertação.

O romance fonsequiano *Seara de Vento*, publicado em 1958, tem como pano de fundo o ambiente social e político do espaço rural alentejano, num tempo histórico em que se vivencia a fome, a miséria, o desespero, o desemprego e a opressão. As personagens principais desta narrativa são uma família de camponeses, composta por Palma, Júlia, a sua esposa, Amanda Carrusca, mãe de Júlia, Mariana, a filha do casal, e Bento, o outro filho do casal que sofre de uma deficiência mental. O núcleo familiar, assolado pela fome e pela miséria, habita num casebre em ruínas e lamenta a derrocada do forno da família. O sustento é garantido apenas pelo magro ordenado de Mariana, que trabalha no campo, já que o chefe da família, Palma, se encontra desempregado. Palma, a personagem principal da narrativa, é a vítima directa da arbitrariedade do poder e da injustiça, dado que é acusado injustamente do roubo de umas sacas de cevada por parte do seu ex-patrão Elias Sobral, e por essa razão é condenado e preso. Movido pelo seu desejo de sustentar a família, o camponês não vê outra alternativa senão tornar-se contrabandista. No entanto, embora por algum tempo consiga saciar a fome na sua casa e projecte a reabilitação da casa e do forno da família, o encontro com o seu ex-patrão, o grande latifundiário, na venda do Mira, desperta-lhe sentimentos de ódio e de vingança. Estes sentimentos e desejos levam-no a confrontar o elemento opressor. Como consequência deste acto de Palma, Elias Sobral usa a sua influência para encurralar o camponês, incentivando o sargento Gil a fazer uso do seu poder de autoridade policial. O sargento Gil leva Júlia para a esquadra e utilizando técnicas de interrogatório e de tortura, obriga-a a confessar que Palma trabalha no contrabando. Dominada pelo sentimento de culpa de ter denunciado o marido, Júlia suicida-se na cela da prisão. Este acontecimento trágico serve de impulso a Palma para concretizar o seu projecto de vingança: prepara uma emboscada ao grande latifundiário, acabando por atingi-lo a tiro. Consequentemente, o sargento Gil e os seus guardas cercam o casebre em ruínas e o tiroteio que se desenrola acaba por ter como consequência a morte do camponês.

No plano diegético, as sequências narrativas seguem uma estrutura linear, conferindo uma dimensão trágica ao enredo. As referências temporais, em forma de analepses, surgem apenas como forma de justificar a situação de opressão a que a família está sujeita no tempo presente, em nada prejudicando a ordem sequencial dos acontecimentos. Assim sendo, em função do enredo, e dadas as condições sócio-económicas da família do protagonista e herói, consideramos

que o tema fundamental desta narrativa é a opressão. A este tema ligam-se os sub-temas da fome, da alienação, da injustiça social, do conflito social, da violência e da consciência de classe. As categorias narrativas do espaço físico e social, bem como as personagens permitem-nos fundamentar a vertente temática da opressão.

À semelhança do que acontece na restante produção literária de Manuel da Fonseca, o espaço físico do romance *Seara de Vento* remete para o espaço alentejano, para uma paisagem constituída por uma vegetação que contempla as estevas, os plainos, os matos, os cardos, os sobreirais e os ramos torcidos do montado, a par de um relevo acidentado que contempla os barrancos, os cerros, os córregos e a vasta planície. Esta paisagem física remete para o campo semântico da solidão e do isolamento e, quando aliada às condições climáticas, que no espaço rural se caracterizam pela sua dureza e agressividade, nomeadamente do vento, permitem a concretização de um ambiente opressivo que se faz sentir nas atitudes e comportamentos das personagens. No entanto, é o vento, pela sua componente semântica de agressão, de dor, de violência e de fatalidade, a par da personificação a que está sujeito, que permite representar de forma exemplar essa temática da opressão e servir ao mesmo tempo de elemento de interligação entre os vários espaços narrativos. Alguns dos críticos que se debruçaram sobre a funcionalidade do vento nesta narrativa são unânimes em considerar o seu papel fundamental para a expressão temática da opressão. Urbano Tavares Rodrigues denominou-o «coro da tragédia», «signo do espanto e da violência», dada a conotação de fatalidade que este adquire⁶⁸. João de Melo, por seu turno, considera que o vento enquanto alvo de uma personificação e associado a outros elementos naturais como o luar, adquire o papel de prenúncio de presságios e de voz de intimidação e de nota desoladora, que simboliza a desgraça que se abate sobre as personagens⁶⁹.

No início da narrativa, o vento surge com toda a sua violência e invade o casebre dos Palma, revelando ao leitor o ambiente de opressão que se vive naquela casa: «Rumorosa, às sacudidelas bruscas, a ventania corre livremente. Em tropel desabalado arremete contra a empena, trespassa a telha vã. Gemendo, arrasta-se pelo interior escuro do casebre. E demora, insiste, num ganido assobiado.» (p.25) Como podemos constatar, o vento é alvo de uma personificação, já que lhe são atribuídas qualificações humanas que, do ponto de vista semântico, apontam para a tristeza, a dor e o sofrimento, dada a utilização das formas verbais que indicam movimento, como “arrasta-se” e “corre”, e que lhe dão uma conotação de voz desoladora, como “gemendo”. As habitantes do casebre, Amanda Carrusca e Júlia, são tolhidas

⁶⁸ Cf. Urbano Tavares Rodrigues, «O Vento. Coro da Tragédia. Signo do Espanto e da Violência em *Seara de Vento*» in *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, pp. 47-62.

⁶⁹ Cf. João de Melo, «Contribuição para uma leitura ideológica do romance *Seara de Vento*», in *Toda e Qualquer Escrita.*, Lisboa, Vega, 1982, pp. 125-143.

pelo medo e a única forma de enfrentar o opressor é recorrendo à praga «- Raios partam esse vento!» (p. 25). No capítulo 5 é o vento com a sua violência que fustiga o casebre quase em ruínas: «Desde longe, ferida, nos ramos torcidos do montado, nas estevas, nos cardos, a ventania vem e estrebucha longamente ao rés das paredes escalavradas do casebre.» (p.65)

O espaço interior do casebre revela desde logo a miséria, a fome e as fracas condições sócio-económicas da família: trata-se de um espaço escuro, sombrio, com chão de terra batida, e em que entra o frio, como podemos comprovar pelas seguintes expressões: «Gemendo, [a ventania] arrasta-se pelo interior escuro do casebre.» (p.25); «Em redor, sombras espessas diluem as paredes e os recantos numa só mancha circular. Apenas as cantarias da lareira, batidas pela luz que vem da porta, se salientam aprumadas.» (p.26). Ao percorrer o interior do casebre o vento, alvo de um processo de animização, para além de registar um ambiente opressivo ainda adquire uma conotação semântica de desgraça e de presságios: «O choro da nortada trespassa a solidão da noite. Infiltra-se pelas frinchas das janelas e da porta, pelas telhas, afoga o casebre de gemidos, queixas, agonias.» (p.201).

A parte exterior do casebre também se encontra degradada, com fendas nas paredes e com o telhado abatido, fustigada pela agressividade dos elementos naturais: «Está meio em ruínas. O sol, chuvadas e ventanias haviam comido a cal e aberto fendas nas paredes. O telhado abate-se numa breve reentrância com as pontas voltadas para o céu. E os buracos das janelas fitam com espanto a agressiva desolação da planície.» (p.48)

No entanto, a expressividade do vento, enquanto componente semântica da opressão e da tragicidade, também se torna significativa quando relacionado com as personagens romanescas. Quanto ao vento, é com Palma que ele estabelece uma relação mais íntima e ao mesmo tempo mais conotada de tragicidade. O vento acompanha todos os passos do camponês e pela sua violência e ferocidade prenuncia o destino trágico do protagonista solitário. Note-se, desde logo, a violência do vento aquando da aparição de Palma no casebre: «Áspera, a ventania desaba sobre os plainos, agita matos e sobreirais , vem e geme contra as telhas, contra a empena desmantelada.» (p.28). Também a violência com que o vento fustiga a personagem quando esta decide ir à venda do Mira à procura de Galrito, para combinar a sua entrada no contrabando: «A ventania bate-lhe no peito e na cara, dobra-lhe a aba do chapéu. De músculos tensos, pára à beira da íngreme ravina.» (p. 91), bem como numa das viagens a Espanha: «Fustigado pelas revoadas, o rosto do Palma encrespa-se, o latejar impetuoso do sangue ressoa-lhe nas fontes. E, ao rés da terra, a nortada estrebucha, furiosa. Por toda a parte, das moitas, dos cardo e dos pedregulhos, soltam-se lamentos abafados e terríveis.» (pp. 107-108)

A relação íntima que se estabelece entre Palma e o vento exerce-se ainda no momento em

que a personagem, após o suicídio de Júlia, é invadida pelo cansaço, pela angústia e pelo ódio:

«Pela madrugada, a ventania vibra com um fragor subterrâneo de sentimentos à solta. No sono incerto de Palma o cansaço luta com a memória. Aos seus ouvidos ecoam risos chocalhados, demências. Vozes de desespero, angústia. O pavor rastejado do medo. Soluços sorvidos. O uivo longo da ameaça. O grito clamoroso do ódio.» (p.202)

A comprovar a opressão e a miséria em que vive esta família temos ainda o forno, que outrora servira para cozer o pão e representava o alimento e o orgulho da família. A recordação dos tempos em que o forno era utilizado causa agora tristeza e desalento. À semelhança do casebre, também este se encontra degradado, reduzido apenas a um monte de pedras que serve de refúgio a Bento: «Pouco sugere o sítio. É apenas um monte de pedras encravadas na terra negra e húmida.» (p.33), «Os cabelos amarelos voam-lhe na ventania. O tronco esquelético vai e vem, naquele baloiçar de tonto. Sentado sobre as pernas entrecruzadas, nem o frio nem os rogos da família o fazem sair da cova do forno.» (p.51)

Para além da degradação do espaço em que habitam, as condições que levaram a essa situação justificam o estado actual dos acontecimentos e o estado opressivo em que vive a família: Joaquim de Valmurado, pai de Palma, não conseguiu pagar o empréstimo cedido pelo Elias Sobral há três anos atrás e a courela passa para as mãos do grande latifundiário. Sem forma de reverter a situação Joaquim de Valmurado suicida-se. Pouco tempo depois, Palma é acusado do roubo de umas sacas de cevada e é preso injustamente. Embora saia da cadeia algum tempo depois, não consegue arranjar emprego.

A fome constitui outro sub-tema abordado no romance, e que nos permite não só representar o tema dominante da opressão, mas permite também estabelecer uma oposição entre as condições sócio-económicas das duas classes sociais em questão: os camponeses e os lavradores. A confirmar o estado degradante das condições sócio-económicas da família temos a sequência narrativa da presença do pão. Antes da visita de João Carrusca, cunhado de Palma, a família apenas havia bebido café amargo. Recebido de forma intempestiva pela família, João Carrusca oferece o pão a Bento, que o abocanha, e as duas mulheres necessitam de lutar contra a força bruta de Bento para agarrarem o pão: «Amanda Carrusca coloca-se entre o neto e a filha. Toda dobrada, apara as arremetidas do Bento, enquanto Júlia entra no casebre com o pão bem seguro contra o peito chato.» (p.56).

A presença do pão na mesa constitui um dos poucos momentos de euforia na narrativa, mas aos olhos do narrador a presença deste alimento em nada contribuiu para ultrapassar a

condição dos habitantes da casa, tal como podemos deduzir pela utilização da forma verbal do verbo *parecer*: «A presença do pão parece ter modificado tudo. Desenvoltas, as duas mulheres mexem-se em redor da mesa» (p.57) e desde logo se projecta a feitura de umas sopas d' alho. No entanto, apesar deste momento eufórico, o barulho do vento logo traz novos presságios: «A momentânea animação some-se, aos poucos, no ambiente penumbroso, gélido. [...] Uma lufada mais áspera envolve o casebre num gemido agoniado.» (p.58)

Na sequência deste acontecimento regista-se um diálogo entre Júlia e Amanda Carrusca que estabelece de forma visível o contraste existente entre as condições sócio-económicas da classe dominante e a dos camponeses, permitindo assim o tratamento do sub-tema do conflito de classes. Através da analepse concretizada no discurso directo de Amanda Carrusca, é possível estabelecer um contraste entre os antigos lavradores, que eram solidários com os camponeses, e os lavradores do tempo presente que se caracterizam pela avareza:

«- Nunca foi boa a vida, isso não - [...] - Mas vinha o Natal, e os lavradores davam pedaços de toucinho. No Ano Novo, a gente ia por essas herdades cantar as Janeiras, e vinham chouriços, paios, bocados de lombo. [...] Agora é tudo comprado... Quem há aí na classe dos lavradores, que dê sequer dois dedos de toucinho?» (pp. 60-61)

A contrastar com a magra refeição que lhes cabe nesta ocasião, umas meras sopas d' alho, surgem as recordações de tempos em que se deparavam com a abundância de comida na casa dos antigos lavradores, em casas onde havia sempre «comida à farta», nomeadamente «pedaços de lombo frito na banha vermelha», pão com toucinho e carne. Realce-se a fala de Amanda Carrusca sobre a carne: «Como eu gostava de sentir a gordura a escorrer-me pelo queixo abaixo!...» (p.62)

Se o espaço físico permite revelar o tema da opressão, o espaço social, associado ao espaço urbano e ao poder político e social também contribui para justificar esta vertente temática. No capítulo 13, o narrador transfere o seu foco narrativo do espaço do campo para o espaço da vila. No espaço do campo permanece a opressão, representada como vimos pela fome, pela miséria, pelo medo e pelas dificuldades sócio-económicas, onde a vida é sempre igual, nada se modifica:

«É estreita, sempre igual, a vida no campo. Raros são os acontecimentos estranhos, tudo se repete. Até quando qualquer transformação se verifica e persiste, logo se monotoniza.[...] Durante alguns dias a nortada aquieta-se. Grandes chuvadas começam a cair cada manhã, demoram-se tarde adiante, só com a noite se extinguem. Depois, de novo o vento irrompe das bandas do Norte. O tempo seca, frio e nublado.» (p.135)

Por sua vez, no espaço da vila, todo o ambiente parece harmonioso, organizado e tranquilo, como podemos verificar pela descrição de um belo dia de Inverno, com um sol luminoso e com o traçado harmonioso das ruas. Recorrendo a um jogo de focalizações, o narrador apresenta-nos essa aparente harmonia e organização. O sujeito de enunciação recorre primeiro a uma focalização externa, fornecendo uma visão detalhada do esquematismo das ruas e das condições atmosféricas: «Jorrando por entre as nuvens, o sol ilumina o casario e os campos. Para lá do muro que delimita o largo, as ruas alinham-se, encosta abaixo, e os telhados, limpos das últimas chuvadas, rebrilham vermelhos.» (p.159). No entanto, a qualificação e o termo de comparação utilizados em relação ao posto da guarda, enquanto «casarão mal assombrado, com grades nas janelas, como as cadeias» (p.151), remete-se já para a repressão que se faz sentir no contexto sócio-político. Em segundo lugar, utiliza a focalização interna, fornecendo ao leitor uma visão desse mesmo espaço através do olhar da personagem doutor Esquível, que olha para a paisagem com agrado: «Pausado, contempla o verde escuro das searas, o asseio das casas e das ruas da vila, a grave lentidão do povo que desce do adro. De roda, todos sentem, com momentânea surpresa, o agrado que a paisagem lhes causa.» (p.159)

Contudo, toda esta ambiência se caracteriza pela falsidade e hipocrisia. Podemos comprovar este facto pela forma como o narrador aborda o espaço da vila e os hábitos e costumes dos seus habitantes, nomeadamente pela caracterização das seguintes personagens: doutor Esquível, presidente da Câmara, o sargento Gil, representante da autoridade policial, o grande latifundiário Elias Sobral, o padre Macário, representante da religião e da igreja e a personagem Asdrúbal Camacho. Ao caracterizar este conjunto de personagens, que se reúne à porta da igreja, o narrador recorre à ironia: «Luzidio grupo reúne-se no adro.» (p. 158). Neste contexto, realce-se a caracterização física e psicológica que é feita de cada uma das personagens: o narrador oferece ao leitor um quadro de costumes que se caracterizam pela hipocrisia, pela ostentação e pela arbitrariedade do poder. Veja-se, por exemplo, a família burguesa, os Sobrais, que se regem pelos valores materiais, pela concentração de riquezas e de poder e pelas tradições: «Família com tradições, a dos Sobrais, quer por heranças, quer por casamentos de conveniência, reúne agora boa parte das grandes herdades do concelho. Homem activo, Elias Sobral dirige sozinho o trabalho nos campos.» (p.137). Contudo, a descrição de Elias Sobral fornece-nos a visão de um homem mesquinho, falso e interesseiro, representando esta personagem, pela sua disformidade física e por meio da elaboração de um retrato quase caricatural, a ridicularidade do grande latifundiário: «É de mediana estatura, seco. O pescoço comprido sustém-lhe, com aprumo, a cabeça pequena, de nariz recurvo, ossudo. O chapéu enterra-se-lhe até às sobranceiras, como que para esconder os olhos escuros, indagadores.» (p.139).

Asdrúbal Camacho é também visto mais como uma figura ridícula: velho, baixo e gordo, de sobretudo pelos ombros, óculos pendurados na ponta do nariz. A personagem doutor Esquível, o presidente da Câmara, é caracterizado pela sua capacidade de se vangloriar pelos seus feitos em prol da vila, não tendo em conta as necessidades dos camponeses:

«Conquanto se expresse cautelosamente, nem por um instante se detém, e passa com imprevista facilidade de assunto para assunto. Sublinha pormenores do arranjo das ruas principais, indica os objectivos da aquisição de imóveis, encarece o embelezamento da entrada e da saída da vila, alinha verbas gastas com esgotos, as águas.

- Enfim, num concelho pobre como o nosso...» (p.158).

O presidente da câmara não deixa também de afirmar que a ordem social estabelecida e o processo de opressão e de repressão instalado na vila se afigura como a melhor forma de manter os camponeses aprisionados nas suas dificuldades e misérias: «- Sabem? Isto apenas: olhem para o estrangeiro. Que triste quadro!... Por toda a parte desassossego, greves, revoltas, e tudo num alevante que nem sei no que vai dar. Pois, senhores, no meio de tanta anarquia, nós temos paz, organização, bem-estar!» (pp.159-160). Aliás esta opinião é partilhada pelo grupo reunido no adro da igreja: «Todas as cabeças se movem de alto a baixo, concordes, graves. E padre Macário, num gesto que tudo explica e tudo agradece, soergue as mãos e olha para o céu.» (p.160).

Ao apresentar o ponto de vista da classe dominante, o narrador exemplifica o tratamento do tema da opressão, apresentando uma atitude crítica em relação ao poder político e ao antagonismo das relações sociais, valendo-se de um jogo de focalizações e de registos do discurso que permitem reduzir as personagens do espaço urbano como caricaturas, e como tal, como veículos para a ilustração da organização do poder própria do regime totalitário que vigora em Portugal.

Contudo, a caracterização de Diogo, um dos filhos de Elias Sobral, coloca um problema em relação à classe burguesa. Ao contrário do pai e de outros representantes da classe dominante, para quem a miséria dos camponeses nada importa e para quem projectam ainda mais repressão, em Diogo revelam-se sinais que remetem para uma culpabilidade, dado ser ele o reponsável pelo roubo das sacas de cevadas que levaram Palma a ser preso. O seu arrependimento é visível quando, durante a missa, roga a Deus para o camponês não ser preso novamente e mostra-se comprometido sempre que se cruza com este. A nosso ver, com esta personagem o narrador procura demonstrar alguma alteração de comportamento no seio da

classe dominante, pois de entre todas as personagens inseridas no contexto urbano, e apontadas como pertencentes à classe burguesa, esta é a única da qual parece emergir alguma consciência da incoerência e injustiça das suas acções.

Como nos foi possível comprovar, o espaço físico e social constitui um elemento fundamental para comprovar o tema da opressão no romance fonséquiano. No entanto, no contexto desta narrativa, as personagens permitem-nos comprovar igualmente o tratamento dos sub-temas da alienação, da violência, do conflito de classes e até mesmo a consciência de classe, aliás, componentes temáticas bastante caras aos escritores neo-realistas.

Os sub-temas da violência, da alienação e do conflito social surgem evidenciados nas atitudes e comportamentos de Palma, que se contrapõe, em termos ideológicos, à personagem Elias Sobral. Fisicamente, Palma destaca-se pela sua estatura alta, pelo seu aspecto alienado e pelo seu ar enigmático. Desde o início da narrativa que nos é possível comprovar o estatuto de camponês oprimido: Palma foi vítima de injustiça social, ao ser acusado injustamente do roubo de algumas sacas de cevada, e por essa razão foi preso, e não mais conseguiu emprego. Movido pelo ódio a Elias Sobral, a personagem Palma assume-se como um homem solitário que deseja fazer justiça pelas próprias mãos, contribuindo deste modo para o desencadear de acontecimentos que culminam na sua morte. A sua fisionomia e atitude revelam desde logo um homem que vive alheado do mundo e dos outros:

«Desde o degrau, uma sombra alastra, difusa. Atrás, lentamente, António de Vamurado, o Palma, sobe a gasta meio mó que faz de soleira. Taciturno, dá uns passos vagorosos pelo chão de terra batida, vira-se. Alheio a tudo quanto o cerca, torna ao limiar, e a sua figura alta, andrajosa, fica enquadrada entre os umbrais da porta. Aí se demora, ensimesmado, a olhar para longe.»
(pp. 27-28)

O ódio de Palma pelo latifundiário Elias Sobral introduz o sub-tema do conflito de classes, dado que entre estas personagens se estabelece uma relação de antagonismo:

«Mal sai da cadeia, o Palma profere ameaças que, modificadas ao sabor das simpatias, breve chegam aos ouvidos de Elias Sobral. O ódio nascido entre os dois homens ganha cada dia novos motivos. Por fim, parecem apostados em aguardar o momento oportuno para o ajuste de contas.» (p.52)

Desde logo, a personagem entra em conflito com os representantes da classe dominante e revela-se consciente do seu estatuto de oprimido e da arbitrariedade do poder. No entanto, Palma

não dispõe de consciência de classe, considerando a sua situação como o resultado da opressão exercida sobre ele: «- Tenho que querer. Esse Elias Sobral... ele e os outros reduziram-me a isto... Não há que fugir. Eles têm tudo, a fortuna e o mando, eles é que põem e dispõem da vida de um homem.» (p.95)

Tomemos como exemplo Galrito, que aconselha Palma a acalmar os ânimos, relativamente ao desejo de se vingar de Elias Sobral, e a manter uma postura discreta: «- Escuta. Tu barafustas muito, ameaças muito. Ora, quanto a mim, só tens uma coisa a fazer: disfarçar, de modo a que te suponham cordato e submisso. Eles gostam de gente assim, acredita.» (pp.95-96), mas Palma assume a sua rebeldia:

«- Mas eu não sou dessa raça. Ofenderam-me, e falo, hei-de falar sempre. Prefiro morrer de repente a acabar aos poucos, como um mendigo.» (pp. 96)

«- Quer queiram ou não! [...] - Que julgam?! Prenderam-me por gatuno, tiraram-me o pão, levaram a Júlia a matar-se, e ainda queriam que eu ficasse mudo e quedo?» (p.230)

A personagem Palma, movido pelos desejos de vingança e pela vontade de fazer justiça pelas próprias mãos, opta por lutar sozinho, apesar dos conselhos proferidos por aqueles que lhe estão mais próximos, principalmente de Mariana que, por várias vezes tenta convencer o pai a juntar-se a ela e aos outros camponeses. No entanto, Palma recusa-se a aceitar e a compreender os ideais de Mariana, tal como podemos comprovar pelas palavras do narrador, que recorrendo à focalização interna e ao discurso indirecto livre, denuncia o estado de inconsciência da personagem, utilizando um discurso interrogativo: «De que estará ela a falar? Da ida dos camponeses à vila, de dificuldades, denúncias? Apenas lhe chegam palavras soltas, sem nexos. Por instantes, varre-se-lhe da memória o motivo por que se encontra ali. Sobressalta-se. De olhar afundado no horizonte, vinca as sobrancelhas.» (p.210)

No desenlace da narrativa, o narrador, mais uma vez desvendando o interior da personagem por meio da focalização interna, anuncia o seu destino final, a sua morte violenta, como se este homem fosse um animal cercado: «Venham por onde vierem, que tem isso? Sabe o fim. Sabe-o de certeza absoluta. Um bicho no fojo. Um bicho que acabará por ser caçado implacavelmente.» (p.243)

A personagem Júlia, a esposa de Palma, pelas suas qualidades físicas e psicológicas, apresenta-se como um recurso fundamental para a representação do tema da opressão e do subtema da alienação. Júlia é uma mulher que sofre devido ao triste destino dos seus filhos: dois deles abandonaram o lar; Custódia tornou-se prostituta e Luís saiu de casa para trabalhar nas

minas; Bento, o único filho que permanece na casa da família é um deficiente mental que passa os dias acorçado no que resta do forno da família. Fisicamente Júlia é descrita como uma mulher magra, de costas curvadas, de «rosto macilento» e de «olhar vago e sem esperança» e sumida no vestido preto (pp.26-27). As suas atitudes e comportamentos denunciam uma mulher triste, passiva, frágil, crente no destino, regida pela obediência ao marido e dominada pelo medo. Regista-se deste modo uma correspondência entre o seu perfil físico e psicológico, tal como o próprio narrador evidencia no seguinte trecho, ao inserir a personagem num ambiente sombrio: «Contra a parede negra da lareira, a meio da frouxa claridade, a curva das costas de Júlia, muito magras, aumenta mais o seu ar de desalento. Triste e fraca, parece vergada ao peso de uma culpa ou de um remorso./ Tão lamentosa passividade torna maior a ira de Amanda Carrusca.» (p.26). De realçar o efeito que a violência do vento provoca em Júlia, incute-lhe o medo e fá-la pressentir desgraças, confirmando-se desde logo a sua posição de mulher oprimida:

«- Que sítios...- murmura ela, numa lentidão de presságio.- Até dá quebranto. Nem eu sei... nestes dias, sinto-me aparvalhada, como se de repente fosse acontecer uma desgraça.» (pp.58-59)

«A noite cresce negra, lenta. O obsidiante gemido do vento persiste, ora longe, ora perto, num choro aflitivo. O medo começa a apossar-se de Júlia. Espreita de soslaio o rosto petrificado da velha, e de novo lhe ocorrem vagos, indefinidos presságios.» (p.81)

Amanda Carrusca, mãe de Júlia e sogra de Palma, apresenta-se como uma personagem modelada porque, ao longo da narrativa, sofre transformações no seu carácter e na sua posição face aos problemas que assolam os camponeses. Podemos até mesmo afirmar que Amanda Carrusca representa o processo de transformação das mentalidades, isto é, o processo de consciencialização de classe, dado que ultrapassa o seu estado de alienação ao aceitar e compreender os ideais defendidos por Mariana. Desde o início da narrativa que Amanda Carrusca revela a sua faceta contestatária, criticando Júlia pela sua passividade e pela sua obediência ao marido. É a velha que desafia Palma e vai pedir esmola para fazer uma mezinha⁷⁰ para o neto. No entanto, a personagem também não esconde a sua raiva e o seu lado violento, é ela que à socapa aplica uns pontapés em Bento. De realçar ainda o facto de ela ser capaz de combater lado a lado com Palma no ataque à GNR, quando esta cerca o casebre.

Amanda Carrusca representa uma voz crítica em relação à ordem social vigente, tendo a clara consciência da opressão a que o povo alentejano está sujeito. No trecho transcrito podemos comprovar a atitude crítica da velha em relação à exploração dos camponeses, à arbitrariedade do poder e à ostentação dos membros da classe burguesa:

⁷⁰ Termo de origem popular que designa remédio caseiro.

«- Pois é verdade... Isto deu uma grande volta... Aquela raça dos lavradores antigos acabou-se. Os de hoje, se muito têm, mais desejam. Moram nas vilas, põem casas às amantes na cidade, não dão um passo sem ser de automóvel, inventam festas, não há cinemas nem teatros a que faltem. E para um estadão destes é preciso dinheiro e mais dinheiro. Nunca se fartam. Por isso é que eles açulam os feitores às canelas do pessoal, que nem os deixam respirar. Agora é tudo à má cara e de relógio na mão. [...]

- Uns tão ricos e outros sem nada... Até devia haver uma lei contra isto. [diz Júlia]

- Haver o quê?!... Estás parva. Pois se os ricos é que fazem as leis!» (pp. 63-64)

Para além disso, no discurso de Amanda Carrusca transparece uma atitude de distanciamento em relação ao conceito de destino quando denuncia a atitude passiva daqueles que, como Júlia, se deixam dominar pelo medo:

«- Bondade, religião... Era bom. Era muito bom que aqueles que falam dessas coisas as praticassem. Mas, olha... Não, tu não podes entender-me. Magicas muito, e não vês nada. Julgas que tudo acontece sem ninguém ter culpa, supões que é o destino... É isso. Supões que é o destino que levou os teus filhos a fugirem de casa, que é o destino que obrigou o teu sogro a matar-se, o teu marido a ir para a cadeia. Pensas assim... e há muita gente da tua marca. Medrosos!...» (p.85)

No entanto, o processo de consciencialização da velha opera-se em dois momentos-chave: num primeiro, em que a personagem se revela indignada e crítica em relação aos ideais defendidos pela neta, e no desfecho do romance, em que a personagem, mesmo colocando-se ao lado de Palma no seu confronto com a guarda, revela ao genro as suas crenças numa solidariedade entre os camponeses.

A indignação e a visão crítica de Amanda Carrusca torna-se visível no diálogo que envolve as três mulheres (cf. pp. 118-120). Amanda Carrusca começa por não aceitar as posições da neta:

«- Para que lhe perguntas? - exclama Amanda Carrusca. - Pois hoje não é domingo? Vai ter com as outras ... e os outros! Vão combinar a tal ida à vila, a pedirem trabalho. Isto, agora, é assim: junta-se um bando, entra na vila e, pronto, é tudo deles! [...]

- Juntem-se todos, juntem-se, e vão-se meter na cova do lobo! - agoira Amanda Carrusca, levantando os braços, com um sorriso azedo. - Depois, se lhes acontecer alguma, não se queixem!» (p.118)

No entanto, a justificação da neta leva-a a reflectir sobre o assunto:

«- Eles ensinaram-me, avó. Sei agora o que dantes não sabia, e pus-me logo a seu lado. Eles ensinaram-me que esta vida que levamos é um crime.

- Olha a grande novidade!... - No rosto da velha paira um ar de sincera decepção. - Que é um crime sei eu!

- E que é que já fez em toda a sua vida para acabar com ele?

A inesperada pergunta causa profundo espanto em Amanda Carrusca. [...]

- Que dirão eles uns aos outros lá nas reuniões? Que é que eles sabem de novo? [...]

- Reuniões, idas à vila... - cicia Amanda Carrusca. - Ná!... Não entendo esta gente de agora...»

(pp. 119-120)

No capítulo final, o vento até parece assumir uma função de adjuvante ao permitir que o corpo seco e chato da velha se mantenha de pé e lhe permita proferir o grito que denuncia a sua posição ideológica e a sua consciência de classe: «- Digam à minha neta! Digam-lhe que ela tem razão! Um homem só não vale nada! [...] A velha volta-se, cresece, firme sobre as pernas entesadas, e os andrajos negros, batidos pelo vento, modelam-lhe o corpo seco e chato, só ossos.» (pp. 251-252). Assim, ao contrário do que acontece com Júlia, para Amanda Carrusca o vento não constitui um elemento opressor, já que este, ao longo da narrativa parece contribuir para vincar a sua posição. Repare-se, por exemplo, no contraste entre as duas personagens: uma intervém, combate o vento com uma praga, enquanto Júlia revela-se medrosa e angustiada:

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

- Raios partam esse vento!

Por instantes, as duas mulheres entreolham-se. A velha de punho ao ar, a boca ainda aberta pelo grito. Júlia encolhida e receosa, como se acabasse de ouvir uma blasfémia.» (p.25)

Por seu turno, intimamente relacionada com Júlia, Amanda Carrusca e Palma surge a personagem Mariana. Fisicamente Mariana distingue-se pela sua aparência serena, tal como o próprio narrador nos transmite: «[o rosto] É magro, esguio, como o de Júlia. Mas os olhos rasgados, a boca saliente e muito desenhada vincam-lhe na expressão um ar de resoluta serenidade.» (pp. 86-87). Por outro lado, a descrição psicológica da personagem, feita pelo narrador, aponta para uma transformação no seu carácter e para uma tomada de posição ideológica, transformando-se na personagem que melhor ilustra o sub-tema da consciencialização de classe:

«Bondosa, tal como a mãe, ultimamente grande transformação se verificou no carácter de Mariana. Até há pouco tão calada e arredia, mal se dando conta da sua existência no casebre, discute agora com o pai e contraria-o, cheia de argumentos inesperados. Apenas a absorve um único assunto: a miséria dos camponeses. [...] Mariana convive de perto com uns tantos camponeses que se reúnem, amiúde, para lerem e comentarem certos papéis chegados até eles ninguém sabe como.» (pp. 44-45)

Como nos é possível comprovar pelos excertos apresentados, Mariana revela-se consciente da situação de opressão a que estão sujeitos os camponeses, e por essa razão, mantém uma atitude activa na defesa desses interesses. Enquanto personagem que defende uma iniciativa comunitária, a filha de Palma não deixa de se revelar contra as atitudes imaturas e irresponsáveis do pai, nomeadamente quando este resolve praticar o contrabando:

«- Não podemos, não. Mas o pai fez mal. Houvesse o que houvesse, ele nunca se devia ter metido com esses tipos. Demais, eu já lhe tinha dito que os homens andam a combinar uma ida à vila para pedirem trabalho. [...]

- A gente tem visto, avó [...] Temos visto o que eles conseguem, o pai e os outros, cada um para seu lado. Convença-se de uma vez para sempre que só todos juntos hão-de alcançar alguma coisa. Um homem sozinho não vale nada.» (pp. 87-88)

1.2. À semelhança do que acontece em *Seara de Vento*, também no romance brasileiro *Vidas Secas* (1938) a opressão se configura como o tema central da narrativa. Neste caso temos também uma família proveniente de uma classe social desfavorecida, que sofre devido à precaridade das suas condições económicas, sociais, físicas e até intelectuais. As personagens são sujeitas à agressividade de dois elementos: por um lado da Natureza, representada pela seca; e, por outro lado, da injustiça social e da exploração do homem pelo homem. Estritamente ligado ao tema da opressão surge o sub-tema da alienação: as personagens, devido à precaridade dos seus meios de defesa e de comunicação assumem a condição de animais e, conseqüentemente, vêm reduzidas as hipóteses de se consciencializarem e de procederem à sua desalienação. Estas linhas temáticas surgem documentadas na representação dos vários espaços: no espaço físico natural, neste caso o Nordeste brasileiro; no espaço social da cidade e em todos os representantes do poder da classe dominante, como o soldado amarelo, o prefeito e o patrão; no espaço do interior da degradada casa da fazenda onde habitam; e ainda na forma como as personagens se relacionam entre si.

O romance de Graciliano Ramos retrata a dura caminhada de uma família de retirantes, que enfrenta a hostilidade da natureza agreste do Nordeste brasileiro, no período da seca extrema. Movida pelo desejo de sobreviver, esta família constituída por Fabiano, por Sinhá Vitória, pelos dois meninos, designados apenas por menino mais novo e menino mais velho, e pela cachorra Baleia, procura um novo espaço, onde existam as condições mínimas para viver, e onde Fabiano possa praticar o seu ofício de vaqueiro. Após uma longa caminhada, a família chega a uma fazenda abandonada e aí se instala. Com o aparecimento do dono da fazenda, é estabelecido um acordo entre Fabiano e o patrão, e assim o vaqueiro consegue o seu emprego temporário. No entanto, com o anúncio da seca, as personagens não têm outra alternativa senão retomar a sua peregrinação, mas desta vez rumo ao sul.

No plano diegético, o espaço assume-se como uma categoria fundamental para comprovar a temática da opressão neste romance. Para tal, teremos em conta o espaço físico e social.

O espaço físico de *Vidas Secas* corresponde ao espaço rural do Nordeste brasileiro, espaço natural alvo de uma seca extrema que, do ponto de vista sociológico, coloca problemas de ordem humana e social, sujeitando os seus habitantes a uma vida de nomadismo e de precárias condições de vida. O narrador recria a agressividade, a hostilidade e a secura deste espaço natural, construindo um cenário que serve de veículo para a ilustração dos temas da opressão e da violência, evidenciando desde logo a luta permanente que se estabelece entre o homem e a natureza. Enquadrados neste espaço surgem Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia. Os elementos da família não se conseguem adaptar ao mundo social, dado o isolamento a que estão sujeitos. Assim, caracterizam-se pela rudicidade dos seus comportamentos e pelas suas fracas capacidades intelectuais, restringindo as suas ambições ao sentido mais básico da existência humana: a sobrevivência. Todos estes factores levam as personagens a serem alvo de um processo de animalização.

Deste modo, os temas da opressão surgem veiculados através da descrição de um espaço físico que sugere a destruição e a morte, com a presença de animais mortos e dos urubus: «A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.» (p.9)

Os caminhos por onde circulam denunciam a seca: os rios secos, as rachaduras na terra, os tons avermelhados da catinga denunciam um terreno árido, como podemos comprovar pelas seguintes expressões:

«Na planície avermelhada os juazeiros alargava duas manchas verdes. [...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...] Tinham deixado os

caminhos, cheios de espinhos e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés.» (p.9) ;

«A aragem morna acudia os xiquexiques e os mandacarus.» (p.14)

A intensificar o sofrimento das personagens temos ainda uma passagem que nos demonstra a dimensão do terror gerado pela seca, quando Fabiano e sinha Vitória avistam uma nuvem no céu e temem que esta se dissipe, prolongando ainda mais a seca e pondo ainda mais em causa a sobrevivência da família. Note-se a conotação negativa que se atribui ao azul do céu:

«Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se: uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e entristecia a gente.» (p.12)

Nesta paisagem desoladora, em termos cromáticos, distinguem-se os tons avermelhados da planície, as manchas esverdeadas das plantas que resistem à aridez do solo, como os juazeiros e outras plantas mais resistentes como os as catingueiras, os xiquexiques e os mandacarus, o azul intenso de um céu límpido, o branco das ossadas dos cadáveres e as manchas negras das asas das aves necrófilas. Trata-se assim de um espaço natural hostil e portanto representativo do tema da opressão.

Os efeitos que o espaço físico produz nas personagens remetem-nos para os temas da opressão e da violência. No início do capítulo «Mudança», o leitor é confrontado com um grupo de personagens que se encontra debilitado física e psicologicamente, tal é a violência do espaço natural em que estão integrados. A debilidade física e mental das personagens surge representada com os adjectivos qualificativos «infelizes», «cansados e famintos», pela forma do pretérito perfeito do indicativo do verbo «arrastar»:

«Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. *Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos.* Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. *Fazia horas que procuravam uma sombra.* A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada

numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra *Baleia* iam atrás.» (p.9, sublinhados nossos)

O espaço físico natural é descrito ainda nos últimos capítulos do romance «O mundo coberto de penas» e «Fuga» quando, com a chegada das arribações e o prenúncio de uma nova seca, Fabiano e a sua família são obrigados a partir, pois a fuga constitui a única forma de a enfrentar:

«O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aqueles excomungados levavam o resto da água, queriam matar o gado.» (p.93)

A viagem tem início de madrugada:

«Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul. Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio [...] Encolhido no banco de copiar, Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas de pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato. [...] Antes de olhar o céu já sabia que ele estava negro dum lado, cor de sangue no outro, e ia tornar-se profundamente azul. Estremeceu como se descobrisse uma coisa muito ruim.[...] A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte. A faixa vermelha desaparecera, diluíra-se no azul que enchia o céu.» (pp.101-102)

Nestes excertos, à semelhança do que acontece em «Mudança», trata-se de um ambiente hostil, um retrato da seca, com a referência aos elementos naturais que a provocam: a presença das arribações, a falta de água, os ventos agrestes, a morte dos animais e as cores do céu, o azul e os tons rosados.

Como tivemos oportunidade de verificar, no romance a paisagem só surge retratada de uma forma predominante nos capítulos «Mudança», que corresponde à apresentação das personagens e à sua chegada à casa da fazenda, e em «O mundo coberto de penas» e «Fuga», capítulos correspondentes ao momento em que a família de retirantes têm de a abandonar, dada a necessidade de prosseguir viagem em busca de um terreno menos hostil. Deste modo, o

tratamento do espaço físico natural não se torna predominante, tal como poderíamos esperar num romance onde um dos temas fundamentais é a seca. De facto, o que se torna predominante neste romance é a caracterização psicológica das personagens, como refere Wilson Martins: Graciliano Ramos adoptou em *Vidas Secas* uma «composição em quadros, e cada um desses quadros é um estudo psicológico»⁷¹, correspondendo cada um desses quadros ao estado psicológico de Fabiano, de Sinhá Vitória, dos dois meninos, de Baleia e do soldado amarelo.

Relativamente a Fabiano, este é caracterizado como um homem rude, grosseiro, desajeitado, forte e solitário. Trata-se de uma personagem que revela inadaptação ao mundo social e incapacidade de comunicar, factores esse que nos permitem considerá-lo um ser humano alienado, sem consciência da sua identidade, apenas impelido pelo instinto básico da sobrevivência num mundo natural hostil e agressivo, que o obriga a comportar-se como um animal. Desde logo, ao descrever fisicamente a personagem, o narrador apresenta-nos um vaqueiro transportando os objectos típicos da sua profissão, o aió, a cuia presa ao cinturão e a espingarda de pederneira, com uma postura disforme, efectuando movimentos que o associam a um macaco. Neste contexto, a personagem é sujeita a um processo de animalização. Fisicamente, Fabiano tinha a face queimada do sol, era «vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e o cabelos ruivos» e tal como referimos os seus movimentos surgem descoordenados: «O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco.» e «A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda.» (pp. 17 e 19)

Assim, o narrador apresenta-nos o vaqueiro Fabiano como um ser alienado e segregado, quando ao indicar a sua profissão, o coloca como pertencente a uma geração secular de oprimidos: «Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário.» (p.17)

No entanto, são as próprias imposições do meio natural em que se surge enquadrado que viabilizam o seu aspecto e o seu comportamento bruto, dado que tem necessidade de lutar pela sua sobrevivência. E para ele, a luta faz dele um homem, como o próprio personagem confirma, «- Fabiano, você é um homem – exclamou em voz alta.», mas faz dele também um «bicho»: «- Você é um bicho, Fabiano. / Isto para ele era um motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.» (p.18)

No capítulo «Mudança», quando Fabiano e a sua família percorrem o deserto nordestino, o narrador não deixa de nos revelar o seu estado físico e psicológico, descrevendo os ferimentos de

⁷¹ Wilson Martins, «Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor» in Sônia Brayner (org.), *Graciliano Ramos. Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p.41.

que padece, como podemos comprovar pelo seguinte excerto: «As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhes aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam.» (p.11)

A dimensão do sofrimento causado pela caminhada surge representada na atitude desesperada de Fabiano, que com o «coração grosso», pensa em abandonar o filho mais velho naquele ambiente inóspito:

«Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinhá Vitória estirou o beíço indicando vagamente uma direcção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. [...] Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato.» (p.19)

Com a intromissão do som gutural de Sinhá Vitória, Fabiano acalma a sua ira e coloca o filho no cangote. No entanto, este acontecimento perturbador torna a viagem ainda mais penosa, denunciando um efeito gradativo no sofrimento das personagens: «E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande.» (p.10)

As restantes personagens também se encontram debilitadas: Sinhá Vitória magra, exhibe uns «joelhos ossudos» (p.11), «uma cara murcha» (p.15), umas «nádegas bambas» (p.15); o menino mais velho tem os braços magros «moles e finos com cambitos» (p.10), Baleia encontra-se esquelética e exhibe-se arqueada e de costelas à mostra.

Com a chegada a uma fazenda abandonada as esperanças de sobrevivência da família aumentam, no entanto, o espaço da fazenda denuncia abandono, destruição e morte. As cercas estão destruídas, a casa do vaqueiro está fechada, os currais e os chiqueiros estão vazios e abandonados, regista-se a presença de ossadas de animais e os urubus rondam. Naquele ambiente apenas sobrevive uma vegetação de catingueiras murchas:

«Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido. [...] Encontrando resistência, penetrou num cercadinho cheio de plantas mortas, viu um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, um pé de turco e o prolongamento da cerca do curral. Trepou-se no mourão do canto, examinou a catinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus.» (p.12)

A agressividade do meio envolvente e as forças que têm de dispor para poder sobreviver

fazem com que as personagens se tornem duras e receosas de expressar os seus afectos, tal como podemos verificar no capítulo «Mudança», em que Fabiano e Sinhá Vitória se manifestam envergonhados após se terem rendido a um abraço:

«Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava.» (p.13)

No entanto, é a resistência física e o seu estado animalesco desta família que lhes permitem sobreviver, naquele ambiente inóspito, à semelhança do que acontece com a vegetação que sobrevive:

«Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou os quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra *Baleia* estavam agarrados à terra.» (pp.18-19)

Se o espaço físico se revela opressivo para as personagens e lhes provoca sofrimento e os força a viver uma vida de errantes e os torna duros e receosos de expressar os seus afectos, o espaço interior da casa da fazenda contribui de igual forma para intensificar a dimensão opressiva das suas vivências. A casa é velha, frágil, está degradada e é sombria, existe apenas uma janela e pelas rachaduras das paredes entra o frio. No capítulo «Mudança», por exemplo, o narrador compara os habitantes da casa a ratos, tais são as condições sub-humanas em que sobrevivem: «Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera.» (pp.17-18)

No capítulo «Inverno», a descrição da casa da fazenda é retomada, num momento em que a casa está ameaçada pelas cheias e o frio do inverno obriga as personagens a permanecerem junto à lareira: «Outros pedaços [dos corpos da família de Fabiano] esfriavam recebendo o ar que entrava pelas rachaduras das paredes e pelas gretas da janela. Por isso não podiam dormir.» (p. 55). Assim, a opressão e a violência surgem como os temas fundamentais de *Vidas Secas*, dado o efeito que o espaço físico produz nas atitudes e comportamentos das personagens. No entanto, o estado isolado em que sobrevivem e o facto de viverem apartados da própria sociedade levam-

nos a considerar a existência de uma outra veia temática: a solidão.

Para Nelly Novaes Coelho, a temática fundamental de *Vidas Secas* é a solidão, «a imagem da solidão como contingência fatal da condição humana»⁷², dado que no romance o homem, neste caso o caboclo nordestino, surge isolado da sociedade e confronta-se numa luta desigual com a Natureza. No entanto, a dimensão da luta que o homem trava com o meio físico permite-lhe resistir, apesar das contingências, de modo passivo e leva-o a unir-se ao Outro, mas apenas por necessidade:

«Apesar de unidos, persiste em cada um o isolamento íntimo que os separa. São primitivas e puras as intenções que os movem. [...] Porém o que temos em Fabiano e em sua família é o homem bruto, apartado da sociedade, unido ao Outro apenas pela implacável contingência de enfrentar o meio natural hostil.»⁷³

No entanto, o narrador não deixa de intensificar a opressão a que a personagem está sujeita, denunciando as suas precárias condições sócio-económicas, revelando Fabiano como um cabra, um ser alienado, que não tem em seu poder sequer um palmo de terra para a sua sobrevivência, e que por isso mesmo, só pode ser considerado um desgraçado, condenado a correr o mundo, em busca de um espaço fértil, que lhe permitisse sobreviver e vencer a seca:

«A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava de mais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite.» (p.19)

O estatuto alienado e a componente animalesca da personagem confirma-se com a sua falta de integração social e a sua impossibilidade de dominar a linguagem e de poder comunicar. Afinal Fabiano só consegue comunicar com os animais, e entre ele e eles se estabelece uma espécie de simbiose, a permitir um mútuo entendimento:

«Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a queadura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava

⁷² Nelly Novaes Coelho, «Solidão e Luta em Graciliano», in Sônia Brayner (org.), *Graciliano Ramos. Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p.66.

⁷³ *Idem, Ibidem*, p.68.

nas relações com as pessoas a mesma língua com que se irigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.» (p.19)

E os seus horizontes limitados levam-no a pensar que o destino dos seus filhos seria idêntico ao seu, daí ser necessário ensiná-los a serem resistentes como bichos: «Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus.» (p.23)

De um modo geral, a partir da caracterização das várias personagens podemos constatar que se trata de indivíduos alienados que não possuem os instrumentos necessários para superar a sua condição. No entanto, a injustiça social e o domínio da classe opressora assumem-se também como componentes subtemáticas, que permitem evidenciar a opressão a que as personagens estão sujeitas. A exemplificação deste tema surge de forma significativa nas peripécias protagonizadas por Fabiano e está bem patente em capítulos como «Cadeia» e «Contas».

Assim, no capítulo «Cadeia», Fabiano manifesta uma atitude resignada e mostra-se subserviente à arbitrariedade do poder da autoridade policial, poder que é representado pelo soldado amarelo. Quando é abordado na rua pelo soldado amarelo e desafiado para um jogo Fabiano manifesta a sua subserviência: «Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.» (p.26)

Já na prisão, Fabiano, bêbedo, revela a sua indignação perante o poder instituído, mas não deixa de aceitar a situação tal como ela é: «Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças.» (pp.29-30)

A atitude de resignação de Fabiano perante a arbitrariedade do poder instituído confirma-se no capítulo «Soldado amarelo», em que o protagonista, ao se cruzar com a entidade policial e com a oportunidade de se vingar, antes prefere guardar as suas forças para continuar a resistir às adversidades da natureza e ensina o caminho ao soldado amarelo, alegando que «- Governo é governo.» (p.93)

A sua atitude de resignação e de subserviência também se manifesta no momento em que é enganado pelo patrão no pagamento do seu trabalho, no capítulo «Contas». Embora explorado, Fabiano assume o seu papel de subjugado ao poder instituído, oprimido e explorado:

«Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente conhecia o seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. [...] Conformava-se, não pretendia mais nada. Se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. Por que seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos? Fazia até nojo pessoas importantes se ocuparem com semelhantes porcarias.» (p.84)

Para além destas manifestas atitudes de resignação e de subserviência perante o poder, Fabiano e a família não se conseguem adaptar ao mundo social. No espaço citadino, o protagonista sente-se deslocado, confuso, desconfiado, sem quaisquer ambições de integração e de interacção social e atitudes que remetam para a superação da sua condição de alienado. Tal como refere Nelly Novaes Coelho, o isolamento de Fabiano resulta de uma impossibilidade de compreender o Outro:

«Facilmente podemos verificar que, nas poucas vezes em que Fabiano é obrigado a misturar-se com os homens em colectividade, sua reacção é de aturdimento e incompreensão. Dentro de sua rusticidade, Fabiano é um homem em estado puro, temente das forças da natureza e conseqüentemente cego acatador da autoridade estabelecida.», revelando deste modo uma «total impossibilidade de compreender o real sentido dos gestos e reacções dos outros»⁷⁴.

Esta atitude de estranhamento perante o mundo social é exemplificada nos capítulos «Cadeia» e «Festa». Em «Cadeia», Fabiano desloca-se à cidade para comprar mantimentos onde se torna visível a sua atitude de desconfiança perante os outros:

«Fabiano percorreu as lojas, escolhendo o pano, regateando um tostão em côvado, receoso de ser enganado. Andava irresoluto, uma longa desconfiança dava-lhe gestos oblíquos. À tarde puxou o dinheiro, meio tentado, e logo se arrependeu, certo de que todos os caixeiros furtavam no preço e na medida.» (p.25)

No capítulo «Festa», a desconfiança, aliada ao receio e à estranheza assolam novamente Fabiano. Para este, o espaço da cidade representa um elemento opressor e a personagem sente-se esmagada e encurralada, numa sensação de claustrofobia:

⁷⁴ *Idem, Ibidem*, p. 70.

«A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugar-lo, espremê-lo num canto de parede. [...] Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite.» (p.67)

Por outro lado, no contexto social, Fabiano revela também um sentimento de inferioridade:

«Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo de que fora enganado. Todos lhe davam prejuízo. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas, tropeçando. Por isso Fabiano se desviava daqueles viventes.» (p.17)

Os exemplos permitem-nos concluir que Fabiano revela uma atitude passiva perante as circunstâncias que o oprimem: como o ter de suportar a seca, não ter meios de se integrar na sociedade, bem como de se ver impossibilitado de comunicar com os outros. Por estes motivos, representa um ser humano alienado, condenado ao isolamento e impedido de ser feliz.

Contudo, esta inadaptação ao mundo social também se regista nos comportamentos dos outros membros da família. Veja-se o caso do vestuário, ao qual as personagens não se conseguem adaptar, porque algumas peças estão curtas, outras apertam, e até mesmo os sapatos são desconfortáveis. Sinhá Vitória não consegue comunicar com outras caboclas. Tal como podemos comprovar pelo excerto que se segue, os meninos sentem medo das pessoas, têm vergonha e até mesmo a cadela Baleia estranha o ambiente:

«Não sentiam curiosidade, sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar a atenção das pessoas. Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito. Como podia haver tantas casas e tanta gente? (...) Talvez as criaturas desconhecidas não se comportassem como sinhá Vitória, mas os pequenos retraíam-se, encostavam-se às paredes, meio encadeados, os ouvidos cheios de rumores estranhos.» (p.65)

Por outro lado, a forma como as personagens se inter-relacionam constitui igualmente uma forma de comprovar a componente temática da opressão, dada a existência de episódios que

ilustram os sub-temas da violência e da injustiça. Fabiano, devido à sua rudicidade e às suas diminutas capacidades intelectuais, revela-se incapaz de comunicar com Sinhá Vitória e com os filhos. Sinhá Vitória, por sua vez, é uma mulher analfabeta e de fracas capacidades intelectuais, que apenas ambicionava trocar a sua incômoda cama de varas por uma cama de lustro de couro e de supura. À semelhança de Fabiano, também ela se revelava incapaz de comunicar com os meninos. Quanto aos filhos do casal, apenas designados como o menino mais novo e o menino mais velho, são criados num ambiente familiar em que não existe comunicação e não possuem instrução. Assim, a sua forma de comunicar fica reduzida a gestos, exclamações e sons. No entanto, como qualquer outra criança constroem a sua identidade a partir dos modelos que estão ao seu alcance: os seus pais. Todavia, a escassez de faculdades intelectuais e a falta de comunicação entre os membros da família conduz a um processo de animalização das personagens, condicionando-os a comportamentos de natureza instintiva.

Desta carência de domínio da linguagem resultam situações em que está presente a violência, como em «Mudança», quando Fabiano pensa em abandonar o filho mais velho no meio da catinga; e nos capítulos «O menino mais novo» e «O menino mais velho», em que as crianças são espancadas por fazerem perguntas ou por quererem um pouco de atenção.

No capítulo «O menino mais novo», este procura imitar Fabiano nas suas lides de vaqueiro, mas como a sua tentativa sai frustrada, a criança é repreendida. No capítulo «O menino mais velho», por sua vez, a questão da carência da linguagem torna-se o tópico principal. O menino mais velho deseja saber o significado da palavra *inferno*, que tinha ouvido da boca de sinha Terta, e por isso questiona a mãe. Sinha Vitória não consegue satisfazer a curiosidade do menino e aplica-lhe um cocorote. Neste contexto a ignorância alia-se à violência e comprova o estado alienado das personagens: «Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim de mais, e como o filho exigisse uma descrição encolheu os ombros.» (p.49).

Ao longo do romance podemos encontrar ainda outros episódios em que a carência da linguagem e a dificuldade de comunicação se tornam os tópicos fundamentais.

A primeira alusão à carência de linguagem, surge no primeiro capítulo, «Mudança», quando o narrador nos dá a conhecer o triste destino do papagaio, que havia sido sacrificado para alimentar a família, e que apenas podia imitar os gritos de Fabiano chamando pelo gado e o latido de Baleia:

«[Sinhá Vitória] resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesmo que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras

curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra.» (p.11)

Outro exemplo desta componente temática regista-se no capítulo «O menino mais velho», quando um dos meninos sem ter com quem falar, ou quem atendesse às suas curiosidades, tenta contar uma história a Baleia, valendo-se de exclamações e de gestos:

«O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história. Tinha um vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e *Baleia* respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender.[...] Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga , roçando-se.» (pp. 50-52)

Ou no capítulo «Inverno, quando a família se reúne à lareira para vencer o frio, e das suas conversas resulta um balbuciar e um misto de interjeições, exclamações e repetições: «... eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. [...] Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto.» (p.55)

A cachorra Baleia também surge como vítima de uma violência arbitrária, já que por vezes, também leva pontapés sem motivo, mas até mesmo para este animal, a violência surge como um facto necessário, tal como nos revela o narrador:

«Para ela [Baleia] os pontapés eram factos desagradáveis e necessários. Só tinha um meio de evitá-los, a fuga. Mas às vezes apanhavam-na de surpresa, uma extremidade de alpercata batia-lhe no traseiro – saía latindo, ia esconder-se no mato, com desejo de morder canelas.» (pp.52-53)

2. A dimensão ideológica de *Seara de Vento* e *Vidas Secas*

2.1. Tal como tivemos oportunidade de verificar, no romance *Seara de Vento* de Manuel da Fonseca, o tema da opressão e os sub-temas da alienação, do conflito social, da violência e da consciência de classe surgem retratados por meio da representação do espaço físico e social e na função ideológica das personagens. A componente temática da opressão surge representada através da problematização das condições sócio-económicas dos camponeses e da classe burguesa e permite descortinar uma determinada visão ideológica assumida pelo narrador.

O narrador de *Seara de Vento* é heterodiegético e o seu estatuto permite-nos distinguir o grau de aproximação ou distanciação relativamente às diferentes personagens. Trata-se de um enunciador que assume uma posição crítica face aos acontecimentos e às atitudes das personagens e para quem o texto, tal como afirma João de Melo, «é uma espécie de *écran* onde os dados essenciais do carácter e do mundo interior do personagem vão sendo projectados». É um «narrador que se dá e recusa, que ora está do lado de uns ou contra outros, contemporiza, vigia o erro, condena o vício, vê-lo-emos ao espelho das pessoas e das coisas, contra ou a favor delas, mas nunca apático.»⁷⁵.

Para João de Melo, o universo ideológico do narrador de *Seara de Vento* revela-se através das personagens, remetendo para o tratamento da temática da consciencialização de classe e para a apresentação da organização do poder político e do poder social, em separado e em conjunto. Assim, é através da «antonímia actancial que nos vai sendo dada pela oposição de Palma e Elias Sobral.»⁷⁶, que se evidencia a visão crítica da realidade social.

Ao analisar a perspectiva do narrador em relação ao universo diegético, apercebemo-nos que o enfoque adoptado se centra nos elementos da classe explorada. O relato recria essencialmente o espaço físico da ruralidade alentejana e o interior de um casebre em ruínas. As marcas de solidariedade do narrador remetem para as personagens de Mariana e Amanda Carrusca, personagens que, tal como vimos, concretizam o sub-tema da consciência de classe. Recordemos a forma como o narrador caracteriza Mariana, através de adjectivos que a qualificam pela sua constância e serenidade, explicitada no adjectivo «bondosa», a par de outros qualificativos que revelam uma mudança de comportamento da jovem, que passa de «calada e arredia» para uma jovem que argumenta com o pai, revelando um comportamento político e um

⁷⁵ João de Melo, «Contribuição para uma leitura ideológica do romance *Seara de Vento*», in *Toda e Qualquer Escrita. Estudos, ensaios e críticas de literatura*, Lisboa, Vega, 1982, pp. 126-127.

⁷⁶ *Idem, Ibidem*, p.128.

empenho num único assunto: «a miséria dos camponeses».

Como refere João de Melo, os trechos que definem psicologicamente Mariana revelam a simpatia que o narrador lhe nutre, facto que podemos entender como uma representação de um conflito geracional de raiz ideológica, situada ao nível familiar e social. Do ponto de vista ideológico, a preocupação com a miséria dos camponeses reflecte uma atenção ao mundo do trabalho e ao universo dos explorados contra os exploradores. Igualmente temos a manifestação de um comportamento político por parte de Mariana, comportamento este que, por sua vez, a relaciona com uma organização de camponeses, por sua vez impulsionada pela existência de um partido político proibido, suporte da luta dos camponeses famintos e sem trabalho⁷⁷.

Repare-se ainda no predomínio das falas em discurso directo, que neste contexto funciona como um mecanismo exemplar para delegar a responsabilidade da veiculação da ideologia às personagens. Neste contexto, podemos destacar as críticas proferidas por Amanda Carrusca em relação à organização social e política (cf. pp. 63-64), bem como o diálogo entre esta e Mariana (cf. pp. 87-88) e o discurso final do romance (cf. pp.251-252).

Em relação a Palma, o protagonista da narrativa, o enunciador apresenta uma atitude visivelmente crítica e manifesta a sua indignação perante o evoluir dos pensamentos, atitudes e comportamentos da personagem, procedendo à análise do seu universo interior. Descrito como um ser humano solitário, enigmático e individualista, de estatura alta e andrajosa, revoltado, movido pelo ódio e pelos projectos de vingança, Palma define-se como uma personagem que encarna a tragédia. De realçar que, tal como afirmou Manuel da Fonseca numa das suas entrevistas, Palma foi criado para exemplificar o provérbio «Quem semeia ventos, colhe tempestades»⁷⁸.

Note-se, por exemplo, a posição do narrador face ao momento eufórico que a família vive, quando sacia a fome com uma refeição de lombo e Palma projecta a reconstrução do forno. Neste momento de novo ressoam presságios e se intensifica a força da ventania, enquanto o narrador, solidarizando-se com Mariana e considerando-a a fonte da solução, condena as atitudes de Palma:

«Nada está mudado. De novo a ferocidade da planície arremete livremente contra o casebre. De novo se sentem à mercê, nem sabem de que poderosas forças. De onde virá tamanho ódio? Quem os acossa, cercando-os como a bichos no fojo? Só Mariana parece

⁷⁷ Cf. João de Melo, «Contribuição para uma leitura ideológica do romance *Seara de Vento*», in *Toda e Qualquer Escrita. Estudos, ensaios e críticas de literatura*, Lisboa, Vega, 1982, pp.127-128.

⁷⁸ Cf. Maria Alzira Seixo, «O romance rural na perspectiva neo-realista: “Seara de Vento” de Manuel da Fonseca » in Maria de Lourdes Belchior, Maria Isabel Rocheta e Maria Alzira Seixo, *Três Ensaios sobre Manuel da Fonseca (A Poesia, O Fogo e as Cinzas e Seara de Vento)*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1980, p. 93.

compreender. Simples, claro, o objectivo da reunião dos camponeses acode-lhe ao espírito.»
(p.133)

Recorrendo à focalização interna e por vezes ao discurso indirecto livre, o narrador manifesta uma atitude de indignação e até de incompreensão relativamente ao comportamento desta personagem, que num sentido conotativo representa a inoperância do isolamento e do individualismo. Destaque-se, neste contexto, o estado alucinado de Palma no momento em que decide que matar o elemento opressor é a melhor forma de restaurar a justiça, ignorando por completo, no seu estado de alienação total, os conselhos e as ideias apresentadas por Mariana: «De que estará ela a falar? Da ida dos camponeses à vila, de dificuldades, denúncias? Apenas lhe chegam palavras soltas, sem nexos. Por instantes, varre-se-lhe da memória o motivo por que se encontra ali. Sobressalta-se. De olhar afundado no horizonte, vinca as sobrancelhas.» (p.210)

No desenlace, o narrador revela o trágico destino da personagem, aliás a certeza partilhado pelos dois, narrador e personagem: «Tanto faz. Venham por onde vierem, que tem isso? Sabe o fim. Sabe-o de certeza absoluta. Um bicho no fojo. Um bicho que acabará por ser caçado implacavelmente.» (p.243)

No entanto, apesar de Palma não ter conseguido apreender as palavras de Mariana, e conseqüentemente não ter adquirido uma consciência de pertença a uma classe, adquire pelo menos a consciência de que é um ser humano oprimido e explorado, portanto vítima directa de um sistema político e social, tal como se pode comprovar pela sua fala: «- Tenho que querer. Esse Elias Sobral... ele e os outros reduziram-me a isto... Não há que fugir. Eles têm tudo, a fortuna e o mando, eles é que põem e dispõem da vida de um homem.» (p.95). Palma apercebe-se dos seus erros de conduta quando se autodenomina de criminoso e pede que não chorem a sua morte: «- Não. Eu sou um criminoso! Fizeram com que chegasse a isto, nunca te esqueças!...» (p. 246); «- Já disse que não quero que me chorem!» (p.251). Desta forma, ele nega a sua crença na justiça pelas próprias mãos e apercebe-se que o seu estado e o seu desfecho final é a consequência directa da sua forma de encarar o mundo.

Se ao longo da narrativa o enunciador se coloca ao lado dos explorados, expressando, assim, a sua solidariedade para com os seus representantes, a verdade é que tal posição surge corroborada pela caracterização da classe dominante.

A atitude de distanciamento do narrador em relação aos ideais defendidos pelos representantes do poder social e político revela-se através da utilização da ironia na caracterização das personagens. A classe dominante é representada por Elias Sobral, o grande latifundiário que comanda as possibilidades de emprego dos camponeses, por Asdrúbal

Camacho e Esquível que representam o poder político, pelo padre Macário que representa os valores morais, e, por fim, pelo Sargento Gil, pelo Cabo Janeiro e pelos seus soldados. Como vimos anteriormente, estas personagens são caracterizadas como figuras ridículas, pela sua aparência física, característica que se relaciona directamente com a sua mesquinhez e hipocrisia. Note-se o perfil que o narrador elabora desse «Luzidio grupo»:

«Na sua frente [do doutor Esquível], de mão em concha atrás da orelha, Asdrúbal Camacho atira, cheio de interesse, o olhar por cima do aro dos óculos, enquanto Elias Sobral, de chapéu enterrado até às orelhas, finge um ar impassível. A curta distância, de pescoço entumecido na gola da farda, sargento Gil procura manter discreto aprumo, embora sobressaia a todos pela altura e corpulência.» (p.158)

No entanto, é pela fala de Doutor Esquível que o narrador nos transmite os valores e os ideais defendidos por esta camada social: «- Sabem? Isto apenas: olhem para o estrangeiro. Que triste quadro!... Por toda a parte desassossego, greves, revoltas, e tudo num alevante que nem sei no que vai dar. Pois, senhores, no meio de tanta anarquia, nós temos paz, organização, bem-estar!» (pp.159-160). Esta opinião é aliás partilhada pelo grupo reunido no adro da igreja: «Todas as cabeças se movem de alto a baixo, concordes, graves. E padre Macário, num gesto que tudo explica e tudo agradece, soergue as mãos e olha para o céu.» (p.160).

Com este trecho, o narrador apresenta os ideais defendidos pelo grupo: a manutenção da ordem social através da repressão e do controlo das manifestações de revolta dos camponeses, em defesa de ideais nacionalistas de um regime fascista que controla o direito de expressão e procura conter as revoltas instaurando o medo. Destaque-se neste contexto a opinião de Sargento Gil: «- É preciso espalhar o medo entre os trabalhadores, quando não quem os segura?» (p.161)

A atitude irónica do narrador também se regista na descrição que faz da vila, um ambiente aparentemente harmonioso, denunciado com a «grave lentidão do povo», que nos é apresentado a partir do olhar de doutor Esquível: «Pausado, contempla o verde escuro das searas, o asseio das casas e das ruas da vila, a grave lentidão do povo que desce do adro. De roda, todos sentem, com momentânea surpresa, o agrado que a paisagem lhes causa.» (p.159)

Por último, o universo ideológico do narrador também se revela através da visão que manifesta em relação às potencialidades do homem e à sua capacidade de transformar a sociedade, vislumbrando um futuro que permita o combate à desigualdade e à injustiça social. Esta visão optimista do futuro torna-se visível no discurso final de Amanda Carrusca e no comportamento do grupo de camponeses que, sem medo, avança na direcção de Palma e da

velha:

«Por todos os lados, o confuso clamor de imprecações, apelos, pragas, aumenta cada vez mais. Exaltados, os camponeses tentam vencer a barreira formada pelos guardas.

- Oiçam!

O grito obriga-os a levantarem a cabeça. [...]

- Digam à minha neta! Digam-lhe que ela tem razão! Um homem só não vale nada!

Ouve-se como que um gemido soltado por dezenas de bocas, e os camponeses atiram-se para diante!» (pp.252-253)

Para Urbano Tavares Rodrigues, *Seara de Vento* ilustra não apenas uma moralidade, mas também um conceito político, que se torna evidente na expressão de Amanda Carrusca, “Um homem só não vale nada”, expressão esta que serve de cartão de visita a um povo que procura as suas formas de luta. Esse conceito surge expresso também por meio do carácter didáctico da personagem Mariana e da sua representação do sujeito colectivo. Para além deste carácter didáctico evidenciam-se ainda valores como a fraternidade, a solidariedade, a unidade e a organização revolucionária, permitindo assim que o romance finalize com uma esperança no futuro do homem⁷⁹.

2.2. A integração de *Vidas Secas* na linha de uma estética neo-realista e de uma orientação filosófica marxista torna fundamental a abordagem da sua componente ideológica.

Tendo em conta a dimensão temática, podemos afirmar que o seu tratamento está directamente relacionado com um discurso literário que se deseja interventivo e, como tal, expressão de uma visão crítica das realidades sociais. O tratamento do tema da opressão e de outros sub-temas que lhe estão ligados, como o da alienação, da violência e da marginalização, permite evidenciar uma visão crítica da sociedade, colocando o próprio ser humano como o sujeito da sua própria história e enquanto elemento capaz de transformar a realidade social.

Para evidenciar a vertente ideológica deste romance nordestino, torna-se fundamental a abordagem do estatuto do narrador e das suas estratégias, em termos de organização sintáctica da narrativa, na focalização e nos modos de intrusão na diegese.

Do ponto de vista estrutural, os eventos de *Vidas Secas* são encadeados, técnica própria dos romances de teor realista. Deste modo, na sua generalidade os acontecimentos sucedem-se

⁷⁹ Cf. Urbano Tavares Rodrigues, «O Vento. Coro da Tragédia. Signo do Espanto e da Violência em *Seara de Vento*» in *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, pp. 47-62.

seguindo uma ordem lógica e cronológica, e ainda que se registre a existência de anacronias, estas não são suficientes para pôr em causa a linearidade temporal. A história tem lugar durante um ano e meio e a representação temporal adquire uma forma cíclica, facto que, em termos comunicativos, se traduz na exploração da dimensão trágica do fenómeno natural da seca que assola o espaço nordestino. Faz também com que aos olhos do leitor o destino das personagens pareça fatídico: é como se a família de Fabiano estivesse destinada a viver sempre os mesmos acontecimentos, sem a hipótese de uma evolução do seu estado de alienação.

No domínio pragmático, torna-se fundamental a abordagem do código representativo, nomeadamente o estatuto do narrador, no que diz respeito às modalidades de focalização e à sua presença na diegese. Quanto a esta, o narrador é heterodiegético e apresenta o universo recorrendo às focalizações onisciente e externa. A focalização externa surge, por exemplo, nos momentos em que o enunciador apresenta ao leitor um mundo natural caracterizado pela hostilidade, facto que confirma a opressão. Revela, assim, uma posição ideológica de perplexidade perante um mundo tão violento. Por outro lado, demonstra afecto pelas personagens, como acontece, por exemplo, no capítulo «Mudança»:

«Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.[...]

Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra *Baleia* iam atrás.» (p.9)

Por sua vez, em várias ocasiões o enunciador intromete-se na narração e expressa a sua visão dos factos, como acontece quando se refere à mudez do papagaio e, ao mesmo tempo, à precaridade linguística e comunicacional da família de retirantes:

«Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesmo que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra.» (p.11)

Mais ainda, dado que Fabiano não consegue ter consciência do seu estado de alienação, o narrador esclarece-nos acerca da real condição da sua personagem. Vejamos um trecho em que o narrador justifica a razão pela qual Fabiano não pode ser considerado um homem:

«E pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e o cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.» (p.18)

Os momentos de intrusão do narrador, em momentos-chave da narrativa, abrem as portas para a focalização interna. Esta técnica narratológica aparece nos momentos em que o sujeito de enunciação abandona a narração na terceira pessoa e transita para a primeira, recorrendo ao monólogo interior indirecto e ao discurso indirecto livre. Este tipo de focalização está ao serviço da análise psicológica de Fabiano. Com a confluência de vozes resultado da utilização do discurso indirecto livre, o narrador evidencia a sua posição ideológica, solidarizando-se com a personagem, como acontece, por exemplo, em «Cadeia» e em «Festa».

No capítulo «Cadeia», quando Fabiano, embriagado, é preso e espancado pelo soldado amarelo, o protagonista revela uma atitude de indignação perante o poder opressivo da entidade policial. Todavia, o narrador lê o pensamento da personagem enfatizando que a vida daquele vaqueiro sempre fora repleta de injustiças:

«Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças.[...] E por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza. Afinal para que serviam os soldados amarelos? Deu um pontapé na parede, gritou enfurecido. Para que serviam os soldados amarelos?» (pp.29-30)

Por meio da focalização interna, o narrador também consegue elaborar a análise psicológica da personagem. Atentemos nos excertos em que se problematiza a dimensão da alienação de Fabiano:

«Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal

fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?» (pp.31-32)

Em seguida, o narrador apresenta-nos a justificação para o estado de brutalidade de Fabiano: afinal o vaqueiro é um bruto porque não possui instrução, logo não consegue fazer uso da linguagem em sua defesa, nem tão pouco reflectir, vendo-se, assim, impossibilitado de compreender a sua posição no meio daquele conflito social:

«Se não fosse aquilo... Nem sabia. O fio da ideia cresceu, engrossou – e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas no seu lugar. O demónio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos. (...) Cada qual como Deus o fez. Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto. (...) Fabiano não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancavam as criaturas inofensivas.» (p.32)

Remetendo para a apresentação dos companheiros de cela de Fabiano, o narrador apresenta-nos seres humanos alienados, vítimas do sistema social, bêbedos e prostitutas, afinal membros da mesma classe social de Fabiano. É nesta altura que o enunciador procura explicitar ao leitor, ou melhor, expressar o sentimento de revolta de Fabiano perante este mundo em que os oprimidos são alvo da violência dos representantes da classe dominante:

«Fabiano queria berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acorados, o bêbedo, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para aguentar facão. Era o que ele queria dizer.» (p.33)

Tal como tivemos oportunidade de verificar, o recurso ao discurso indirecto livre por parte do enunciador justifica-se pelo facto de o universo verbal das personagens ser limitado e, como tal, tornar inviável a prática do discurso directo. A personagem necessita de um mediador, e esse mediador é o narrador.

A injustiça social e o abuso de poder da classe opressora surgem igualmente representadas no capítulo «Soldado amarelo», em que mais uma vez, com recurso à focalização interna, o

narrador, em solidariedade com a personagem, manifesta a sua indignação e a sua revolta perante uma ordem social injusta:

«Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia. Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo. Enfim, apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura. Mas aquilo... Soltou uns grunhidos. Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria.»
(p.90)

Ao abordar estes excertos de *Vidas Secas*, podemos destacar uma das questões fundamentais do romance: a precaridade da linguagem em Fabiano que, em termos discursivos, é resolvida pelo narrador com a utilização do discurso indirecto livre. Ao mesmo tempo torna-se uma forma de denunciar a precaridade do padrão social e cultural das personagens, e conseqüentemente, explicar o seu grau de dificuldade em terem consciência das suas incapacidades de integração e de compreensão do mundo em que vivem.

O recurso ao discurso indirecto livre, tal como tivemos oportunidade de verificar, torna-se preponderante em momentos-chave da evolução de Fabiano, nomeadamente quando o vaqueiro é preso e revela a sua indignação e perplexidade perante a injustiça de que foi vítima, ou quando no capítulo «Festa», embriagado, desafia os habitantes da cidade. É nestes momentos críticos, em que Fabiano se revolta e se apercebe das injustiças, mas se vê obrigado a aceitar as condições impostas pelo meio, que o narrador se solidariza com a personagem, revelando assim o inconformismo desta perante a impossibilidade de transformar a realidade.

Apesar de se movimentarem num ambiente hostil e opressivo, nos pensamentos das personagens desenha-se uma visão de futuro, marcada pelo optimismo e pelo desejo de sobreviver. Deste modo, em termos ideológicos, embora não se faça apelo ao colectivo e à solidariedade entre os membros de uma mesma classe, como seria possível esperar num discurso marxista, realça-se o valor da vida humana. Esta crença no futuro, assente numa visão não determinista da existência humana, surge nos pensamentos das várias personagens: em Fabiano, Sinhá Vitória, no menino mais novo e até no pensamento de Baleia, no momento da sua morte.

A visão optimista de futuro surge desde logo no pensamento de Fabiano, no capítulo «Mudança». Exausto da viagem pelo sertão brasileiro, cansado, faminto, com dores e ferimentos, e enquadrado num ambiente hostil que sugere a destruição e a morte, Fabiano, para encontrar forças para continuar o seu caminho, idealiza na sua mente um espaço natural renovado pelas

chuvas, que contrasta com os tons agrestes da paisagem e com a quentura do deserto. Desta vez a vegetação estaria verde e renovada e Fabiano imagina-se o vaqueiro daquela fazenda, imagina o barulho dos badalos dos chocalhos, os animais alimentados, e a sua mulher e filhos, rosados, gordos e com saúde:

«Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E toda a catinga ficaria verde.(...) Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas.(...) A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer o dono daquele mundo.(...)Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa dos chiqueiros das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde.» (p.15)

Sinhá Vitória, por sua vez, sonha com uma cama de lustro de couro, para substituir a de varas e o menino mais novo projecta seguir as passadas do pai, desejando tornar-se um vaqueiro importante:

«E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru. / [...] Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo branco e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apeiar-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho.» (p.48)

Por sua vez, Baleia, que ao longo de toda a narrativa apenas deseja comida, antes de morrer sonha com um novo mundo, em que exista saúde, fartura e onde possa ser feliz junto daqueles que mais gosta: «*Baleia* queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.» (p.80)

Já no capítulo final, as esperanças num futuro melhor são renovadas, dado que se apontam várias hipóteses para a superação da sua condição. Para trás ficaram os projectos de vingança em

relação aos elementos opressores, como o patrão e o soldado amarelo, porque o objectivo das suas vidas consiste apenas em sobreviver e em encontrar um novo espaço para começar de novo. Esses novos projectos têm em conta a hipótese de Fabiano mudar de profissão, a mudança para a cidade e a educação dos filhos:

«Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. [...]

Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.» (pp.109-110)

Segundo Wilson Martins, a visão optimista de futuro que se esboça em *Vidas Secas* tem a ver com o facto de as personagens não se terem deixado dominar pelo mal e tenham mantido a sua rudicidade:

«É o segredo final de *Vidas secas*: o livro que seria aparentemente o mais desesperado, porque preso à fatalidade implacável de uma natureza torturadora, termina como uma aurora, a felicidade e o conforto surgindo aos personagens em plena caminhada na poeira calcinada pelas secas e pelos sofrimentos. [...] Fabiano estava contente e pouco a pouco sentia esboçar-se à sua frente uma vida nova. Todos os livros do Sr. Graciliano Ramos terminam na desgraça irremediável, menos *Vidas secas* cujos personagens sabem tirar da maior desgraça o alimento para as suas esperanças. (...) É que nesse romance o Bem e o Mal não se confundiram. O sofrimento físico dos personagens lhe manteve intata a rude formação moral.»⁸⁰

Da análise dos dois romances evidenciamos que o universo ideológico dos respectivos narradores se revelam através das categorias narrativas do espaço e das personagens, bem como das marcas de intrusão e processos de focalização utilizados.

No que respeita à componente semântica de cada uma das narrativas, verificamos que em ambos os casos a opressão é a temática predominante. Por seu lado, os sub-temas da alienação, da violência, do conflito social e da consciência de classe surgem corroborados através das categorias narrativas do espaço, considerado na sua componente física e social, e por meio das

⁸⁰ Wilson Martins, «Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor», in Sônia Brayner (org.), *Graciliano Ramos. Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p.42.

personagens e da forma como se inter-relacionam.

Relativamente ao espaço físico, em ambos os romances este se configura opressivo, dada a sua rigidez e agressividade, quer em termos climatéricos, quer em termos da vegetação e do relevo. Em *Seara de Vento*, a paisagem alentejana caracteriza-se por uma vegetação agreste que contempla os plainos, os matos, os cardos, as estevas, a par do acidentado dos córregos e dos barrancos. A agressividade deste espaço é complementada pela obsidiante presença do vento, que pela sua caracterização se configura a uma voz que exprime a desolação, a dor e o sofrimento. Por sua vez, em *Vidas Secas* surge o flagelo da seca, e para além dos tons avermelhados de um espaço agreste apenas se conta com a presença de uma vegetação que consegue resistir à falta de água e ao sol abrasador.

Se o espaço físico exterior, só por si já remete para a opressão, o espaço interior intensifica esse carácter semântico, pois denuncia a precaridade das condições sócio-económicas das personagens, dado que os espaços habitados pelas personagens são escuros e sombrios.

Quanto ao espaço social, este revela-se adverso às ambições das personagens e concretiza a opressão a que estas estão sujeitas. Em ambos os casos, o espaço social remete para o espaço urbano e para a sede dos representantes dos detentores do poder social e político: as instituições do poder político, como a câmara municipal e a prefeitura; os representantes da distribuição do trabalho, como os grandes latifundiários e os patrões, e as forças da autoridade, como a polícia e a sua instituição repressiva, a esquadra da polícia e a cela da prisão. Da caracterização do espaço social emerge o sub-tema do conflito social, colocando em posições antagónicas os representantes da classe exploradora e os da classe explorada.

Relativamente às personagens, em ambos os casos se trata de famílias que têm como objectivo fundamental satisfazer as necessidades básicas, tais como a alimentação, uma casa e um terreno para cultivar, no entanto, sobrevivem em precárias condições sócio-económicas.

Os sub-temas da fome, da violência, do conflito social e da alienação estão presentes nas duas narrativas. Os efeitos da fome e da precaridade das suas condições de vida são bastante visíveis na debilidade física das personagens. A alienação constitui uma outra vertente temática que surge exemplificada de modo exemplar em Júlia, dada a sua subserviência ao poder instituído, ao marido e à polícia. Por outro lado, em *Vidas Secas*, a precaridade da linguagem, a resignação e a solidão que marcam a existência da família de retirantes também apontam para esta problemática. Ela é visível em Fabiano, dado que os sentimentos de revolta e os projectos de vingança esmorecem perante a primazia concedida ao instinto biológico de sobrevivência.

As personagens de *Seara de Vento* destacam-se pela sua função ideológica e por conseguinte pela sua capacidade de evidenciar o sub-tema da consciência de classe. Esta vertente

é justificada pelas personagens Mariana, Amanda Carrusca e pelo protagonista Palma. Mariana representa a consciência colectiva e revela-se conhecedora dos ideais de solidariedade e de união, enquanto Amanda Carrusca representa o processo de consciencialização. O protagonista da narrativa Palma, embora seja consciente da sua condição de ser humano oprimido, e que como tal se revolte contra um sistema social caracterizado pela injustiça social e pela opressão exercida pelos elementos da classe dominante sobre a classe marginalizada, as suas formas de luta assentam em valores e em motivos individuais, que acabam por levá-lo à morte.

Assim, tendo em conta a componente semântica das duas narrativas, que como verificámos revela em comum o tratamento do tema da opressão, resta-nos averiguar a forma como o narrador de cada uma das narrativas constrói o seu universo ideológico. Estamos perante dois narradores que apresentam como projecto comum a construção de uma crítica social e a construção do universo diegético a partir do ponto de vista das classes marginalizadas, por quem obviamente nutrem sentimentos de afecto e de solidariedade. As atitudes de afectividade pelas personagens revelam-se determinantes em *Vidas Secas*, dado que com o recurso à focalização interna e ao discurso indirecto livre, o narrador não só analisa o universo interior da personagem, como até o seu discurso se funde com o da própria personagem. Este facto é visível de forma inequívoca em Fabiano. Já o narrador de *Seara de Vento*, embora construa o universo narrativo a partir do ponto de vista das personagens, revela uma atitude crítica e até condenatória em relação às mesmas. Por Mariana, o narrador nutre sentimentos de simpatia e de solidariedade para com as causas sociais e políticas por ela defendidas. Revela-se solidário com Amanda Carrusca, apoiando a personagem no seu processo de consciencialização. Com Palma revela uma atitude crítica e até condenatória, explora o universo interior da personagem, os seus pensamentos, sentimentos e impulsos, mas dá a ver ao leitor que a personagem, devido ao seu individualismo e pelas suas atitudes irreflectidas, está condenada a morrer como «um bicho no fojo».

Em ambas as narrativas se constrói uma visão optimista de futuro e uma crença nas capacidades do homem e no seu poder de superar a sua condição de alienado e de construir uma sociedade mais justa. Esta crença no futuro revela-se por intermédio de Amanda Carrusca em *Seara de Vento* e pela sua interpelação ao grupo de camponeses que ronda o casebre em ruínas. Em *Vidas Secas*, por sua vez, essa esperança revela-se com a projecção de um mundo novo e de uma vida nova em que seja possível a felicidade e o bem-estar.

Em termos discursivos, em ambos os romances se regista a utilização de um vocabulário concreto e seco, com frases curtas que permitem recriar um ambiente agressivo, facto que leva o leitor a solidarizar-se com o sofrimento das personagens. No entanto, a utilização recorrente do discurso indirecto livre no romance brasileiro contrasta com a recorrente utilização do discurso

directo na narrativa do escritor português. Estas opções discursivas permitem que a componente ideológica, no caso português, se revele mais pela intervenção das personagens que pela expressão directa do narrador.

Conclusão

1. Tendo em conta os objectivos enunciados na nossa introdução, decidimos elaborar um estudo comparativo da produção ficcional do escritor português Manuel da Fonseca e do escritor brasileiro Graciliano Ramos, abordando os romances *Seara de Vento* e *Vidas Secas*, mas também os movimentos literários em que estes surgem integrados, respectivamente o Neo-Realismo e o Romance Social Brasileiro de 30.

Da análise dos dois movimentos literários em causa podemos concluir que em ambos os casos o fenómeno literário se assume como uma forma de apresentar uma visão crítica da realidade social, concedendo especial atenção aos espaços geográficos que revelam problemas sócio-culturais mais flagrantes e incidindo o foco narrativo em personagens provenientes de classes sociais mais desfavorecidas. Deste modo, a ficção narrativa neo-realista e a ficção regionalista de 30 caracterizam-se pela sua componente de narrativa documental, que visa apresentar o retrato fiel de uma sociedade em que reina a injustiça e a desigualdade social. Retomando em grande parte as características romanescas da estética realista e naturalista oitocentista, em termos retórico-estilísticos, ambas as correntes literárias se distinguem do Realismo e do Naturalismo pelas suas componentes temáticas e ideológicas. Assim, do ponto de vista ideológico, tanto o Neo-Realismo português como o romance brasileiro de 30, assentam numa ideologia marxista e na crença fundamentada de que é ao Homem que cabe o importante papel de transformar a sociedade, perspectiva que contrasta profundamente com o socialismo utópico e com o idealismo oitocentista. Quanto à sua componente temática, na produção neo-realista figuram como temas fundamentais a opressão, a alienação, a consciência de classe e o conflito social, enquanto vertentes que surgem ligadas às condições sócio-económicas da classe operária, e que contrastam com os temas da educação, da hereditariedade e da influência do meio, que na literatura realista e naturalista se aplicavam à classe burguesa.

O romance brasileiro de 30, ainda que apresente como componentes temáticas aspectos relacionados com a denúncia das condições sócio-económicas dos habitantes das zonas geográficas mais desfavorecidas, distingue-se pelo seu carácter regionalista e pelo seu ideal de defesa de uma identidade e de uma unidade nacional, tornada possível através de uma visão objectiva e sem preconceitos da realidade regional. É devido a esta componente determinantemente regionalista que é possível distinguir no conjunto da produção ficcional da

década de 30 os seguintes ciclos temáticos: o da seca, onde figura *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, o da cana-de-açúcar, do cacau e o amazónico.

2. Da análise dos dois romances, podemos concluir que a componente semântica de *Seara de Vento* e de *Vidas Secas* revela-se com a predominância do tema da opressão e com a presença de outros sub-temas, como o conflito social, a alienação, a violência e a consciência de classe. A componente temática central surge no ênfase concedido ao tratamento das categorias narrativas do espaço e da personagem. No que se refere ao espaço, este é abordado nas suas vertentes de físico e social. O espaço físico, pela sua agressividade e desolação, remete para a dor e para o sofrimento a que as personagens estão sujeitas. O espaço físico interior, por sua vez, revela as débeis condições sócio-económicas das personagens. O espaço social remete para o espaço urbano e para a representação das instituições que legitimam o poder social e político e, conseqüentemente, torna possível revelar as relações antagónicas que se operam entre os membros da classe exploradora e os da classe explorada.

Quanto às personagens, em ambas as narrativas estas se destacam pela precaridade sócio-económica. As personagens de ambas as narrativas permitem fundamentar os temas da alienação, da violência e da injustiça social, no entanto, é em *Seara de Vento* que o tema da consciência de classe adquire uma maior representatividade.

A componente ideológica nos dois romances surge expressa a partir das marcas de intrusão e dos processos de focalização utilizados pelos narradores. Ambos os enunciadores apresentam como projecto comum a crítica social, sustentada a partir da perspectiva das personagens pertencentes à classe marginalizada e por quem revelam sentimentos de afecto e de solidariedade. Esta atitude afectiva por parte do narrador torna-se preponderante em relação a Fabiano em *Vidas Secas*, dado que o sujeito de enunciação explora de forma detalhada o universo interior do protagonista e auxilia-o na construção de pensamentos, operando-se, deste modo, uma fusão de discursos. Já o narrador de *Seara de Vento* se solidariza com Mariana, personagem que, pela sua função ideológica, permite representar de forma exemplar a consciência de classe. Por sua vez, relativamente ao protagonista Palma, o narrador revela uma atitude crítica e condena a personagem pelas suas atitudes individualistas. Deste modo, o narrador do romance português coloca em oposição uma atitude comunitária e uma atitude individual, demonstrando a sua preferência pela primeira.

Ainda no que se refere à componente ideológica, podemos concluir que tanto *Seara de Vento* como *Vidas Secas* findam em esperança, revelando deste modo uma visão optimista no futuro e uma crença nas capacidades do Homem de transformar o mundo em que vive.

Bibliografia

1. *Corpus* literário

FONSECA, Manuel da, *Seara de Vento*, 7ª ed., s.l., Forja, imp. 1978.

RAMOS, Graciliano, *Vidas Secas. Romance*, col. «Obras Completas», Lisboa, Caminho, 1991.

2. De âmbito histórico

BENNASSAR, Bartolomé, MARIN, Richard, *História do Brasil. 1500-2000*, col. «Teorema. Série Especial», obra publicada com o apoio do Ministério Francês da Cultura e da Comunicação, tít. original. *Histoire du Brésil*, trad. de Serafim Ferreira, Lisboa, Teorema, 2000.

LINHARES, Maria Yedda, (org), *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro, Campus, 1990.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

REIS, António (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol.VI, Lisboa, Publicações Alfa, 1990.

SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.), ROSAS, Fernando (coord.), *Nova História de Portugal*, Volume XII, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1992.

3. De Teoria Literária

BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, 5ª ed., Coimbra, Almedina, 1996.

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, 3ª ed. revista, Coimbra, Almedina, 1992.

RINCÉ, Dominique, *Histoire de la Littérature Française, XVIII^e, XIX^e, XX^e*, Paris, Nathan, 1988.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e , *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 1993.

4. Sobre Literatura Portuguesa

ANDRADE, João Pedro de, *Ambições e Limites do Neo-Realismo Português*, col. «Natália Correia», Lisboa, Acontecimento, 2002.

CALHEIROS, Pedro, «O disfarce eufemístico: Neo-Realismo ou Neo-Naturalismo», *Esquina do Mundo. Jornadas Literárias Ferreira de Castro. Retrospectiva*, nº 1, Dez. 2003, pp. 114-127.

COELHO, Jacinto Prado (dir.), *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*, 5 volumes, Porto, Figueirinhas, 1997.

COELHO, Eduardo Prado, «O estatuto ambíguo do “neo-realismo” português», in *A Palavra sobre a Palavra*, col. «Códigos», Porto, Portucalense, 1972, pp. 40-48.

FERREIRA, Ana Paula, «Do neo-realismo como equívoco ou os equívocos em torno do neo-realismo», *Vértice*, nº 21, Dez. 1989, pp. 49-57.

LOPES, Óscar e SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora Multimédia, 2002.

LOSA, Margarida, «O herói colectivo: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista», *Vértice*, nº 21, Dez. 1989, pp.33-42.

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, 1ª ed., Lisboa, Presença, 1996.

MENDONÇA, Fernando, *O Romance Português Contemporâneo*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

PITA, António Pedro, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma problemática*, 1ª ed., col. «Campo da Literatura/ Ensaio», Porto, Campo das Letras, 2002.

PITA, António Pedro, «*Conflito e unidade do neo-realismo português (a “polémica interna do neo-realismo” e a difusão do marxismo em Portugal)*», *Vértice*, nº 21, Dez. 1989, pp.43-47.

REDOL, António Mota, «*Neo-Realismo: Pluralidade de vias e de domínios*», *Esquina do Mundo. Jornadas Literárias Ferreira de Castro. Retrospectiva*, nº 1, Dez. 2003, pp. 110-112.

REIS, Carlos (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol.IX, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa, Verbo, 2005.

REIS, Carlos, *O Discurso ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983.

REIS, Carlos (ap. crítica, selec. e notas), *Textos teóricos do Neo-Realismo*, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981.

SACRAMENTO, Mário, *Há uma Estética Neo-Realista?*, 2ª ed., col. «Vega Universidade», Lisboa, Vega, 1985.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Neo-Realismo Literário Português*, 1ª ed., col. «Temas e Problemas», Lisboa, Moraes Editores, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Movimento neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*, 1ª ed., col. «Biblioteca Breve», Série Literatura, Lisboa, ICP, M.E.I.C., Secretaria de Estado da Investigação Científica, 1977.

5. Sobre a obra de Manuel da Fonseca

ASSUMPCÃO, Maria Helena Ortiz, «*Seara de Vento estrutura e sentido*», *Colóquio Letras*, nº 66, Mar. 1982, pp.55-62.

BELCHIOR, Maria de Lourdes, ROCHETA, Maria Isabel, SEIXO, Maria Alzira, *Três Ensaio sobre Manuel da Fonseca (A Poesia, O Fogo e as Cinzas, Seara de Vento)*, col. «Estudos Literários», Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1980.

BESSE, Maria Graciete, *Manuel da Fonseca. O Fogo e as Cinzas*, col. «Apontamentos Europa América», Mem Martins, Publicações Europa América, 1990.

LOPES, João de Oliveira, *Estruturas da narrativa em «Seara de Vento» de Manuel da Fonseca*, col. «Textos de Literatura», Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1980.

MELO, João de, «Contribuição para uma leitura ideológica do romance *Seara de Vento*», in *Toda e Qualquer Escrita. Estudos, ensaios e críticas de literatura*, Lisboa, Vega, 1982, pp. 125-143.

POPPE, Manuel, «Manuel da Fonseca» in *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*, col. «Temas Portugueses», Lisboa, IN-CM, 1982, pp. 257-276.

QUADROS, António, *Crítica e Verdade. Introdução à actual literatura portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1964.

RODRIGUES, Urbano Tavares, «O Vento. Coro da Tragédia. Signo do Espanto e da Violência em *Seara de Vento*» in *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*, col. «Margens do Texto», Lisboa, Moraes Editores, 1981, pp. 47-62.

VIÇOSO, Vítor Pena, «Manuel da Fonseca e o Neo-Realismo Português», *Esquina do Mundo. Jornadas Literárias Ferreira de Castro. Retrospectiva*, nº 1, Dez. 2003, pp. 102-107.

6. Sobre Literatura Brasileira

ALMEIDA, José Maurício Gomes de, *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*, 2ª ed. revista, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 38ª ed., São Paulo, Cultrix, 1994.

CÂNDIDO, António, *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*, 3ª ed., 2ª reimp., col. «Estudos Literários», Série Temas, vol. I, S. Paulo, Ática, 2003.

CÂNDIDO, António, *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, 6ª ed., col. «Biblioteca Universitária, Ciências Sociais», S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1980.

CASTRO, Sílvio (dir.), *História da Literatura Brasileira*, vol. III, Lisboa, Publicações Alfa, 1999.

COUTINHO, Afrânio (dir.), COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.), *A Literatura no Brasil*, vol. V, *Era Modernista. Estilos de Época*, parte II, 4ª ed. rev. e actualizada, S. Paulo, Global Editores, 1997.

COUTINHO, Afrânio (dir.), COUTINHO, Eduardo de Faria (co-dir.), *A Literatura no Brasil*, vol. IV, *Era Realista. Era de Transição*, 4ª ed. rev. e actualizada, S. Paulo, Global Editores, 1997.

CRISTÓVÃO, Fernando, *Cruzeiro do Sul, a Norte. Estudos Luso-brasileiros*, 2ª ed. rev. e aumentada, Lisboa, IN-CM, 2005.

CRISTÓVÃO, Fernando, FERRAZ, Maria de Lourdes, CARVALHO, Alberto (coord.), *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas. Actas do II Simpósio Luso-afro-brasileiro de Literatura*, Lisboa, Abril 1994, Lisboa, Cosmos, 1997.

CRISTÓVÃO, Fernando, *O Romance Político Brasileiro Contemporâneo e Outros Ensaios*, Coimbra, Almedina, 2003.

MARTINS, Wilson, «50 anos de Modernidade», *Colóquio Letras*, nº3, Set. 1971, pp.25-28.

MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira*, vol.V, *Modernismo (1922 – atualidade)*, 3ª ed. rev. e aumentada, S. Paulo, Cultrix, 1996.

MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira*, vol.III, *Realismo*, S. Paulo, Cultrix, 1984.

RIBEIRO, Maria Aparecida, *Literatura Brasileira*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça, *A Crítica e o Romance de 30 do Nordeste. Ensaio*, «Colecção Atheneu Idéias», Rio de Janeiro, Atheneu Cultura, 1990.

7. Sobre a obra de Graciliano Ramos

AAVV, *Graciliano Ramos – Vidas Secas: Séminaire de Février et Juin 1971*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l' Université de Poitiers, 1972.

BRAYNER, Sônia (org.), *Graciliano Ramos. Fortuna Crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

CÂNDIDO, António, *Ficção e Confissão. Ensaios sobre Graciliano Ramos*, São Paulo, Editora 34, 1992.

CRISTÓVÃO, Fernando, *Graciliano Ramos. Estruturas e valores de um modo de narrar*, Lisboa, Cosmos, 1998.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.), *Graciliano Revisitado. Colectânea de ensaios*, Natal, Editora Universitária, 1995.

JUNIOR, Benjamin Abdala, *A escrita neo-realista. Análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*, S. Paulo, Ática., 1981.

LUCAS, Fábio, «Particularidades estilísticas de *Vidas Secas*», in SARAIVA, Arnaldo (org.), *Literatura Brasileira em Questão. Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira*, Porto, Faculdade de Letras, 2000, pp. 247-256.

MELO, José Osmar, «Graciliano Ramos e a questão da linguagem», *Cadernos CESPUC de Pesquisa, Literatura Brasileira. O intelectual em questão*, Série Ensaio, nº 10, Set. 2001, pp. 20-35.

MERCADANTE, Paulo, *Graciliano Ramos. O manifesto do trágico*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1994.

MIRANDA, Wander Melo, *Graciliano Ramos*, col. «Folha Explica», São Paulo, Publifolha, 2004.

PEREIRA, Rogério Silva, «O intelectual em *Angústia*: entre o passado, o presente e o futuro; entre o povo e a Nação», *Cadernos CESPUC de Pesquisa, Literatura Brasileira. O intelectual em questão*, Série Ensaios, nº 10, Set. 2001, pp. 81-97.