

DUAS SEQUÊNCIAS ALENTEJANAS: ÉTICA E ESTÉTICA NOS CONTOS *MARIA ALTINHA* E *MESTRE FINEZAS*, DE MANUEL DA FONSECA

Fernando de Moraes Gebra¹
Fernando Antônio Machado²

Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez;
Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia
De alegre e anônima viuvez,
(Fernando Pessoa).

RESUMO

O presente artigo parte da perspectiva de João Luiz Lafetá acerca do estudo da história literária e do método de interpretação dialeticamente íntegra de Antonio Candido, além de seguir alguns pressupostos da Semiótica Greimasiana, para a análise de dois contos do livro *Aldeia Nova* (1942), de Manuel da Fonseca (1911-1993). É possível estabelecer o posicionamento ideológico do autor acerca da estrutura política portuguesa da época, pois as estruturas fundamentais dos textos indicam, no caso de *Maria Altinha*, a necessidade de findar a realidade opressora que atinge a sociedade e, no caso de *Mestre Finezas*, a necessidade de valorização da elite cultural portuguesa.

Palavras-chave: manuel da fonseca, *aldeia nova*, *mestre finezas*, *maria altinha*.

Introdução

O estudo sobre o Realismo e o Neorrealismo na Literatura traz, antes mais nada, a questão dicotômica sobre a finalidade contemplativa e a função social da literatura. A partir disso, é necessário esclarecer a maneira pela qual se analisará a obra produzida nesse

¹ Doutor em Letras, área de Estudos Literários, pela UFPR; Professor Adjunto II na área de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, na UFFS, *campus* de Chapecó. E-mail: fernandogebra@yahoo.fr

² Graduando em Ciência Política e Sociologia e bolsista PIBIC-Fundação Araucária, na UNILA, orientado pelo Dr. Fernando de Moraes Gebra. E-mail: fernando.machado@unila.edu.br

contexto e suas características internas. A natureza complexa da literatura explica o seu papel contraditório e humanizador, pois ela, ao mesmo tempo, pode propor questões e denunciá-las, pode apoiar determinadas ideias e combatê-las, fornecendo “a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 1995, p. 243). A literatura é arte e, como tal, não está comprometida com a instrução do ser humano, mas permite que o indivíduo se humanize, isto é, atua na capacidade de reflexão em torno às questões sociais, políticas, econômicas, científicas, filosóficas.

Em seu conhecido ensaio *O direito à literatura*, Antonio Candido distingue três faces do fenômeno literário, conceituando-o como objeto autônomo com estrutura e significado, forma de expressão de emoções e vivências dos indivíduos e dos grupos sociais, e forma de conhecimento (CANDIDO, 1995, p. 244). A partir de uma forma literária que constrói e organiza a mensagem composta por vivências individuais e grupais, permitindo uma organização mental do leitor e uma conseqüente organização de sua visão de mundo (CANDIDO, 1995, p. 245), o conteúdo é recriado pelo plano da expressão. Importa, no texto literário, não apenas o que o texto diz, mas o como ele diz o que diz, isto é, como os recursos expressivos, pelo uso criativo da linguagem, geram efeitos de sentido. Segundo o crítico, “a eficácia humana é função da eficácia estética e, portanto, o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes” (CANDIDO, 1995, p. 251).

A literatura enquanto forma de conhecimento atua de maneira latente, como incorporação difusa e inconsciente de visões de mundo, e intencional, quando apresenta valores “planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor” (CANDIDO, 1995, p. 249). Trata-se da “literatura social”, ou ainda da literatura engajada em uma causa social ou política, como se percebe no realismo soviético que tinha como finalidade expressar a luta de classes, a propaganda do regime comunista e a descrição do modo de vida da classe operária. É importante ressaltar que essa classe de romance, muitas vezes, prioriza a dimensão ética em detrimento da estética, o que faz com que o texto deixe de ser literário para se converter em apenas um panfleto. É o que ocorre com algumas produções literárias do Neorrealismo português.

A ânsia de se contrapor à concepção de arte-pela-arte, considerada elitista e despropositada, fez com que certas produções iniciais do movimento enfatizassem, às vezes unilateralmente, o conteúdo, não levando em consideração que ele é indissociável da forma artística. Resultado: elas perdiam o vigor, inclusive da própria denúncia social que procuravam estabelecer (ABDALA & PASCHOALIN, 1982, p. 157).

No caso das estéticas realista e naturalista do século XIX e do romance neorrealista de 1930, concebia-se a literatura como mimese, como representação da realidade tal como ela era apreendida pelos sentidos. Apesar disso, “a mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 1973, p. 12), o que nos permite afirmar que muitas das obras que compõem o neorrealismo português, período literário examinado neste artigo, mesmo associadas aos problemas sociais, políticos e econômicos do país, utilizavam técnicas narrativas necessárias à incorporação desses elementos na estrutura interna do texto.

Tanto para a produção como a análise dos textos literários, é fundamental considerar a relação dinâmica entre texto e contexto, como propõe Antonio Candido na década de 1960. A arguta visão desse importante crítico literário permitiu romper com a querela teórica entre imediatistas (os que se centravam apenas no contexto) e imanentistas (os que viam sentido apenas no texto, desprezando os elementos externos a ele). Na visão de Candido, a análise de um texto literário não pode prescindir do seu contexto, havendo, portanto, uma “interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 1973, p. 4), com contribuições da crítica historicista e da crítica estruturalista. “Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1973, p. 4).

Os elementos externos ao texto passam a ser considerados na Semiótica de Greimas ao longo dos anos noventa, sobretudo com o desenvolvimento dos estudos da enunciação e do nível discursivo do texto. Já no final da década de oitenta, no livro *Da imperfeição*, importante construto teórico para o estudo da fruição estética (como ocorre no conto *Mestre Finezas*, de Manuel da Fonseca), Greimas relaciona as categorias de /perfeição/ e /imperfeição/ aos eixos do /eterno/ e /efêmero/, respectivamente. Dito de outra forma, a

fratura no percurso gerativo de sentido, com a introdução da isotopia da fruição estética, relacionada a experiências sinestésicas (visuais, olfativas, gustativas, auditivas e táteis) remete à essência do sujeito. No capítulo referente à análise do romance *Os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, Greimas caracteriza o momento da apreensão estética da personagem Robinson como a suspensão do tempo e a petrificação do espaço (GREIMAS, 2002, p. 26). Logo adiante, afirma que essa apreensão estética não se trata de uma troca da isotopia textual, mas sim de uma fratura entre a realidade cotidiana e o “momento de inocência” do sujeito (GREIMAS, 2002, p. 26).

Ainda sobre o método de Candido, destacam-se as relações literatura e sociedade. Para o crítico, considera-se o elemento social “como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 1973, p. 7). Dito de outra forma, as questões sociais podem ser apreendidas no exame minucioso da estrutura textual, onde o “externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica” (CANDIDO, 1973, p. 7). Dessa forma, “o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” (CANDIDO, 1973, p. 7). Os elementos externos são, assim, incorporados à estrutura interna da obra, atuando em seu processo de fatura, por meio das relações entre enunciação e enunciado, contempladas atualmente nos estudos semióticos.

1. Movimento Neorrealista: um projeto estético e ideológico

João Luiz Lafetá, ao analisar o Modernismo brasileiro, afirma que o exame de qualquer movimento literário deve ser vislumbrado tanto pelo aspecto do seu projeto ideológico, ligado à visão-de-mundo da época, quanto pelo aspecto do seu projeto estético, ligado às modificações na língua:

[...] primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto esta linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época (LAFETÁ, 1974, p. 11).

Seguindo essa proposta, o chamado *romance de 30* prioriza o projeto ideológico de consciência de classe (LAFETÁ, 1974, p. 12). Trata-se de uma priorização, não de exclusividade, pois muitos dos procedimentos estéticos adotados pelos Modernistas da chamada *fase heroica*, como o uso da linguagem coloquial e incorporação de falares de várias regiões do Brasil, são levados em consideração pela geração de 1930, a partir de uma visão também ideológica de consciência de classe, ou ainda uma “pré-consciência do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 2003, p. 160). Nessa fase, encontra-se uma perspectiva pessimista, diferente daquela percebida no discurso naturalista, segundo o qual, o homem pobre era focalizado como “elemento refratário ao progresso” (CANDIDO, 2003, p. 160). Essa nova perspectiva pessimista volta-se contra a ideologia das classes dominantes, “vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual” (CANDIDO, 2003, p. 160).

De maneira correlata ao romance brasileiro de 30, o Neorrealismo “defendia uma literatura ‘engajada’, voltada para os problemas concretos do país” (ABDALA & PASCHOALIN, 1982, p. 157) e tinha função de vanguarda em todos os campos da cultura portuguesa. A eclosão dessa estética portuguesa ocorreu em reação direta ao *descompromisso* atribuído ao Presencismo, enquanto movimento artístico, e ao Fascismo no final da década de 30, enquanto situação política. Tendo em vista o clima de inquietação social e ideológica posterior à crise de 1929, Abdala Jr. e Paschoalin ainda afirmam que, em virtude da exaltação do conteúdo em detrimento da forma artística, muitas produções da época perderam o vigor. Antonio Candido também adota esta posição ao analisar o período anterior a 1945:

Com a definição cada vez mais clara das posições políticas (não só entre direita e esquerda, como antes, mas dentro da própria esquerda e da própria direita), os escritores políticos se tornaram cada vez mais sectários, no sentido técnico da expressão. Tornaram-se especializados na direção propagandística e panfletária, enquanto por outro lado os escritores de cunho mais propriamente estético (sobretudo a poesia e a crítica, os dois gêneros em expansão nos nossos dias) se insultavam no desconhecimento, propositado ou não, da realidade social (CANDIDO, 1973, p. 127).

É importante destacar a contribuição e a influência da literatura de cunho social que estava sendo produzida no mundo.

Processava-se já, na América do Norte e no Brasil, uma aproximação dos problemas econômico-sociais que ultrapassava os propósitos do grupo “presencista”. A literatura russa moderna, ainda pouco conhecida, ia fazendo chegar, através de traduções francesas, alguns frutos sazonados da revolução; e, como era natural em país de tão rígida disciplina, a acção dos escritores foi codificada (1934), fixando-se os princípios do realismo socialista, que exigia do artista literário “a pintura verídica e historicamente concreta da realidade no seu movimento revolucionário” (COELHO, 1960, p. 225).

Massaud Moisés afirma que a “observação objetiva da realidade e a concepção social da obra de arte” (1994, p. 15) uniam tanto a geração de romancistas norte-americana, composta por escritores como John Steinbeck, Upton Sinclair, Sinclair Lewis, John dos Passos e Ernest Hemingway, quanto a brasileira, representada por escritores tais quais José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queirós, Amando Fontes e Graciliano Ramos.

As primeiras manifestações do Neorrealismo português surgem nas páginas dos jornais e das revistas como a *Sol Nascente* (1937-1940), e, após 1945, a *Vértice*. No entanto, é no semanário *O Diabo* (1934-1940) que se publicam as contribuições iniciais. Segundo Massaud Moisés, os primeiros colaboradores foram Branquinho da Fonseca, Teixeira de Pascoaes, Ferreira de Castro e José Rodrigues Miguéis e, mais tarde, quando já acentuada a sua feição neorrealista e anti-presencista, Augusto Abelaira, José Gomes Ferreira e Alves Redol, dentre outros. Os críticos Benjamin Abdala Jr. e Maria Aparecida Paschoalin acrescentam que o grupo mais vigoroso foi o “Novo Cancioneiro, de Coimbra, com Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado, João José Cachofel e outros” (ABDALA & PASCHOALIN, 1982, p. 158).

Segundo Fernando Mendonça, para alguns críticos e historiadores da literatura, não restam dúvidas a respeito da influência do *romance nordestino* sobre a produção dos neorrealistas portugueses. No entanto, esse autor é enfático ao diferenciar ambos os movimentos e nos fornece uma descrição interessante quando estabelece as características

do Neorrealismo português ao compará-lo com o movimento de Recife. Ele afirma, usando as palavras de Aderaldo Castello e Mario Dionísio, que as posições e os interesses de ambos eram completamente distintos, pois, enquanto o movimento nordestino estava voltado "para o melhor conhecimento do Brasil através de suas diferenças e semelhanças regionais" (MENDONÇA, 1967, p. 28), o neorrealismo buscava despertar "um país inteiro para sua própria realidade nacional" (MENDONÇA, 1967, p. 28). Além disso, o crítico ainda alega que o romance nordestino é um depoimento, com um processo sociológico-tradicionalista, de uma verdade regional, preocupado com uma fixação dos valores; já o neorrealista é uma acusação, com um processo político, de verdade social, preocupado com uso dos valores em torno do seu objetivo.

Assim como o Neorrealismo é influenciado pela "literatura de cunho social", algumas das características do movimento são heranças do Realismo português da Geração de 70. Roberto Pontes, ao comparar o Realismo de 70 e o Neorrealismo, chama atenção para a diferença entre os condicionamentos histórico-culturais entre os movimentos do *idealismo utópico* de 1870 e do *realismo socialista* de 1939. Os intelectuais de 70 eram motivados por um "caráter revolucionário e humanitarista" e buscavam "denunciar e combater o Antigo Regime, proclamar a dignidade do ser humano inscrita na Declaração dos Direitos do Homem, ou anunciar as excelências do Terceiro Estado e do Liberalismo" (PONTES, 2005, p. 46). No entanto, não conseguiram "superar suas condições de classe, assumindo compromisso prático estruturalmente vinculado aos interesses do operariado em formação" (PONTES, 2005, p. 45).

A partir da leitura de Carlos Reis, Pontes ressalta a crítica dos neorrealistas à postura dos realistas, marcada pela "contínua reflexão sobre a representação da realidade e dos procedimentos incorporados ao discurso literário" (PONTES, 2005, p. 48). O caráter do movimento da década de 1870 era, então, o de um socialismo utópico, conservador, de uma preocupação moral, burguesa, individualista. Já o movimento neorrealista tinha uma visão sistêmica e dialética; alternativa à realidade através do marxismo-leninismo; aberta à contribuição estética e metodológica; interpretativa; com foco em uma práxis transformadora; uma visão que, através do materialismo dialético, superava "o Realismo Burguês, o Naturalismo ou o Realismo-Naturalismo do século XIX, cujo positivismo, à

Comte, também se preocupava transcender” (TORRES, 1977, p. 61 *apud* PONTES, 2005, p. 49).

Ao apresentar uma concepção marxista, o Neorrealismo considera a realidade histórica marcada por um processo dialético de continuidades e rupturas de valores e tendências, por isso, uma das características principais do Neorrealismo (e que é fundamental para a nossa análise dos contos de Manuel da Fonseca) é a valorização que este movimento dá a todas as estéticas anteriores. De acordo com Roberto Pontes, o Neorrealismo não despreza os avanços do Romantismo e do Realismo, por exemplo; ao contrário: o movimento de 1939 se pretende uma síntese de ambos e visa também uma valorização de todas as escolas e de toda a herança do passado desde que não haja uma ruptura do vínculo com a realidade:

Preso ao canône da reprodução fotográfica da realidade, o Realismo oitocentista reproduz o que o artista vê. Já o Neorrealismo aceita o desfocamento e o trabalho fecundante da imaginação sobre o real-objetivo, compreendendo, inclusive, o fantástico, o maravilhoso, o alegórico em sua função estética (PONTES, 2005, p. 53).

Mais além da visão de que o herói do neorrealismo fosse somente um produto social ou um componente da massa, é necessário pensar o sujeito neorrealista também como uma extensão da sociedade, por um processo tanto representativo quanto constitutivo:

No que concerne ao herói de cada tendência, o do Realismo continua sendo o protótipo do cidadão moldado pelo individualismo e o liberalismo filosófico. Já o herói no romance neorrealista é coletivo, os nomes dos homens são comuns e, em certos casos, seriam até dispensáveis (PONTES, 2005, p. 53).

Tem-se, portanto, o uso da alegoria e da metonímia no processo de construção de muitas personagens de narrativas neorrealistas. Através da metonímia, podemos considerar que existe uma relação de contiguidade entre a sociedade e o indivíduo, uma coexistência, uma interdependência entre o sujeito e a sociedade, pois “a metonímia é o acréscimo de um significado a outro, quando entre eles há uma relação de contiguidade, de coexistência, de

interdependência” (FIORIN, 2008, p. 73). Dessa forma, o coletivo se insere no individual, em uma composição que manifesta não somente o todo, mas também a parte.

Baseados nessas duas observações, partimos do pressuposto que, ainda que se trate de uma narrativa vinculada à representação da realidade, alguns contos neorrealistas admitem uma leitura por meio da teoria do duplo, proposta por Otto Rank, Sigmund Freud e Clément Rosset. Como visto no discurso de Pontes, na narrativa neorrealista, a imaginação atua sobre o real objetivo, podendo incluir o maravilhoso e o fantástico.

[...] o tema da duplicidade do Eu mostra uma afinidade particular com um gênero literário – o fantástico –, tendo alcançado o apogeu no Romantismo, momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção, tendência que faz face ao paroxismo do racionalismo ocidental (MELLO, 2000, p. 117).

É importante destacar que Ana Mello afirma ser o duplo um tema que encontra particular afinidade com o fantástico, porém não é exclusivo desse gênero literário. O Neorrealismo, por apresentar uma realidade em movimento, a partir de uma perspectiva marxista, pressupõe cisões no sujeito que entra em choque com a sociedade. Esse sujeito não possui mais certezas, vivendo uma instabilidade, o que permite resignificar o duplo enquanto fuga de uma realidade exterior opressora.

Além disso, partindo do pressuposto de que o movimento neorrealista é conformado por uma *literatura engajada*, munida não só de um projeto estético, mas também ideológico, podemos admitir que os personagens Maria Altinha e Mestre Finezas, que intitulam contos de Manuel da Fonseca (1911-1993), assumem identidades coletivas através de um processo metonímico, no qual o sujeito não se limita somente a representar o indivíduo, mas também um grupo.

2. Maria Altinha e a classe trabalhadora

Diferente do Realismo-Naturalismo da geração de 1870, que adotava uma visão de mundo alicerçada em filosofias positivista, determinista e darwinista, o Neorrealismo

português oferece uma visão marxista que considera a degradação do homem uma consequência da exploração econômica a que é submetido. Romances como *Gaibéus* (1939), de Alves Redol (1911-1969), centram o foco narrativo nos dramas coletivos de trabalhadores nos arrozais da região alentejana.

Redol, no instante em que escolhe como herói a massa anônima de colhedores de arroz e em que evita o psicologismo no tratamento das personagens, acaba por criar uma obra que foge dos padrões presencistas e ao mesmo tempo dá os primeiros passos na direção da arte compromissada (MOISÉS, 1994, p. 158).

Tal perspectiva é assumida também por Manuel da Fonseca, que, de maneira similar a Alves Redol e em consonância com o projeto estético e ideológico neorrealista, representa um sujeito coletivo, fruto não somente das suas particularidades individuais, mas também das características sociais.

Têm ganas de se deixar cair, enrodilhados na resteva húmida dos canteiros, buscando com a boca sedenta o refofo da água que ressuma à pressão dos seus pés.

É que lhes anda nas carnes, minadas pela tísica, uma indolência que os aquebranta.

A ceifa, porém, vai sempre adiante – sempre adiante que lá em baixo, no aposento, o patrão está a fazer contas à colheita, que correu de boa maré. Por isso o cansaço dos ceifeiros tem de ser desfeito pelos brados dos capatazes, arrimados aos varapaus, como soldados em guarda empunhando espingardas (REDOL, 1969, p. 66).

Mosquitos zumbindo riscavam a água barrenta, um fedor acre entupia as narinas e parecia entrar por todos os poros da pele. Com o meter das mãos para o fundo, pequeninas ondulações partiam, concêntricas, ao redor dos braços, e bolhas de ar vinham gorgolejando e rebentavam a superfície, avivando o fedor, mesmo por baixo do nariz. Porque o rosto das mulheres quase roçava no lodo, quando davam um passo em frente, farrapos de madeixas caídas sobre a testa oscilavam pingando. E as mulheres acamavam os cabelos e coçavam as babas dos mosquitos com os dedos engelhados (FONSECA, 1996, p. 158).

Tanto *Gaibéus* como *Maria Altinha* apresentam descrições quase plásticas da árdua jornada dos trabalhadores alugados para as jornadas nas plantações de arroz. Em *Gaibéus*,

fica patente, tanto em fragmentos descritivos e narrativos como em sequências ensaísticas, a exploração do homem pelo próprio homem: “Os patrões querem pessoal que não tenha domingos e se alimente de jornadas baixas” (REDOL, 1969, p. 122). Trata-se do processo de *reificação*, entendido como “a transformação do homem em objeto do próprio homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual” (CANDIDO, 1995, p. 34).

É possível ler *Gaibéus* como um romance de tese, pois predominam sequências descritivas acerca do modo de vida dos trabalhadores rurais, explorados por um “patrão que está a fazer contas à colheita” (REDOL, 1969, p. 66). O narrador onisciente desse romance posiciona-se contra as classes dominantes, à medida que denuncia todo o funcionamento de sua engrenagem de poder e os mecanismos de espoliação econômica que degrada os trabalhadores. Além disso, há um uso abundante do presente do indicativo, indicando a circularidade de um trabalho quase escravo nos arrozais de um coletivo de homens e mulheres que vivem em condições insalubres: “Eles não sabem se vem chuva, mas sabem que a malária, pelo menos, não falta. É tributo sagrado a pagar todos os anos à Lezíria” (REDOL, 1969, p. 121). O “tributo sagrado” sugere o destino trágico desses trabalhadores, condenados a essa estrutura de exploração, como indica a expressão reiterada três vezes no conto *Maria Altinha*: “Pareciam condenados”.

Em *Gaibéus*, encaixadas na narrativa principal, de predominância descritivo-ensaística, há várias narrativas desses anônimos que serviram de peça para o funcionamento de uma engrenagem latifundiária, como por exemplo, a história do “homem que nunca mais voltou” (REDOL, 1969, p. 92), contada pelo narrador a partir das reminiscências de uma das trabalhadoras. Em *Maria Altinha*, dada a concisão do gênero conto, particulariza-se a história de vida da personagem que intitula o texto, ao mesmo tempo em que se trata de uma narrativa alegórica, ao representar todas as mulheres exploradas nos arrozais. A trama centra-se em torno da protagonista que viaja à região alentejana a fim de ganhar dinheiro na monda e no trabalho dos arrozais para ajudar a família. Durante os dias de labor, adocece, é violentada e tem que voltar para casa, ressentida pela tristeza de saber que “virá o Inverno com chuvas e ventos e virá a fome para aquela casinha humilde da aldeia. E o irmãozito

mais novo há-de tossir toda a noite e a mãe há-de chorar pelos cantos e nada, nada ela poderá fazer!” (FONSECA, 1996, p. 161).

O conto apresenta uma focalização interna, centrada na personagem principal, “seus sonhos, anseios e frustrações” (BARCELLOS, 1997, p. 38). Nele, é relatada uma transformação que ocorre entre um estado inicial e um estado final, a partir de uma personagem – que é o ponto de referência. A partir da personagem que intitula o conto é que se desenvolve a narrativa. No entanto, ela está inserida em um grupo de pessoas (mulheres que vivem no sul, ao pé do mar, e que atravessam as serras e espalham-se pela planície, para a monda e o trabalho nos arrozais). Este grupo, por sua vez, parece se encaixar em um período de tempo repetitivo, dando à narrativa, portanto, uma estrutura aparentemente cíclica e iterativa, como se as personagens estivessem presas àquele tempo e àquele grupo.

Sobre a espacialização do conto, é possível afirmar que o espaço conforma também uma prisão e cede também uma estrutura à personagem. Expressões como “charneca desolada”; “descampado raso e poeirento”; “sempre raso, bravio e deserto”; “céu baixo”; “horizonte escurecido”, etc. expressam o espaço literário demarcado por Manuel da Fonseca: o Alentejo. Ainda que não configure uma regra da sua obra (pois, por exemplo, *Anjo no trapézio* (1968) se ambienta na zona urbana), a paisagem alentejana estabelece não só o plano de fundo da narrativa, mas é também parte das personagens, em uma descrição na qual o indivíduo e o território se fundem num vazío comum a ambos. “[...] O espaço físico projeta-se no plano social e psicológico como ambiente ou atmosfera para os dramas que o conto enfocará. A ênfase desloca-se do espaço em si para as relações que nesse espaço se estabelecem” (BARCELLOS, 1997, p. 21): “Elas trazem a frescura do mar para a charneca desolada” (FONSECA, 1996, p. 155); “No meio da várzea, pernas enterradas até às coxas, cintura dobrada, em fila, as mulheres metiam os braços na água remexendo no fundo” (1996, p. 158).

Ademais, “a presença do humano aparece identificada no fator trabalho, que como se sabe, é um dos dados fundamentais da visão de mundo dos autores neorrealistas” (BARCELLOS, 1977, p. 22). Maria Altinha, assim como as outras mulheres, os capatazes, os homens da planície, são trabalhadores daquele espaço; seres humanos com

comportamentos animais, considerados pela estrutura de poder como peças de uma engrenagem, nada mais que mão-de-obra. A violação de Maria Altinha não expressa a posição animalesca adotada pelas personagens, porém, é toda revestida de metáforas, uma vez que ocorre durante o delírio causada por uma febre. Vale destacar, ainda, que os sintomas dessa febre se aproximam da malária, muito comum nos arrozais e presente no romance *Gaibéus*, de Redol: “[...] Maria Altinha sentiu as primeiras febres. Esteve dez dias sem ir à várzea. Dez dias sozinha, tremendo de frio e suores em cima da saca” (FONSECA, 1996, p. 159). No romance de Redol, sabe-se que se trata de malária, devido à focalização do narrador onisciente. Por outro lado, no conto de Manuel da Fonseca, os sentimentos, pensamentos e percepções são da personagem principal, o que explica as imagens difusas durante o abuso sexual:

Mal ouviu uns passos cautelosos que se aproximavam e uma voz que lhe soprava perto dos ouvidos. Mãos acariciavam-lhe os cabelos, o rosto, os seios. Mãos enormes. Tudo vago, embalador como um sonho. Depois aquela aguda dor no ventre; uma punhalada rasgando-a. (FONSECA, 1996, p. 161).

A exploração do homem como objeto do próprio homem culmina com o abuso sexual: “Maria Altinha gritou, mas uns lábios grossos amachucaram-lhe a boca numa ânsia brutal” (FONSECA, 1996, p. 161). Após essa cena, um espaço em branco marca uma passagem de tempo, e tal como uma nova sequência cinematográfica, o foco narrativo se detém no regresso das mulheres às suas terras de origem:

Agora, o povo das vilas nem conhece as mulheres que voltam das searas e dos arrozais quando as vê passar, no largo, de jornada para o sul. Vão sequinhas e amarelas como se fossem velhas, sem uma fala, sem um sorriso, o rosto parado debaixo da barra do lenço. E aquela moça que tanto cantava e ria, para ali vai, murcha, calada como uma sombra. Só lá por dentro os pensamentos se enrodilhavam numa amargura sem fim (FONSECA, 1996, p. 161).

As mulheres regressam modificadas por conta das péssimas condições de trabalho a que eram submetidas, chegando ao limite da exploração pelo abuso sexual. A amargura e a

desilusão do último bloco do conto (a narrativa é estruturada em blocos como sequências cinematográficas) reiteram a opressão social a que essas mulheres eram submetidas. Frases como “Pareciam condenados” são repetidas três vezes, o que sugere uma estrutura cíclica e opressora. As personagens não parecem condenadas, elas estão. O narrador, com seu olhar embebido de compaixão, não oferece um ponto de vista parcial, mas levanta posições que não são nada mais que observações sobre essas personagens. É possível perceber que, assim como em *Mestre Finezas*, no conto *Maria Altinha*, o som também ganha um sentido metafórico, como um clamor vindo desses indivíduos – não de uma posição particular, mas na condição de classe: “– E todos os anos o mesmo. Vêm cantando e voltam chorando!” (FONSECA, 1996, p. 161). Não só Maria Altinha vem cantando e volta chorando, mas todas as mulheres que trabalharam nos arrozais e foram violentadas pela exploração da sua mão-de-obra. Violência, essa, que é personificada na figura do capataz, que, também estabelece uma ligação com a polícia política salazarista, apontada pelo próprio Manuel da Fonseca como uma lembrança dessa época ditatorial:

Vivíamos, então, os portugueses, sob regime ditatorial. Havia censura e a polícia política. Tudo nos era censurado, tudo nos era policiado. No que dizia respeito à literatura, só o coro organizado pelo governo era abertamente permitido. O mais era suspeito, vigiado. Qualquer voz livre e lírica ou dramática, contando a esperança, logo era amordaçada pela censura ou levada para o silêncio das grades pela polícia política. Oficialmente todos os portugueses eram neutros. Mas a verdade era que uma maioria desejava ardentemente a derrota dos países fascistas e nazis. Alguns dos portugueses comportavam-se até publicamente nesse sentido. Então, o governo agia. Os jornais eram censurados, os livros apreendidos, as pessoas presas (FONSECA, 1996, p. 12).

3. *Mestre Finezas* e a elite cultural

O conto *Mestre Finezas* é todo pautado nas lembranças do narrador Carlos acerca de um tempo de glória de Mestre Ilídio Finezas, barbeiro da vila que também era ator de teatro, cuja interpretação levava as pessoas da vila à comoção. No tempo da enunciação, devido a um certo progresso econômico na região, com a instalação de “outras barbearias

cheias de espelhos e vidrinhos” (FONSECA, 1996, p. 138), e com a constante desvalorização da arte resultante do progresso material que traria a massificação das pessoas, Mestre Finezas percebe que não tem lugar nesse mundo marcado por um capitalismo avassalador, que não há lugar para a arte quando os valores econômicos são postos em primazia: “– Esta gente não pensa noutra coisa que não seja o negócio, a lavoura. Para eles, é a única razão da vida” (FONSECA, 1996, p. 139).

De acordo com a temporalidade, o conto pode ser dividido em quatro partes. Na primeira, o narrador situa seu lugar discursivo: “Agora entro, sento-me de perna cruzada, puxo um cigarro, e à pergunta de sempre respondo soprando o fumo”. Trata-se de um eu (“sento-me”), em um espaço do aqui (“entro”), em um tempo do agora (“agora entro”). A segunda parte inicia-se a partir de “Lembro-me muito bem de como tudo se passava”. Marcada por um predomínio de verbos no pretérito imperfeito, essa parte concentra os acontecimentos mais significativos da infância do narrador trazidos para o conto pelo viés memorialístico, e vai até um momento de contemplação estética, quando o narrador se recorda de Mestre Finezas tocando um violino: “Uma melodia suave saía da loja e enchia a vila de tristeza” (FONSECA, 1996, p. 137). Um salto temporal marca o início da terceira parte: “Passaram anos. Um dia, parti para os estudos. Voltei homem. Mestre Finezas é ainda a mesma figura alta e seca. Somente tem os cabelos todos brancos” (FONSECA, 1996, p. 137). Os verbos no pretérito perfeito identificam a passagem do tempo: “passaram”, “parti”, “voltei”. Esse tempo é marcado por uma elipse no discurso, pois o intervalo entre a partida do narrador e seu regresso à aldeia parece ser pouco significativo, o que será esclarecido mais adiante, quando o narrador apresenta a consciência de seu fracasso nesses anos que lhe teriam sido fundamentais, pois que relacionados ao estudo, mas que lhe trouxeram a certeza de ter falhado. Já a quarta e última parte apresenta uma fusão dos níveis temporais, a partir de uma fratura no percurso gerativo de sentido, causada por um momento catártico proporcionado pela música melancólica que Mestre Finezas toca em seu violino.

A infância do narrador apresenta episódios significativos, relacionados ao medo e admiração que sentia pelo barbeiro da vila, bem como suas primeiras experiências estéticas,

com as idas ao teatro, em que artes dramáticas, literatura e música adquirem uma harmonia sublime para o menino alentejano:

Daí a pouco, entrava num mundo diferente. Que coisas estranhas aconteciam! Ninguém ali falava como eu ouvia cá fora. E mesmo quando calados tinham outro aspecto; constantemente a mexerem os braços. Mestre Finezas era o que mais se destacava. E nunca, que me recorde, o pano desceu, no último acto, com Mestre Finezas ainda vivo. Quase sempre morria quando a cortina principiava a descer e, na plateia, as senhoras soluçavam alto (FONSECA, 1996, p. 136).

O teatro causa certo estranhamento em Carlos, quando ainda criança, pois parece ser um “mundo diferente”, no qual “coisas estranhas aconteciam”. Esse outro mundo recriado pela arte, que tem capacidade modelizante, de criar mundos possíveis, difere-se da vida rotineira da aldeia: “Ninguém ali falava como eu ouvia cá fora”. Nesse mundo, a morte também ronda Mestre Finezas, mas não o ator e sim as personagens interpretadas por ele, que “tomava, de gosto, o partido dos fracos” (FONSECA, 1996, p. 136). As peças encenadas na aldeia possuíam, ao mesmo tempo, função catártica e social, de conscientização do público. As personagens desempenhadas por Mestre Finezas funcionam como verdadeiros heróis que chegam a morrer por uma ideologia: “Mestre Finezas não tinha medo de nada nem de ninguém. Heroicamente, de peito aberto, e com grandes falas, ia ao encontro da morte” (FONSECA, 1996, p. 137). Conjugam-se, assim, na atuação performática de Mestre Finezas, e também no conto de Manuel da Fonseca, a função estética e ideológica da arte.

Há de se destacar a fruição estética de Carlos que, “ao entrar no teatro, sentia-me perplexo no meio de tanta luz e gente silenciosa” (FONSECA, 1996, p. 136). A arte propicia o ingresso do indivíduo em um mundo outro, em outra realidade superior à do próprio sujeito, tal como ocorre quando Carlos deixa seus companheiros para ficar a ouvir de longe as canções do violino de Mestre Finezas: “Ora havia também um outro motivo para a minha admiração [...] E, muita vez, aconteceu eu abandonar os companheiros e os jogos e quedar-me, suspenso, a ouvi-lo, de longe (FONSECA, 1996, p. 137). A suspensão do narrador do mundo cotidiano e sua entrada no mundo da arte podem ser entendidas pelo

viés teórico de Greimas, em *Da imperfeição*. Tem-se, segundo Greimas, um momento de fratura no percurso gerativo de sentido e a introdução de uma isotopia de fruição estética, em que sujeito e objeto se fundem, o tempo congela e o espaço se petrifica.

A estesia da música melancólica tocada por Mestre Finezas em seu violino promove “um diálogo entre duas subjetividades, a do protagonista e a do narrador personagem” (BARCELLOS, 1997, p. 33). Na estrutura de ilusão proposta por Clément Rosset, se “o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade ‘melhor’ do que o próprio sujeito” (2008, p. 77) é possível afirmar que no momento em que Ilídio Finezas começa a tocar “aquela música desafinada e triste”, fazendo “gemer o seu violino” (FONSECA, 1996, p. 140), o passado parece voltar ao presente de maneira ilusória. De acordo com Greimas, ocorre uma fratura no percurso gerativo de sentido com a introdução da isotopia da contemplação estética. O narrador, entendido na nossa leitura como duplo de Mestre Finezas, deixa-se envolver catarticamente pela canção do barbeiro. O eu se identifica com o outro, vendo no outro o seu próprio fracasso:

Mestre Finezas sonhou ser um grande artista, ir para a capital, e quem sabe se pelo mundo fora. Eu falhei um curso e arrasto, por aqui, uma vida de marasmo e ociosidade. Há entre mim e esta gente da vila uma indiferença que não consigo vencer. O meu desejo é partir breve. Mas não vejo como (FONSECA, 1996, p. 138).

No espelho, vejo-lhe o busto mirrado, os cabelos escorridos e brancos. Oiço-lhe a voz desencantada (FONSECA, 1996, p. 139).

Os habitantes da vila não sabem o que é arte, por isso acostumam-se a essa realidade opressora. A arte tem, ao mesmo tempo, uma função estética, de contemplação, de fusão do sujeito contemplador ao objeto artístico, como se ambos fossem um só, em um tempo congelado e um passado petrificado, e também uma função social, de formação de uma consciência crítica, levando o indivíduo a um processo de desalienação: “– Que sabem eles da arte? Tu que estudaste, tu sabes o que é a arte. Eles hão-de morrer sem nunca terem gozado os mais belos momentos que a vida pode dar!...” (FONSECA, 1996, p. 139).

A arte funcionaria como um duplo, por apresentar uma “realidade superior do que o próprio sujeito” (ROSSET, 2008, p. 77). A arte imortalizaria o indivíduo, funcionando

como sua alma imortal, única possibilidade de o sujeito ser eternizado, uma vez que a morte é algo dado como certo e inevitável: “[...] o Duplo, como vimos, de anjo da guarda assegurando a imortalidade, se transformou em anunciador da mortalidade do indivíduo, e mesmo em proclamador da morte [...]” (RANK, 1939, p. 142). Em *O duplo*, Rank relaciona o medo da morte e os arquétipos presentes nos povos ditos primitivos com as representações literárias em narrativas românticas, mas que estão presentes também em narrativas modernas. Enquanto Mestre Finezas, já velho, prefere se refugiar na música melancólica do seu violino, Carlos pressente a morte como se essa estivesse a rondar o espaço da barbearia: “O que magoa é ver a presença da morte alastrando pelas paredes escuras da loja, escorrendo dos papéis caídos do tecto, envolvendo-o cada vez mais, dobrando-lhe o corpo para o chão” (FONSECA, 1996, p. 139). A morte deixa seus rastros impregnados no espaço em que se passa a narrativa: “paredes escuras da loja” e “papeis caídos do tecto”, espaço em estreita relação com a personagem que intitula o conto: “dobrando-lhe o corpo para o chão”.

O duplo também surge nesse conto na categoria temporal. Em discurso ensaístico sobre o tempo, o narrador Carlos comenta sobre o passado como o tempo de felicidade, de plenitude: “E quando o presente é feio e o futuro incerto, o passado vem-nos sempre à ideia como o tempo em que fomos felizes. Daí eu ser o confidente de Mestre Finezas” (FONSECA, 1996, p. 138). O passado e as lembranças de outro tempo que simbolizaria o paraíso mítico perdido desse eu carente, representariam a utopia desejada tanto pelo narrador como pelo seu duplo Mestre Finezas. Ambos parecem estar soterrados em um “presente feio”, sem a expectativa de um futuro que se revela incerto, o que explica, no conto, o caráter nostálgico do culto à memória.

Considerações finais

A partir da análise do movimento neorrealista e dos contos *Maria Altinha* e *Mestre Finezas*, de Manuel da Fonseca, é possível inferir que o autor estabelece em suas narrativas uma relação entre as personagens e a sociedade portuguesa, pois homens e mulheres alentejanos de baixa estratificação social se encontram inseridos em uma realidade

opressora contra a qual não se insurgem. O mestre, que representa uma elite outrora viva e expressiva, agora amarga a velhice, símbolo da sua fragilidade, e a paisagem desértica alentejana, que parece não fornecer nenhuma perspectiva sobre o futuro senão a solidão e a morte. A mulher, que representa a classe de trabalhadoras que vêm do sul, enfrenta um destino trágico que parece ser compartilhado por todos seus pares e que reflete não uma fatalidade individual, mas o sofrimento, violência e exploração que prende os indivíduos em ciclo contínuo e comum ao proletariado.

Notamos que essa nova forma de enxergar a realidade não constitui somente um projeto estético, mas também uma forma de atitude engajada para o enfrentamento e mudança da condição imposta, materializado em um projeto ideológico contrário ao regime autoritário e em favor dos oprimidos que vivem na região alentejana de Portugal. Manuel da Fonseca pode ser lido, assim, como um escritor que reflete sobre o papel da arte e busca através dela uma interpretação, uma conscientização e até mesmo uma mudança em relação à realidade, aliado a outros intelectuais de sua época que compartilham do mesmo pensamento e o materializam por uma nova estética e uma nova ideologia que reagem ao pré-estabelecido.

Referências

ABDALA JR., Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982. p. 155-182.

BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior: Subsídios para o estudo do Neorrealismo português*. Niterói: EDUFF, 1997. p. 20-26

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COELHO, Jacinto do Prado (Org.). *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. Porto, Portugal: Livraria Figueirinhas, 1960. p. 725-728.

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. Lisboa: Caminho, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000. p. 111-123.

MENDONÇA, Fernando. *Três ensaios de literatura*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967. p. 27-41.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa em perspectiva: Simbolismo e Modernismo*. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4. p. 157-159.

PONTES, Roberto. Realismo de 70 e Neorrealismo português. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 27, Jan/Dez. 2005. Disponível em: < <http://migre.me/ccdIX> >. Acesso em 30 Nov. 2012.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. Mary B. Lee. 2ª ed. Rio de Janeiro: Alba, 1939.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

DOS SECUENCIAS ALENTEJANAS: ÉTICA Y ESTÉTICA EN LOS CUENTOS “MARIA ALTINHA” Y “MESTRE FINEZAS”, DE MANUEL DA FONSECA

RESUMEN

La presente discusión parte de la perspectiva de João Luiz Lafetá acerca del estudio de la historia literaria y del método de interpretación dialécticamente íntegra de Antonio Candido, además de seguir algunos presupuestos de la Semiótica de Greimas, para el análisis de dos cuentos del libro *Aldeia Nova* (1942), de Manuel da Fonseca (1911-1993). Es posible establecer el planteamiento ideológico del autor acerca de la estructura política portuguesa de la época, pues las estructuras fundamentales de los textos apuntan en el caso de “Maria Altinha”, a la necesidad de combatir la realidad opresiva que perjudica la sociedad y, en el de “Mestre Finezas”, a la necesidad de valoración de la élite cultural portuguesa.

Palabras-clave: neorrealismo, manuel da fonseca, *aldeia nova*, *mestre finezas*, *maria altinha*.

Recebido em 06/06/2013.

Aprovado em 27/06/2013.