



UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LITERATURAS MODERNAS

TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO

REDESCOBRIR MANUEL DA FONSECA

CERROMAIOR COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Mestranda: Paula da Graça Rodrigues

Orientadora: Professora Doutora Maria Nazaré Gomes dos Santos

**Lisboa
2012**



UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LITERATURAS MODERNAS
TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO

REDESCOBRIR MANUEL DA FONSECA

CERROMAIOR COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Mestranda: Paula da Graça Rodrigues

Orientadora: Professora Doutora Maria Nazaré Gomes dos Santos

Dissertação apresentada à Universidade Autónoma de Lisboa, Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, Tradução e Interpretação, para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses.

**Lisboa
2012**

“El más terrible de los sentimientos
es el sentimiento de tener la esperanza perdida”.

Federico Garcia Lorea

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem a ajuda e o contributo de muitos, por isso gostaria de manifestar aqui o meu agradecimento a todos aqueles que me ajudaram.

Assim, as primeiras palavras vão para a minha orientadora, Professora Doutora Nazaré Santos, pela orientação, pelos comentários e pelas críticas que se revelaram determinantes para a prossecução e aperfeiçoamento deste trabalho de investigação; pela sua disponibilidade, apoio incondicional e por ter acreditado em mim.

Paralelamente, cumpre-me deixar uma palavra de agradecimento ao Professor Doutor Urbano Tavares Rodrigues, por me apoiar e guiar neste percurso por vezes difícil; ensinou-me a pesquisar, aconselhou-me livros e ajudou-me a encontrar o tema desta dissertação. Mostrou-me que o mais importante é a perseverança e acreditar que se chega ao fim do caminho tanto ansiado. Ficar-lhe-ei eternamente grata.

Devo ainda um agradecimento muito especial ao Professor Doutor José Manuel Subtil pelo grande apoio que me deu, de modo a que eu pudesse finalmente defender a minha dissertação.

Deixo um profundo agradecimento ao senhor Artur da Fonseca, irmão do escritor Manuel da Fonseca, pelos documentos e informações que me facultou, bem como pelo empenho, disponibilidade, dedicação e simpatia dispensadas.

Agradeço igualmente a disponibilidade dos técnicos da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional do Neorrealismo, da Biblioteca Pública de Nova Iorque e da Sorbonne, em Paris, pela ajuda prestada.

Aos meus amigos, que aceitaram as minhas ausências e incondicionalmente me deram força nos momentos de maior cansaço.

Ao meu marido, que se viu muitas vezes privado da minha presença e que sempre me acompanhou pelas viagens de investigação, e pela ajuda no arranjo gráfico da dissertação.

Aos meus pais, pelo que me proporcionaram ao longo dos anos, pelos valores e princípios de educação que me inculcaram; ao meu pai em particular, pois sem a sua persistência, este projeto não teria sido possível. Por isso, a ele, dedico esta dissertação.

RESUMO

O principal objetivo desta dissertação é aprofundar o conhecimento do romance *Cerromaior*, da autoria de Manuel da Fonseca, perceber a sua importância e significado no contexto histórico-literário do neorrealismo português, assim como evidenciar que o referido romance se enquadra nas características do subgénero literário romance de formação. Demonstra-se que, para além de se tratar de um romance que se enquadra nos pressupostos da ficção neorrealista tradicional, *Cerromaior* já traz também uma perspetiva mais aberta do próprio conceito de realismo, o que lhe permite dialogar com a tradição modernista (sobretudo na valorização de aspetos estéticos), sem trair o compromisso social, ético e político, essencial ao neorrealismo dos anos 40. Voltado para a problematização de aspetos psicológicos, *Cerromaior*, ao centrar-se numa personagem em evolução que vai desafiando a narrativa conforme a sua tomada de consciência, pode ser considerado como romance de formação.

A nível estrutural, esta dissertação é constituída por três capítulos. No primeiro capítulo, apresenta-se a fundamentação teórica do romance de formação/*bildungsroman*, a sua origem, evolução e caracterização. No segundo capítulo, estabelecendo a relação entre a obra de Manuel da Fonseca e o seu contexto histórico-literário, apresenta-se as principais coordenadas estéticas e ideológicas do neorrealismo português, enquadrando *Cerromaior* como romance de formação. No último capítulo, faz-se uma análise estrutural de *Cerromaior* dialogando com a perspetiva lukacsiana sobre o romance de formação. São destacados ainda os aspetos histórico e social, a representação da sociedade rural no universo da narrativa, tendo em conta os valores, atitudes e comportamentos das personagens e a sua influência no percurso formativo/de aprendizagem do herói.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel da Fonseca, Literatura Portuguesa, Neorrealismo, Romance de Formação.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to deepen the knowledge of the novel *Cerromaior*, by Manuel da Fonseca, realize its importance and significance in the context of the historical and literary portuguese Neorealism, as well as demonstrate that this novel fits the characteristics of literary romance subgenre training. It is shown that, besides it is a novel that fits the assumptions of fiction neorealist traditional *Cerromaior* now also brings a more open perspective of the concept of realism, which allows you to dialogue with the modernist tradition (especially in the valuation of aesthetic values), without betraying the social commitment, ethical and political, essential to the neorealism of 40's. Facing the problematic aspects of psychological *Cerromaior*, by focus on character development that will challenge the narrative according to his awareness, can be considered as a novel of formation.

Regarding the structure, this dissertation consists of three chapters. The first chapter presents the theoretical background of the novel training / *Bildungsroman*, its origin, evolution and characterization. In the second chapter, establishing the relationship between the work of Manuel da Fonseca and its historical and literary context, we present the main aesthetic and ideological coordinates of portuguese Neorealism, framing *Cerromaior* as a novel training. The last chapter is a structural analysis of *Cerromaior* in a Lukacsian perspective of the novel of formation. Are highlighted also the historical and social aspects, the representation of rural society in the universe of the narrative, taking into account the values, attitudes and behaviors of the characters and their influence on training paths / hero's learning.

KEY WORDS: Manuel da Fonseca, Portuguese Literature, Neo-Realism, novel of formation.

Índice Geral

INTRODUÇÃO	12
 CAP. I – ROMANCE DE FORMAÇÃO/ <i>BILDUNGSROMAN</i>: CAMPO	
CONCEPTUAL	16
1.1. Origem e evolução do conceito	17
1.2. Características do <i>Bildungsroman</i> / romance de formação e a questão do herói problemático: perspectiva Lukácsiana	25
 CAP. II – MANUEL DA FONSECA E O NEORREALISMO PORTUGUÊS	29
2.1. Coordenadas histórico-literárias do Neorrealismo	30
2.2. Manuel da Fonseca: aspetos biobibliográficos	42
2.3. <i>Cerromaior</i> e a questão do romance de formação no contexto histórico-literário do Neorrealismo	45
 CAP. III - <i>CERROMAIOR</i> : UM ROMANCE DE FORMAÇÃO	55
3.1. Contexto histórico e caracterização da sociedade rural para a compreensão do universo narrativo de <i>Cerromaior</i>	56
3.2. Análise estrutural da narrativa.....	61
3.2.1. A instância narradora	66
3.2.2. Coordenadas espaço-temporais	70
3.2.3. A personagem Adriano: génese do herói problemático	74
3.2.3.1. O processo de formação da personagem: aspetos exteriores	84
a) A importância do tempo e do espaço para a formação da consciência coletiva de Adriano	85

b) A importância da família.....	86
3.2.3.2. O processo de complexidade da personagem: o herói	
problemático	96
a) Representação simbólica da aprendizagem da	
sexualidade.....	98
b) Representação simbólica da aprendizagem do amor e	
da morte.....	99
 CONCLUSÃO.....	105
BIBLIOGRAFIA	108
APÊNDICE – ENTREVISTA A ARTUR DA FONSECA	118

INTRODUÇÃO[×]

[×] Esta dissertação foi escrita segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990). Todas as citações foram feitas conforme o texto original.

De entre as razões que levaram à escolha do tema para esta dissertação, cabe referir que em muito influenciou a frequência dos estudos em Santiago do Cacém, no então Liceu (hoje Escola Secundária) Manuel da Fonseca. Parece-nos que a designação toponímica da Escola dispensa quaisquer outros detalhes relativamente ao nosso interesse e admiração por este escritor. Sempre fora um desejo, desde a adolescência, aprofundar conhecimentos acerca do poeta e ficcionista Manuel da Fonseca. Contudo, tanto no liceu como mais tarde na faculdade, pouco se falava deste autor: referenciava-se o seu nome quando se tratava de abordar o neorrealismo, mas pouco mais. Entretanto, o percurso profissional desviou-nos para outras áreas de interesse, sem contudo anular a expectativa de realizar o tão almejado desejo: (re)descobrir a obra de Manuel da Fonseca.

A oportunidade para a concretização do referido desejo, acabou por surgir no decorrer do curso de Mestrado em Estudos Portugueses da UAL, especialmente na unidade curricular de “Literatura Portuguesa Contemporânea”, ministrada pelo professor Urbano Tavares Rodrigues. Foi através dele, grande conhecedor e entusiasta da ficção de Manuel da Fonseca, que tivemos um contacto mais aprofundado e sistemático com toda a obra do autor e que se tornou decisivo para a escolha do romance *Cerromaior* como objeto de estudo da nossa dissertação.

Considerado como uma espécie de somatório de todas as suas outras obras, trata-se de um romance complexo, em função das contradições que levanta quanto ao próprio modelo tradicional ou esquemático de uma certa ficção neorrealista, sendo também o romance que, possivelmente, melhor expressa o sentimento do escritor na própria modulação da personagem principal.

Não esquecendo a dupla personalidade de Manuel da Fonseca (poeta e prosador), pretendemos demonstrar que para além de se tratar de um romance que se enquadra nos pressupostos da ficção neorrealista tradicional, *Cerromaior* já incorpora também uma perspetiva mais aberta do próprio conceito de realismo, o que lhe permite dialogar com a tradição modernista (sobretudo na valorização de aspetos estéticos), sem trair o compromisso social, ético e político, essencial ao neorrealismo dos anos 40. Voltado para a problematização de aspetos psicológicos, *Cerromaior*, ao centrar-se numa personagem em evolução que vai desafiando a narrativa conforme a sua tomada de consciência, pode ser considerado como romance de formação.

Nesta perspetiva, o objetivo principal do nosso estudo é aprofundar o conhecimento do romance *Cerromaior*, o seu papel no desenvolvimento do neorrealismo português, assim como evidenciar que a evolução da tomada de consciência da personagem principal se enquadra perfeitamente nas características do romance de formação.

Como objetivos específicos propomos:

- Enquadrar teoricamente o conceito de *Bildungsroman*;
- Apresentar, em traços gerais, as coordenadas estéticas e ideológicas da corrente neorrealista no contexto da literatura portuguesa;
- Estabelecer um paralelo entre o protagonista de *Cerromaior* e o típico herói do romance de formação (herói problemático);
- Relacionar o protagonista com o meio social, considerado como elemento fundamental para caracterização do romance de formação;
- Destacar o influxo formativo dos elementos família, vizinhos e meio físico e social da época em que a ação decorre;
- Analisar a progressão de duas linhas evolutivas essenciais no estudo da personagem principal – o desenvolvimento da sexualidade e a descoberta da morte.

Justificando a atualidade, a pertinência do tema e, de certa forma, a sua originalidade, é importante salientar que, apesar dos variados estudos sobre o referido romance de Manuel da Fonseca, não encontramos nenhum trabalho que o classificasse como romance de formação ou romance de aprendizagem (variantes para o subgénero). No que se refere às abordagens, estas geralmente incidem em aspetos de carácter biográfico e sociológico.

Ao enveredar por uma via diferente, não é nossa intenção sobrepor-nos a interpretações anteriores, com as quais procuraremos dialogar, mas apenas comprovar a validade de uma outra abordagem que nos parece mais abrangente, de onde sobressairá, naturalmente, a riqueza e complexidade da obra deste autor.

Convém ainda referir que, ao longo deste estudo, apesar de centrar a nossa atenção em *Cerromaior*, sempre que se justifique serão feitas referências a outros textos do autor, de forma a identificar alguns traços de continuidade em relação ao conjunto da sua obra.

Em termos metodológicos, este trabalho está fundamentado numa considerável pesquisa bibliográfica e documental sobre a obra de Manuel da Fonseca e sobre o Neorrealismo português (sobretudo os estudos críticos mais significativos que, no nosso entender, assumem uma perspectiva não maniqueísta em relação ao movimento).

Para a fundamentação teórica do romance de formação partimos das ideias de Georg Lukács, ensaísta húngaro que consagrou inúmeras páginas às obras francesas e alemãs mais representativas deste modo de expressão romanesca. Assinale-se que não é objetivo desta investigação fazer uma leitura lukácsiana de *Cerromaior*, no sentido ortodoxo, mas apenas recorrer a alguns conceitos deste pensador, inserindo-os no quadro das nossas reflexões sobre o nosso objeto de estudo. Como será referido no desenvolvimento deste trabalho, no ensaio *Théorie du roman*, Lukács assinala que o universo romanesco dos romances de formação se caracteriza pela representação de personagens “problemáticas” que procuram compreender o mundo que os rodeia de modo a encontrar aí a felicidade e o lugar que almejam. Refere ainda que estas personagens têm sempre uma ideia falsa da sociedade em que vivem. Partimos, precisamente, desta perspectiva para perceber melhor a complexidade e evolução da personagem Adriano, protagonista de *Cerromaior*.

Em termos estruturais, este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, apresenta-se a fundamentação teórica sobre o romance de formação/*bildungsroman*, a sua origem, evolução e caracterização; no segundo capítulo, aborda-se o neorrealismo português e o legado do romance de formação na obra de Manuel da Fonseca; no último capítulo faz-se uma análise estrutural da obra *Cerromaior*, dando ênfase especial ao estudo da personagem principal, enquanto herói problemático, a partir de uma perspectiva lukácsiana do romance de formação.

CAPÍTULO I

ROMANCE DE FORMAÇÃO/ *BILDUNGSROMAN*: CAMPO CONCEPTUAL

1.1. Origem e evolução do conceito

Desde os horizontes da literatura picaresca até ao *bildungsroman*¹, o romance de formação é herdeiro de uma longa filiação de textos narrativos. Como tal, é importante determo-nos um pouco na evolução deste subgénero literário, de modo a compreender os elementos fundadores da obra que será objeto do nosso estudo.

Tal como as noções de romance de educação ou romance de aprendizagem, a noção de romance de formação é de emprego relativamente recente na pena dos críticos de obras literárias, surgindo estas noções pela primeira vez no século XVIII. É importante referir que estes géneros romanescos só passaram a ser utilizados a partir do século XIX e entraram em uso corrente a partir de 1945.² Explorando a plurissignificação do conceito, podemos dizer, por exemplo, que um exame atento do léxico francês apresenta as três noções utilizadas como sinónimos.

A nível diacrónico, no decurso do século XVI surge em Espanha o romance picaresco, caracterizado, inicialmente, pela presença da personagem de um jovem que narra na primeira pessoa as aventuras de uma vida airada, que se desenrolam muitas vezes em façanhas nada abonatórias. Reforçando o lado transgressor do herói do romance picaresco, ao longo da narrativa multiplicam-se encontros e farras de uma personagem destituída de estatuto social, geralmente um mendigo, cuja pobreza impede de se fixar num lugar ou numa sociedade definida. Deste modo, como observam os especialistas deste subgénero, o romance picaresco aparece marcado pela mesma instabilidade da personagem da qual narra múltiplas aventuras.³

Após ter conhecido um enorme êxito em Espanha, o romance picaresco expandiu-se por toda a Europa através de traduções, de imitações, ou atualizações paródicas. Deste modo, numerosos romances de formação reivindicam uma filiação picaresca. Por exemplo, *David Copperfield*, de Charles Dickens, *Tom Jones*, de Fielding, *Gil Blas*, de Lesage.⁴

¹ FRITZ, Martini – *História da Literatura Alemã*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Estúdios Cor, 1961.

² Cf. MAËNEN, Florence Bancaud – *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Éditions Nathan, 1998.

³ Sobre o conceito histórico do romance picaresco, ver, entre outros, FERREIRA, João Palma – *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1981. (Col. Biblioteca Breve, n.º 59); SOUILLER, Didier – *Le Roman Picaresque*. Paris: PUF, 1980 (Col. «Que sais-je?»).

⁴ Apesar de alguma polémica à volta do assunto, a obra *Gil Blas* é considerada por muitos como um romance picaresco. No entanto, como sublinha René Wellek, não se pode considerar a personagem Gil Blas um verdadeiro pícaro, mas um jovem de origem modesta que encerra ao longo do seu percurso uma

Contudo, estabelecendo as diferenças entre os subgéneros já citados, enquanto a personagem pícara experimenta uma série de aventuras, de encontros, de mudanças de estado ou de destino sem a preocupação de refletir sobre o que lhe está a acontecer, o herói do romance de formação, por sua vez, é marcado pelo espírito reflexivo. Esforça-se por gerir o seu destino e está dotado de capacidade de análise psicológica que falta à personagem pícara. Assim, o romance de formação, contrariamente ao picaresco, introduz, por vezes, pausas narrativas (redação de uma carta, exames de consciência, etc.), ao longo das quais a personagem reflete sobre o modo como deve ou pode comportar-se. Tal como o «pícaro», o herói do romance de formação também é um homem jovem que, preso à tutela da sua família, percorre o mundo e a sociedade ao sabor de numerosas aventuras. Da tradição picaresca, este subgénero atualiza, portanto, uma temática de viagem e, sobretudo, as características de uma personagem socialmente móvel, dotada de grande profundidade psicológica, qualidade que, como já foi sublinhado, falta ao pícaro da tradição espanhola.

Quem pela primeira vez utiliza a designação de romance de formação ou *Bildungsroman* são os críticos que fazem da literatura alemã o seu domínio de estudo privilegiado e servem-se do conceito para designar obras germânicas como *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, de Goethe, *Heinrich d'Ofterdingen*, de Novalis, *Henri le vert*, de Keller.⁵

A primeira dificuldade com que se confrontam os estudiosos do romance de formação é, precisamente, a questão da sua origem. De facto, apesar de surgirem, como já referimos, no início do século XVIII as primeiras referências ao termo, este subgénero só se afirmará no século XIX, com a já citada obra *Wilhelm Meister*, de Goethe, vista por muitos críticos como o seu modelo regenerador. É o caso de Morgenstern que, em 1820, caracteriza o *Bildungsroman* como um subgénero romanesco ocidental.⁶ Segundo ele, a ideia central de *Bildung* (formação, criação) retoma e seculariza a ideia de criação divina aplicando-a ao homem: formar-se e educar-se em contacto com a realidade é, no século XVIII, o dever essencial do indivíduo, levado a expandir as suas potencialidades à luz da sua razão visando, sobretudo, uma perfeita harmonia entre a sua alma e o seu corpo. Além disso, trata-se de um subgénero

crítica social e política, geralmente ausente nos modelos espanhóis. Cf. WELLECK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, [s.d.].

⁵ Cf. DEMAY, Claude, PERNOT, Denis – *Le roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*. Paris: Ellipses, 1995. (Collection Résonances), p.5.

⁶ MORGENSTERN, apud MAËNEN, Florence Bancaud – *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Éditions Nathan, 1998. p. 42.

romanesco europeu de tal modo central, que se manteve desde o século XVIII até aos nossos dias, não obstante as diversas variantes, com uma problemática inalterada: durante três séculos, teve sempre como objetivo representar a educação e o desenvolvimento individual de um herói desde a sua juventude até atingir a maturidade.

Não é por acaso que o aparecimento do romance de formação no séc. XVIII coincida precisamente com a tomada de consciência da particularidade de cada homem e com as múltiplas tentativas de educação do género humano, teorizadas pelos pensadores desta época, nomeadamente, Montesquieu, Fénelon e Rousseau em França, por Locke e Swift em Inglaterra e Humboldt e Lessing na Alemanha, que colocam em cena a questão do sentido e da identidade de um indivíduo pela confrontação com o mundo e a vivência dos erros e ilusões indissociáveis de toda e qualquer experiência. Nesta perspetiva, o romance de formação aborda ainda três questões fundamentais: o fatores que determinam a evolução do sujeito, as suas próprias ambições, e as contrariedades sociais às quais ele tem inevitavelmente de se submeter para adquirir uma identidade e uma função no mundo a que pertence.⁷

Para melhor entender esta noção de romance de formação ou *Bildungsroman*, é indispensável determo-nos na noção de *bildung*, uma «idée-valeur»⁸ que nasce na Idade Média, e é desenvolvida mais tarde, no século XVIII. O conceito de *Bildung*, como sublinha Dumond, deriva do nome alemão *das bild*, que designa a imagem, a forma, e do verbo *bilden*, que significa formar, modelar, criar, desenvolver e, por extensão, cultivar, humanizar. A noção de *bildung* traduz-se geralmente pelos termos de formação, de elaboração, de criação e, num sentido mais amplo, de cultura. O significado deste conceito é desenvolvido no decurso do século XVIII. Inicialmente foi revestido de uma certa conotação religiosa e mística, onde se evocava a imagem de Cristo impresso na alma do cristão onde a formação (*Bildung*) repousava sobre a ideia de abertura à Graça Divina e sobre a vontade de imitar o modelo (*vorbild*) de Cristo.⁹ No século XVIII o conceito laiciza-se no quadro de uma pedagogia que visa, essencialmente, mais do que interiorizar conhecimentos, desenvolver dons inatos, integrando as noções de aprendizagem e de abertura ao mundo, englobando, assim, de

⁷ Cf. MAËNEN, Florence Bancaud, *op. cit.*

⁸ DUMOND, Louis - Aux sources de la Bildung. In *L'Idéologie allemande*. Paris : Gallimard, 1991, p. 108.

⁹ Cf. DUMOND, Louis, *Ibidem*.

forma notável em Lessing, Herder e Humboldt, a ideia de cultura, tanto pessoal e universal, como de humanidade.¹⁰

Como vimos, a expressão *Bildung*, que se traduz em português por “formação”, é um conceito complexo que envolve discussões sobre cultura, política, economia, etc., contendo em si uma carga filosófica e estética.

O romance de formação/*Bildungsroman* consiste numa literatura que, mais do que o aspeto pedagógico, procura mostrar ao leitor o processo de formação do ser humano ao longo da sua juventude, incluindo aí a educação formal, desde os dados culturais aparentemente irrelevantes até à aprendizagem não formal por intermédio do convívio social.

Se já acima aludimos, de um modo geral, ao romance de formação, de educação e de aprendizagem, não aprofundámos, contudo, a definição de cada um dos subgéneros. Neste sentido, é importante assinalar a distinção entre *Entwicklungsroman* (romance de desenvolvimento ou de formação) e o *Erziehungsroman* (romance de educação). O primeiro termo, como esclarece Denis Pernot¹¹, designa as obras que apresentam o desenvolvimento geral do seu protagonista, e dele são exemplos *Parzival*, de Wolfram Von Eschenbach e *Simplicissimus*, de Hans Jacob Grimmshausen. Segundo alguns estudiosos, estes autores são precursores do *bildungsroman*.

O *Erziehungsroman* (romance pedagógico), por sua vez, tem por tema questões pedagógicas concretas, pressupondo a existência de um pedagogo/mestre e de um discípulo, envolvidos num programa educacional, como acontece no *Émile*, de Rousseau. Segundo os especialistas, esta particularidade inviabiliza o emprego destas definições como sinónimo de *Bildungsroman*, sendo romance de aprendizagem, de formação, de autoformação¹² ou mesmo de aculturação, alternativas possíveis para designar aqueles romances de teor retrospectivo, geralmente de inspiração autobiográfica, que, no seguimento do paradigma estabelecido por *Wilhelm Meister*, de Goethe, são protagonizados por um herói de pouca idade, o qual, através do seu relacionamento, por vezes conflituoso, com o meio envolvente, se vai conhecendo a si próprio e desvendando os mistérios do mundo e da vida, passando assim por experiências que afetam a sua maneira de ser e a sua existência futura.

¹⁰ Cf. MAËNEN, *op. cit.*

¹¹ Cf. PERNOT, Denis – Du bildungsroman au roman d’éducation: un malentendu créateur?. *Rev. Romantisme*. Paris. N° 54, 1986, p. 24-36.

¹² MAËNEN, *op. cit.*

Diríamos que não é tarefa fácil avaliar conceptualmente o romance de formação, devido à sua maleabilidade como subgénero. No entanto, alguns críticos, como Wilhelm Dilthey, Mikhaïl Bakhtine, Louis Dumond ou Frederick Amrine, através da abordagem de algumas obras, identificam características que ajudam a definir este conceito. São elas: a crise do sujeito, o estado caótico do mundo burguês e o permanente questionamento sobre a validade da educação burguesa, que ofereceria um manancial de mudança ou de manutenção do sistema. Isto é, a discussão no espaço humano diante de questões quotidianas a partir da sua formação burguesa¹³. (nota? A caracterização é uma informação importante para não mencionar, pelo menos, uma fonte especializada)

Nos países germânicos, no final do século XVIII, a crítica identifica três obras que apresentam uma nova forma de narrativa romanesca, colocando em cena as experiências e as aventuras de um jovem que descobre a sua vocação e a sua personalidade. São elas: *A história de Agathon*, de Wieland, *Anton Reiser*, de Karl-Philip Moritz e *Wilhelm Meister*, de Goethe.

A intriga de *Agathon* situa-se no contexto da Grécia antiga. Wieland conta a história de um jovem que perde a sua amada e cai na escravatura antes de se tornar o favorito do seu mestre – o filósofo Hippias – que pretende converter o jovem ao epicurismo, tanto mais que a cortesã Danae procura ensinar-lhe os prazeres da sensualidade. Se a crítica da época considerava *A história de Agathon*, como um romance pedagógico, como afirmam Claude Demay e Denis Pernot¹⁴ (*O livro tem dois autores*), Wieland dá, contudo, novas dimensões ao romance de formação. Agathon, com efeito, preocupa-se mais em desenvolver a sua personalidade do que em ser alguém ou algo no mundo que o circunda. O romancista sublinha a singularidade da sua personagem, ao confiar-lhe o cuidado de contar as suas próprias aventuras, mas pondo sempre em evidência as suas dúvidas e as suas interrogações, como ainda sublinham os autores citados. O romance pedagógico toma assim o aspeto de um romance psicológico.

Outra obra considerada como o primeiro romance a reclamar para si esta qualidade considerada importante dentro da história do *bildungsroman*, é *Anton Reiser*,

¹³ Cf. BAKHTINE, M. – Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme, in *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1979, p. 227.

¹⁴ DEMAY, Claude, PERNOT, Denis, *op.cit.*, p.10.

de Karl-Philip Moritz, cujo subtítulo é «romance psicológico».¹⁵ O autor apresenta as aventuras de um jovem rapaz que deixa a sua família para seguir o sonho de ser ator. Tal como indicam os prefácios dos quatro volumes da obra, *Anton Reiser* tem uma forte aptidão pedagógica. Com efeito, esta obra, situada na encruzilhada do romance picaresco e do romance pedagógico, pode ser considerada como um primeiro exemplo de *Bildungsroman*, na medida em que coloca em cena um herói que procura desenvolver em pleno, tanto quanto possível, a sua personalidade.

Outra obra considerada como o verdadeiro modelo de *Bildungsroman*, é o já citado *Wilhelm Meister* de Goethe, que segue de perto o modelo proposto por Moritz. À semelhança de Anton Reiser, Wilhelm Meister deixa os seus para integrar uma companhia de teatro, mas o seu percurso é pautado por aventuras picarescas (encontros em albergues, brigas de bandos) e misteriosos encontros com desconhecidos que lhe dão numerosos conselhos. No entanto, contrariamente às obras picarescas e pedagógicas em que se inspira, o *bildungsroman* está sempre relacionado com uma temática artística. Como se sabe, Wilhelm descobre o mundo e a sua personalidade e torna-se ator, experimentando a poesia, refletindo sobre a importância do belo. Esta reflexão condu-lo, finalmente, a agir no mundo em que vive, colocando-se ao serviço da humanidade e deixando para segundo plano aquilo que lhe traria mais vantagens.

A designação *Bildungsroman* é utilizada desde sempre nos estudos literários na sua forma original, convivendo com outras possíveis traduções, o que funciona já como um indício importante para o conhecimento deste subgénero literário, pois a sua permanência revela a consciência de que é germânica a origem desta categoria literária, tanto a nível teórico como prático.

Foi Wilhelm Dilthey que, embora não sendo inovador, introduziu e desenvolveu este termo e o seu conceito. Tal como os seus antecessores, Dilthey define o novo subgénero a partir do conceito de *Bildung*. Derivado do Humanismo germânico, este princípio assumiu especial relevância, como já anteriormente referimos, no pensamento de Goethe, Von Humboldt e Schiller, entre outros, e correspondia à autoformação completa e harmoniosa do indivíduo de acordo com os seus interesses e capacidades.

¹⁵ Romance psicológico entende-se por uma obra narrativa que se interessa sobretudo pelos estados de alma, pelos sentimentos da personagem e que os evidencia fazendo uso abundante do monólogo interior e da narrativa de pensamento. Cf. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*.7.ª ed. Coimbra: Almedina, 2000.

Contrariando a ideia diltheyana de que o *Bildungsroman* pertencia a uma época passada e de que era urgente a sua substituição por um romance semelhante ao que se praticava no resto da Europa, o termo apresentado instala-se nos estudos literários, agrupando muitos dos romances publicados desde finais do século XVIII. Assim, aos títulos indicados por Dilthey, outros se juntam como por exemplo, *David Copperfield* *Of human bondage*; *Portrait of the artist as a young man*; *Lucien Lewen*; *Vie de Henri Brulard*; *Le rouge et le noir* ... Sublinhe-se, no entanto, que a inclusão de algumas destas obras no domínio do *Bildungsroman* implicou a alteração dos contornos deste subgénero delineados por Dilthey, instaurando-se, deste modo, a polémica questão da sua delimitação, a qual está, de resto, na origem da abundante bibliografia que sobre este tipo de romance se tem produzido. Bibliografia essa que é dominada por uma tendência ora expansionista, ora reducionista na perspetiva do termo original, o que, por seu turno, reflete um entendimento das relações entre *Bildung* e Literatura.

Qualquer uma das tendências referidas, não está, em nosso entender, isenta de críticas, visto que a primeira pode conduzir a uma certa anarquia no uso da expressão, enquanto a segunda parece querer impedir o inevitável ao defender, como Jeffrey L. Sammons¹⁶, que o princípio de *Bildung*, tal como era entendido no século XVIII, constitui a essência do subgénero em estudo. Esta tendência expansionista parece esquecer também que, enquanto categorias históricas, os subgéneros literários não são entidades estáticas, para já não falar da indispensável tensão entre “homeostase” e “homeorrese” que caracteriza o sistema literário, como sugere ainda Jeffrey L. Sammons. Os dois termos, aplicados por Piaget às ciências humanas, estão presentes em todos os níveis da organização vital e encontram paralelos no desenvolvimento cognitivo caracterizando, no primeiro caso, a “permanência”, incluindo as regulações necessárias à manutenção do sistema em interação com um meio relativamente estável. O segundo termo representa a “transformação”, ou um equilíbrio dinâmico decorrente de novas contingências impostas por alterações acentuadas do meio, as quais produzem desequilíbrios tais, que somente uma reconstrução ou reestruturação podem reequilibrar.

Por outro lado, mesmo que se ultrapassem tanto as dificuldades resultantes da complexidade de que a palavra *Bildung* se reveste na língua original, como algumas discrepâncias relativas à sua interpretação que se manifestavam entre Goethe, Schiller e Von Humboldt, as ligações entre *Bildung* e *Bildungsroman* serão sempre problemáticas,

¹⁶ HARDIN, James, N., (ed.) – *Reflection and action: essays on the Bildungsroman*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.

pois, como constata Frederick Amrine¹⁷, «(...) if one takes «Bildung» in its strict and limited historical sense, then nothing is a Bildungsroman (...)», posição que Jürgen Jacobs defenderia ao classificar o *Bildungsroman* como «unfulfilled genre»¹⁸. Por outro lado, esta via parece-nos privilegiar a componente *Bildung* em detrimento do *roman*.¹⁹

Torna-se, pois, essencial associar esta espécie romanesca a uma conceção mais ampla de *Bildung*, o que também implica certos riscos, visto que, e ainda nas palavras de Amrine, «[...] if one takes it [Bildung] in the loose sense, something like «development of the protagonist», then everything is a Bildungsroman»²⁰.

Dilthey, ao apontar a acomodação entre o protagonista e a sociedade como a conclusão típica deste tipo de romance, afasta-se, em nossa opinião, deste perigo.

Ora, do que acima ficou exposto, podemos considerar o romance de formação como um modo de expressão romanesca próprio do século XIX, cuja narrativa se desenvolve no quadro das tradições estabelecidas, que adapta e modifica, de modo a descrever o itinerário de formação de um indivíduo jovem. Conserva os elementos temáticos e uma vocação didática que provêm de romances picarescos do século XVII e dos romances pedagógicos do Século das Luzes.

A formação, no Século das Luzes, não é apenas uma necessidade vital, mas também um dever ético, visto estar ligada à exigência de autonomia, de dignidade, de harmonia do indivíduo consigo próprio e com o outro. A formação do indivíduo não é, portanto, um fim em si. O seu objetivo último é, com efeito, humanizar a sociedade, transmitindo à sua volta as lições adquiridas da experiência e fazendo-o beneficiar da maturidade e da inteligência adquiridas, como o afirmara Wieland no prefácio da primeira edição do seu *Agathon*.²¹

¹⁷ AMRINE, Frederick, *apud* KONTJE, Todd. *The German Bildungsroman: history of a national genre*. Columbia: Camden House, 1993, p.83.

¹⁸ *Ibidem*, p.61.

¹⁹ Jorge Vaz de Carvalho, ao tratar da questão, expõe estas duas noções de forma mais aprofundada. Cf. CARVALHO, Jorge Vaz de – *Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

²⁰ AMRINE, Frederick, *apud* KONTJE, *op. cit.*, p.83.

²¹ WIELAND, M. *apud* DEMAY, Claude; PERNOT, Denis, *op. cit.*

1.2. Características do *bildungsroman*/ romance de formação e a questão do herói problemático: perspectiva Lukácsiana

Em meados do século XVIII surge na Europa um manifesto interesse pela infância que é decisivo para o surgimento, no conjunto do espaço europeu, desta nova forma literária que narra a aprendizagem de uma personagem em todo o seu percurso, embora o romance de formação nem sempre retrate a primeira juventude da personagem até à sua entrada na vida adulta.

Relacionando a evolução do conceito de romance de formação com a questão do herói problemático, convém seguir o pensamento retrospectivo e empírico utilizado pelos teóricos do género. Acompanhemos, sobretudo, as ideias de Georg Lukács²², o teórico que mais se interessou pelo romance de formação, que consagrou numerosas páginas às obras alemãs e francesas mais representativas deste modo de expressão. Num primeiro ensaio, escrito em 1917, *Théorie du Roman*, o crítico assinala que o universo romanesco se caracteriza pela representação de personagens «problemáticas» que procuram compreender o mundo que as rodeia, de modo a encontrar a felicidade e o lugar que lhes convém. Lukács desenvolve uma tipologia variada desta conceção de obra romanesca, assinalando que as personagens fazem sempre uma ideia errada do lugar que ocupam na sociedade. Para ilustrar esta ideia, dá-nos um primeiro exemplo deste tipo de romance onde são narradas as aventuras de heróis que, longe de colocar a questão do sentido que convém dar à sua vida, se comportam-se de acordo com um esquema rígido e estreito que nunca questionam. Para ilustrar este modo de expressão romanesca, Lukács apresenta o exemplo de *Dom Quixote*, de Cervantes, um pequeno fidalgo castelhano que perdeu a razão por muita leitura de romances de cavalaria e age como se a sociedade que o circunda fosse semelhante à que ele descobriu ao ler esses romances. No segundo tipo de romances, posto em evidência por Lukács, o herói é portador de esperança e de desejos tão vastos e ambiciosos que não conseguirá concretizar. De modo a especificar as obras que podem ser inseridas nesta categoria, o crítico dá o exemplo de *L'éducation sentimentale*, de Flaubert. Observa que, nas últimas páginas do romance, o autor destaca as personagens cujo percurso se pautou por uma iniciação sexual falhada, tendo ficado, de certo modo, para sempre marcadas por este fator. Abordando um terceiro tipo de romance, Lukács toma o exemplo de *Wilhelm Meister* de Goethe e mostra que o herói é levado a compreender o mundo em que vive e a encontrar aí o seu lugar. Apesar de

²² LUKÁCS, Georg – *Teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa : Presença, 1971.

particularmente rica, esta tipologia cria, no entanto, dificuldades, na medida em que Lukács considera *Wilhelm Meister* o único exemplo de romance de formação concluído até então: «pas plus qu'il n'a eu de précurseurs immédiats, [le roman de Goethe] ne pouvait avoir de vrais héritiers artistiques».²³

Também na conceção lukácsiana, o romance de formação mostra, efetivamente, como o homem é levado a desenvolver as suas potencialidades, a melhorar e a crescer pouco a pouco através do contacto com o mundo. Pela sua perfeição e coesão orgânica, ele é levado a alargar as suas faculdades que permitem defini-lo como um microcosmo comparável ao macrocosmo que o envolve.

O herói do romance de formação, ainda segundo Lukács, é muitas vezes um jovem que ronda os dezoito anos no início da obra e o autor apresenta-o ao leitor no preciso momento em que ele entra na idade adulta, muitas vezes na fase em que inicia os estudos, em que arranja um emprego, ou toma uma atitude adulta de grande relevo. Este herói encontra-se sempre perante vários desafios e nunca sabe ao certo que rumo tomar. No entender de Lukács (e dos seus seguidores), esta personagem é sempre indeterminada, sem saber que caminho deve seguir, curiosa por tudo a que a rodeia, mas ainda não suficientemente segura de si própria para escolher o rumo da sua vida de entre as várias opções que lhe surgem pela frente.

Esta “indeterminação” torna o herói uma personagem de charme e os adultos que com ele privam (particularmente as mulheres) cedem muitas vezes a esta atração. Pela mesma razão, o herói desperta também a atenção dos «mentores»,²⁴ mestres que veem nele um indivíduo inacabado, maleável, portanto recetivo à aprendizagem da política, da religião, da moral, etc. Mas o que faz a sua fraqueza aparente (indeterminação) constitui igualmente a sua «força»: a sua inocência, o seu desconhecimento dos vícios do século e a sua ausência de qualificação profissional, visto nunca ter amado nem trabalhado, tornam-no efetivamente uma «força» que representa o fogo e a saúde da juventude. Estas particularidades, ao mesmo tempo que fazem dele um herói temerário, proporcionam-lhe também uma “virgindade de espírito”

²³ LUKÁCS, Georg - Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister. In *Goethe et son époque*. Paris: Édition Nagel, 1949, p. 67.

²⁴ Nome dado por Homero a uma personagem da *Odisseia* que acompanha Télémaque a Pylos e a Lacedemonia. Pouco tempo depois da publicação das *Aventuras de Télémaque*, de Fénelon, o termo passa a ser utilizado como nome comum para designar qualquer pessoa que aconselha ou que guia outros. Cf. MAËNEN, *op. cit.*, pp. 59s.

(e de corpo, por vezes) que o tornará vulnerável, muitas vezes prestes a sujeitar-se à proteção efetiva da primeira mulher que encontra.

Esta inexperiência no domínio social e político leva-o a frequentar voluntariamente os círculos de amigos e os ambientes revolucionários onde por vezes se cruza com os ativistas sem escrúpulos. Este herói representa uma espécie de “maça” maleável que os adultos atentos se entretêm a procurar moldar a pretexto de fazer dele um homem completo, correndo o risco de o destruir. Mais: apesar de ainda inadaptada, esta personagem possui, contudo, duas qualidades essenciais próprias da juventude e que constituem a sua «força» primitiva – a sua obstinação otimista e a sua curiosidade temerária.

O herói do romance de formação só renuncia a algo após ter esgotado o campo das possibilidades até ao final do romance e, mesmo assim, a vida encarregar-se-á de o dececionar, não lhe permitindo quaisquer outras alternativas. Caso contrário, ele segue com relutância a via que escolheu acabando, muitas vezes, por sair magoado. Indiferente às críticas e inconsciente dos riscos que corre, como um guerreiro calculista em busca de vitórias, procura ir até ao fim dos seus desejos mesmo que todas as forças estejam contra si.

Este herói é motivado por uma curiosidade natural capaz de o puxar em frente por uma via errante sem muito se preocupar com os percalços do caminho ou as surpresas da chegada. Por vezes é também levado, como que manipulado, treinado, a ir por vias que nem sempre escolhera. Apresenta-se, frequentemente, como uma personagem maleável, que evolui de acordo com as aprendizagens que os sucessivos acontecimentos lhe proporcionam.

É justamente aqui que reside o aparente paradoxo que caracteriza este tipo de herói: curiosidade otimista permanente, mas sujeita às tentações. Ele acredita que é livre, mas é influenciável. Aparenta ter a capacidade e a possibilidade de escolher livremente, mas a moral dos tempos, os acontecimentos históricos, as personagens importantes da esfera que frequenta e os próprios modelos de referência que ele tem em mente influenciam a sua escolha e é no seu subconsciente que frequentemente ele entra por uma via preconcebida, acreditando tê-lo feito livremente.

O seu caráter não é ainda suficientemente forte para o guiar totalmente. Ele é, muitas vezes, o brinquedo da sociedade na qual evolui, o que explica em parte o seu fracasso (quase total) e confere ao romance de formação uma tonalidade pessimista que acentua o paradoxo: jovem, inteligente, forte, resoluto, o herói do romance de formação

será ferido, vencido, destruído pelas provas e terminará a sua aprendizagem na resignação e na renúncia de todo ou parte do seu ideal de homem jovem.

Outra particularidade do romance de formação, evidenciada por Lukács, prende-se com o facto de este raramente ser acompanhado de prefácio onde o autor expõe as suas intenções. Quando apresenta prefácio, fixa-se então a estabelecer a dimensão didática da obra que precede, ora sublinhando que o itinerário de formação que ele apresenta é o de uma personagem representativa da juventude do seu tempo, ora afirmando que propõe uma perspectiva e conselhos que sejam também úteis ao seu leitor. Ao fazer isto, o autor de um romance de formação apresenta-se com características de um ser experimentado que faz questão de se dirigir aos leitores dando conselhos e apresentando a sua perspectiva. Como parece evidente, esta estratégia ajuda a prender a atenção do leitor. O ensaísta Jorge Vaz de Carvalho reforça esta ideia quando refere, no seu estudo sobre o romance de Jorge de Sena, *Sinais de Fogo*, que o romance de formação procura “proporcionar fruição estética de leitura e utilidade pedagógico-moral, assumindo uma função social de valor teleológico proveitoso e bem definido: favorecer, pela representação exemplar que realiza, a formação do leitor”.²⁵

Assim é que, em muitos casos, ler um romance de formação é o mesmo que ouvir um autor que assume a voz de um mestre.

²⁵ CARVALHO, Jorge Vaz de – *Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 408.

CAPÍTULO II

MANUEL DA FONSECA E O NEORREALISMO PORTUGUÊS

2.1. Coordenadas histórico-literárias do Neorrealismo

Considerando que a obra que nos propomos analisar – *Cerromaior* – se insere na corrente literária do Neorrealismo, é importante falar dos momentos ou fases da controversa corrente literária. Contudo, esta não é uma tarefa fácil, visto pressupor que se vislumbre com clareza uma certa linha evolutiva deste movimento literário. Ora, o estabelecimento da evolução literária do Neorrealismo implica dois problemas interdependentes: por um lado, um conceito preliminar do Neorrealismo; por outro, um determinado juízo de valor que permita apreciar, através das supostas fases do Neorrealismo, os fenómenos de evolução ou inovação, com o desenvolvimento ou não, de virtualidades estéticas ou ideológicas do movimento, com afastamentos ou aprofundamentos, por exemplo, das suas propostas pragmáticas.

Relativamente ao primeiro destes problemas aqui mencionados – a construção de um conceito de Neorrealismo – há que prestar atenção a três vetores fundamentais: os textos pragmáticos que acompanharam a publicação das obras neorrealistas, essas mesmas obras, e finalmente os trabalhos de crítica e história literária que focam a questão. Devemos relevar, porém, que do conceito proposto, decorrerão muitos dos aspetos que serão retomados posteriormente como marcas da evolução da literatura neorrealista e do seu desdobramento em fases. Por outras palavras, devemos ter em atenção o facto de que o estabelecimento de uma linha de evolução para qualquer movimento cultural depende fundamentalmente do conceito preliminar que se der a esse movimento.

No que respeita ao segundo problema mencionado – o dos critérios de valor subjacentes ao estabelecimento de uma linha evolutiva para o Neorrealismo – cabe observar que se trata de um problema que não pode ser ignorado mas que, muito pelo contrário, só poderá ser superado a partir de um equacionamento adequado. Trata-se, aliás, de uma questão de extrema importância para qualquer tentativa de elaboração de uma história da literatura.

Voltando à questão do conceito de Neorrealismo, parece-nos que se deve fazer uma primeira distinção entre os textos teóricos e os textos literários neorrealistas.

Eduardo Prado Coelho apresenta três definições distintas para a expressão neorrealismo que designa por um lado, uma atitude geral face à vida e ao mundo, expressa através de uma atuação política; por outro, uma teoria estética de formulação

realista, seguindo a linha filosófica do “marxismo”; e ainda uma perspectiva estética baseada em ideologias dogmáticas, que procurava implementar em Portugal uma corrente de realismo socialista, que, segundo ainda este autor, seria uma espécie de Neorrealismo português.²⁶ Esta distinção, contudo, não deve levar a uma oposição entre uns e outros, em que os primeiros ascendessem à categoria de ideal, do qual os segundos seriam realizações mais ou menos (im) perfeitas. Do ponto de vista da crítica literária – e da história da literatura informada por essa perspectiva crítica – os textos relevantes são os literários. Os textos teóricos só podem ter um papel subsidiário (ao lado de outras séries culturais), na medida em que podem servir de apoio à compreensão e análise das obras literárias efetivamente produzidas. Ainda na perspectiva de Prado Coelho, não há que fazer crítica ou história de supostas intenções de obras, já que qualquer análise que se faça do Neorrealismo deverá ter em conta que ele surge como uma rutura que subitamente mudou todas as relações entre a arte e a vida, embora tais alterações não tivessem sido perceptíveis no imediato, nem mesmo por aqueles que levaram a tais alterações. Assim sendo, o Neorrealismo português foi efetivamente um movimento que veio pôr em causa as ideias existentes e anunciar outras.²⁷

Portanto, o Neorrealismo, tal como o estamos a considerar é, antes de mais nada, um conjunto de textos literários que apresentam determinadas características comuns, independentemente de corresponderem plenamente aos pressupostos teóricos ditos neorrealistas. Cabe agora procurar as características que dão coesão àquele conjunto de textos, a ponto de podermos considerá-los produto de um movimento literário relativamente bem delineado. Esta questão, por sua vez, relaciona-se intimamente com outras duas: por um lado, a da formação do Neorrealismo; por outro, a oposição simultânea desse movimento ao Realismo oitocentista e ao Presencismo.

Alexandre Pinheiro Torres, crítico de formação marxista, procurou também caracterizar o Neorrealismo, não a partir de um estilo, mas de uma determinada consciência da realidade e de uma tomada de decisão frente a ela (portanto, não a nível sintático, mas a nível semântico e pragmático)²⁸. Considera que o Neorrealismo não deverá ser considerado uma escola literária. Ele consiste, antes de mais, num método de abordagem para a verdadeira perceção do real, sem que com isso tenha de obedecer a

²⁶ Cf. COELHO, Eduardo Prado – *A Palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972, p. 39.

²⁷ *Ibidem*, p. 47.

²⁸ Para uma abordagem inicial dos conceitos de sintaxe, semântica e pragmática, cf. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed., Coimbra: Almedina, 2000, p. 327s.

um determinado modo de escrita, ou obrigar-se a seguir determinados temas, em especial temas relacionados com a desgraça e a miséria.²⁹ O Neorrealismo pressupõe um conhecimento da realidade exterior, ou seja, dos fatores de uma mudança real de caráter qualitativo, só alcançável pela conjunção dos esforços individuais permitindo que essa mudança em bloco seja conseguida. Embora no Neorrealismo o homem se defina como condicionado por um complexo de fatores socioeconómicos e se integre num processo deste tipo, ele pode transformar esse condicionamento através das suas ações.³⁰

Pelo que foi exposto, pode concluir-se que as características comuns às diversas obras neorrealistas situar-se-ão nos níveis semântico e pragmático – na medida em que essas obras propõem um determinado tipo de conhecimento da realidade, em que os fatores socioeconómicos assumem um papel preponderante, e fazem-no com vista a consciencializar o leitor para a enorme necessidade de profundas transformações na estrutura social – e não no nível sintático, o que equivale a dizer que essas características podem ser percebidas através de estratégias narrativas, ou desenvolvimento de temas e recursos estilísticos muito diversificados. Por exemplo: mesmo uma comparação superficial entre obras como *Gaibéus*, de Alves Redol, *Jogos de Azar*, de Cardoso Pires, *Vagão J*, de Vergílio Ferreira, *O fogo e as cinzas*, de Manuel da Fonseca, e *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, mostrará à sociedade a extrema diversidade de temas, estratégias narrativas e recursos estilísticos utilizados. O próprio ecletismo que se verifica na formação do movimento neorrealista poderá, em parte, explicar essa pluralidade de recursos adotados. Como observam António José Saraiva e Óscar Lopes, a corrente do Neorrealismo pode ser concebida à imagem de uma verdadeira doutrina exteriormente disciplinada, como uma tendência que em geral se identifica com o próprio movimento histórico, e onde convergem outras tendências mais antigas ou recentes, ao sabor, principalmente, das condicionantes ambientais. A ficção neorrealista em prosa constitui, em grande parte ainda, uma redescoberta da vida rural, ou de qualquer modo regional, onde o pitoresco é tido como importante, mas visto em função principalmente, de conflitos sociais precisos. Além do regionalismo, os

²⁹ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O Neo-realismo Literário Português: Ensaios*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 35.

³⁰ *Ibidem*, p. 31.

temas da infância, da frustração individual masculina e também feminina, são muitas vezes abordados nas narrativas neorrealistas.³¹

O segundo aspeto bastante importante para a caracterização do Neorrealismo literário português é o da sua postura polémica face ao Realismo do século XIX, assim como ao movimento da Presença (segunda geração do Modernismo). Esta questão foi objeto de inúmeros textos teóricos e críticos e alimentou, como se sabe, várias polémicas.³²

Relativamente ao Realismo oitocentista, o divisor de águas é basicamente o instrumental filosófico que informa a visão de mundo de cada movimento: de um lado, o positivismo, de outro, o materialismo dialético. A nível literário, talvez seja a visão do homem como ser simultaneamente condicionado pelos fatores socioeconómicos e agente/construtor do próprio destino, sujeito e não apenas objeto do processo histórico, próprio do materialismo dialético, o elemento que porventura tenha maiores incidências na configuração das narrativas neorrealistas, em oposição às realistas ou naturalistas do século passado. Alexandre Pinheiro Torres considera, deste modo, que com o surto do neorrealismo, realismo dialético, realismo histórico, dinâmico e realismo crítico, o corpo de ideias em torno das quais se processa a observação da realidade que interpreta como objetos ou comportamentos, deixa obviamente de ser o positivismo para ser o materialismo dialético. Aparece, finalmente, um novo tipo de homem, aquele em que coexistem simultaneamente os aspetos do «fator determinado e do agente determinante». Sendo assim, abandona-se a fixação social do realismo-naturalismo, e as situações romanescas passam a ser selecionadas, de modo a poder estabelecer-se as que permitam perceber a relação das forças em transformação.³³

Já a relação do Neorrealismo com a Presença é mais problemática. Trata-se de movimentos quase contemporâneos, entre os quais se estabeleceram acesas polémicas. Fundamentalmente, a literatura presencista pressupõe uma visão do homem que ressalta os aspetos psicológicos e ontológicos, deixando num segundo plano os fatores de ordem socioeconómica privilegiados pelo Neorrealismo.

³¹ Cf. SARAIVA, António José, LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora 17ª ed., 1996.

³² As fontes mais acessíveis para o conhecimento desses textos são as obras: REIS, Carlos – (Org.) *Textos teóricos do Neorrealismo português*. Lisboa: Seara Nova. Comunicação, 1981 e PITA, António Pedro – *Conflito e Unidade no Neorrealismo Português: Arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002.

³³ Cf. TORRES, Alexandre Pinheiro – *Romance: O mundo em equação*. Lisboa: Portugalia, 1967, p. 46.

No decurso das referidas polémicas, como é natural, apuraram-se ambas as posições, o que acabou por gerar imagens um tanto parcelares e ambíguas dos movimentos em questão. Assim, por exemplo, passou para a crítica a ideia de que o Neorrealismo ignoraria qualquer problema de ordem individual, só se interessando pelos aspetos de fundo abertamente social. Muitas das ideias que correm sobre a literatura neorrealista sofrem deste tipo de deformação. Porém, a análise dos textos literários, propriamente ditos, contraria esta posição e apresenta um panorama bastante mais complexo e diversificado. Felizmente, a crítica tem aberto progressivamente caminhos para uma compreensão mais abrangente e isenta do processo literário português.

É o caso, por exemplo, de Duílio Colombini quando, ao comentar a complexidade do protagonista do romance *O Homem disfarçado*, de Fernando Namora, chama a atenção para João Eduardo, médico da província, que alcança grande fama e riqueza através duma série de manobras comprometedoras. Mas ao mesmo tempo que progride profissionalmente, vai-se desintegrando por dentro, mercê de uma série de concessões que se vê compelido a fazer, muitas relacionadas com a fragilidade de uma esposa doente. O desmoronamento da sua vida culmina com a morte de Jaime, seu velho amigo:

[...] se o João Eduardo de *O homem disfarçado* vive dividido entre a “fidelidade aos ideais da juventude” e o apodrecimento nas engrenagens sórdidas da luta pelo prestígio social, é em função do seu drama pessoal – escavado em profundidade densamente psicológica – que ganham relevo, credibilidade e envergadura crítica aos problemas sociais apresentados. Por outro lado, o dilaceramento interior do protagonista nada tem de abstrato, pois decorre de situações existenciais específicas, quer na província, quer na cidade, que lhe solicitam a definição da consciência enquanto indivíduo e enquanto médico, de tal modo que ambas as dimensões, a psicológica e a social não se podem dissociar: há um “padrão de cultura” a fundamentar os problemas morais, e há uma consciência individual a reagir aos moldes sociais figurados em personagens e situações vitalmente concretas.³⁴

Como vimos, nesta perspetiva, a especificidade neorrealista de uma obra seria a relação entre os problemas focalizados – sejam eles de que ordem for – psicológicos, existenciais, culturais, etc. – e o substrato socioeconómico em que ditam raízes. Assim,

³⁴ COLOMBINI, Duílio – De Presencismo e Neo-realismo. *Boletim Informativo*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Vol. 1, n.º 2 (1975), p.4.

da ficção neorrealista mais representativa sobressai a débil condição humana de existência do campesinato ou proletariado como podemos observar em *Gaibéus*, *Fanga e Avieiros* de Alves Redol, e *Engrenagem* de Soeiro Pereira Gomes, cujo enfoque recai nas misérias morais da pequena e média burguesia. Outras obras mais recentes expressam uma crítica à má consciência das classes mais elevadas como em *De profundis*, *Barranco de cegos*, *Uma abelha na Chuva* ou *O Delfim*. No entanto, o ponto convergente em todas as obras citadas é o repúdio pelas posturas presencistas, como será visto mais adiante. Mesmo quando as preocupações psicológicas ou existenciais surgiram nos referidos romances como elementos primordiais da estrutura ficcional, a dimensão social continuou a ter o seu lugar privilegiado.

Neste sentido, a obra neorrealista apresenta os traços anteriormente vistos, de tomada de consciência acerca da realidade social, económica e política portuguesa, denunciada como negadora do humano. Deste modo, em consonância com o que dissemos acima, pode haver uma grande diversidade entre obras neorrealistas ao nível sintático, em que se situam os temas abordados e as estruturas narrativas que os configuram. O que dá unidade e especificidade a estas obras neorrealistas não se deve procurar na sua temática, mas sim nas relações entre o nível sintático e os níveis semântico e pragmático, questão que aprofundaremos no capítulo III.

Estabelecendo a relação que costuma ser feita entre a Geração da Presença e o Neorrealismo, observemos que, a nível sintático, as obras neorrealistas podem aproximar-se de obras realistas ou presencistas, na medida em que abordam temas ou situações semelhantes, ou ainda, empregam estratégias narrativas ou recursos estilísticos idênticos. Porém, distinguir-se-ão destas a nível semântico, ao relacionarem os problemas socioeconómicos como instância primordial (o que não acontece numa obra presencista), e a nível pragmático, ao aclamar a exigência de medidas que transformem em profundidade a referida estrutura socioeconómica (como já foi sugerido, esta preocupação não passa pelo Realismo Oitocentista). Ao colocar-se esta questão, de que modo poderemos evidenciar o problema da evolução do Neorrealismo? Será possível distinguirmos fases do movimento literário em análise? Antes de mais, cumpre evitar uma falsa questão relativamente frequente: a de se supor uma fase inicial, em que o Neorrealismo se caracterizaria por um acentuado dogmatismo e se mostraria contrário a um trabalho estético de qualidade, o que somente se tornaria possível na medida em que as obras que vieram a ser produzidas supostamente foram-se afastando das diretrizes do movimento.

Alexandre Pinheiro Torres considera dois momentos do Neorrealismo e refere que o primeiro momento foi votado a um certo fracasso, embora a corrente surgisse revigorada com uma segunda camada de escritores neorrealistas, mais novos, mais abertos e cujos progressos se fazem sentir por se afastarem dos ideais do Neorrealismo. Ora, este afastamento é realmente perturbador, pois implicava que só se pudesse considerar como obra neorrealista toda aquela que fosse exemplo inequívoco da exibição explícita dos tais “dogmas” ou “receitas”. Logo que o escritor, por virtude do seu talento, ultrapassasse estas limitações, afastava-se do Neorrealismo. Alexandre Pinheiro Torres considera claramente injusta esta postura, e uma demonstração evidente de desonestidade intelectual.³⁵

Conforme acima foi referido, na perspetiva de Alexandre Pinheiro Torres, só faria sentido falar em Neorrealismo a partir das obras efetivamente escritas, pois elas formam o próprio Neorrealismo – senão, tal movimento nunca teria existido, não tendo passado de um desejo de alguns críticos.

Tendo, pois, caracterizado qual seria a base que nos permite falar de uma literatura neorrealista, cabe agora discutir a questão da sua evolução.

A tendência para se distinguirem dois neorrealismos, um sucedendo ao outro, e tal concessão condicionada por fatores extraliterários, é a que parece tomar vulto numa das fações da crítica e da historiografia literária dos nossos dias. O Neorrealismo assentaria em duas vertentes: uma influenciada pela situação política europeia anterior à guerra de 39, outra consubstanciada na perplexidade e na angústia da Guerra Fria que sucedeu àquela. Estes fatores teriam estimulado uma mudança ou um enriquecimento de conteúdo. De uma problemática eminentemente social, ter-se-ia evoluído para uma problemática de carácter mais individual. Como se sabe, as primeiras personagens de ficção, e até de poesia do Neorrealismo, eram personagens-grupo, enquanto as que surgiram posteriormente, foram valorizadas com problemas pessoais. Na primeira década de 40 os protagonistas da maioria dos romances neorrealistas sofreram uma despersonalização violenta. Numa segunda fase do movimento, houve uma renovação ao carregarem estas personagens de problematizações de carácter pessoal. É um facto sem controvérsia que alguns romancistas se transferiram dos problemas grupais para os problemas individuais. Como afirma Fernando Mendonça, “houve mudanças

³⁵ Cf. TORRES, Alexandre Pinheiro – *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

significativas a partir dos anos 50”.³⁶ É ainda o referido crítico que, ao traçar a evolução da história do Neorrealismo apresenta uma síntese de ideias que, baseadas no campo da crítica e da história literárias, passam a constituir um certo património comum a vários autores neorrealistas: por um lado, a influência dos fatores extraliterários; por outro, a oposição problemática social *versus* problemática individual.

O primeiro desses elementos prende-se com a influência do contexto cultural europeu anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial na caracterização dos dois momentos do Neorrealismo. Parece-nos ser um ponto muito importante, pois permite-nos ligar a evolução desse movimento a um conjunto de fatores históricos e culturais que configuram dois momentos bastante distintos – o choque ideológico nos anos 30 e 40, baseado no confronto entre as opções fascista e socialista, por um lado, e o trauma e a decepção desencadeados pela Guerra Fria que se sucedeu à derrota do Eixo, por outro. Assim, cada fase do Neorrealismo português corresponderia a um certo espírito de cunho europeu, e até mundial, bastante preciso. Num primeiro momento teríamos a predominância da problemática socioeconómica e política enquanto luta ideológica, afirmação de uma opção frente a outras opções que também procuram consolidar-se; num segundo momento, a crise do pós-guerra obrigaria ao aprofundamento e à crítica de alguns pressupostos (sobretudo no nível da representação do mundo e, por conseguinte, no nível da linguagem e das estruturas narrativas que possibilitam essa representação), que teriam permanecido inalterados no primeiro momento. A referência ao substrato socioeconómico e político, porém, não se perderia necessariamente. O segundo elemento – a oposição problemática social *versus* problemática individual – já é bastante questionável. A própria referência às personagens-grupo mostra que este tipo de colocação privilegia *Gaibéus*, de Alves Redol, e *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, como obras típicas do primeiro momento do Neorrealismo. Não se trata, evidentemente, de negar a importância ou representatividade dessas obras, mas importa não as tomar como modelos únicos nem generalizar alguns aspetos que, afinal, poderão ser característicos das obras em questão e não do conjunto da produção literária atual.

Assim, na sequência da sua exposição, o próprio Fernando Mendonça chama a atenção para a unilateralidade da visão crítica da qual nos apresentara a síntese acima transcrita. Com razão, mostra que nem todos os autores neorrealistas apresentam

³⁶ MENDONÇA, Fernando – *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: Hucitec, FFCL, 1973, p. 98.

percursos semelhantes e chama a atenção para o facto de alguns se terem mantido fiéis à problemática das suas primeiras obras e até ao estilo em que essa problemática ganhou expressão e outros terem apresentado uma evolução, nomeadamente no que respeita à questão das influências.

Deste modo, no que se refere à recorrente ideia de influências sofridas pelo Neorrealismo português, podemos apontar, em especial, a influência do romance nordestino, no Brasil. Ou seja: os neorrealistas portugueses cediam ao domínio da influência de duas linhas de força do romance do nordeste: a de Jorge Amado e a de Lins do Rego. E foram justamente estas duas linhas de força que apontaram as duas diretrizes preferidas pelo romance neorrealista português, praticamente a partir dos primeiros anos de existência. E como exemplo concreto desta influência veja-se Alves Redol, na linha de força de Jorge Amado e Carlos de Oliveira, na linha de Lins do Rego e ainda na de Graciliano Ramos. Há ainda um terceiro escritor, Fernando Namora, que mostrou desde o início a conjugação das duas linhas de força: a partir das suas primeiras histórias, Namora implantou um homem existencial na conjuntura social e económica que mobilizou a faixa da literatura dos anos 40. Todos estes autores (e muitos outros) coexistiram através das suas problemáticas diversas, no já chamado primeiro Neorrealismo. É certo que Alves Redol evoluiu um pouco, mas não consta que Namora ou Carlos de Oliveira tenham feito viragens radicais. O que parece evidente, para além da encruzilhada inicial, é um enriquecimento residual do homem fustigado pelo ambiente de uma Europa violentada e perplexa.³⁷

Retomando as considerações de Alexandre Pinheiro Torres, este defende de forma mais incisiva e abrangente que, por volta de finais da década de 50, surgiu uma nova fase do Neorrealismo no nosso país, que pôs em relevo novos valores, alheios ao furor polémico ou ao propósito doutrinário dos últimos anos da década de 30, em que, de forma razoável, se pode fixar o aparecimento do movimento. Considera este autor que não é tarefa fácil atribuir fases ao movimento do Neorrealismo. A data de 1950, tomada como sendo o limite da primeira fase e início da segunda é, na sua perspetiva, ambígua. Poder-se-á aceitá-la apenas de um ponto de vista estritamente escolar, mas não acrescenta nada de novo à evolução do Neorrealismo que já não estivesse contido na teorização e prática neorrealistas da primeira fase. Assim sendo, a natural evolução do Neorrealismo – «a sua fase adulta» – segundo a designação deste autor, não se poderá

³⁷ MENDONÇA, *op. cit.*, pp. 98-99.

basilar em pressupostos teóricos ideológicos, nem assentar em elementos estéticos completamente novos, ou até mesmo considerar que a sua intenção polémica ou doutrinária sejam de menor importância. No entanto, o autor destaca este aspeto pela razão de se querer impor o período de 1950 como fim da primeira fase. Houve, neste período, um interesse urgente em considerar como obras de arte os trabalhos literários de autores já consagrados do Neorrealismo que teriam finalmente despertado para a prioridade estética, sem contudo, abdicar dos princípios ideológicos de que o Neorrealismo era e será sempre inseparável, enquanto existir e persistir a ideologia que o alimenta.³⁸

Destas considerações do autor do *Neorrealismo literário português*, parece-nos importante destacar a ideia de um desenvolvimento homogêneo e orgânico do movimento neorrealista, em que as fases a que a ele se pudessem atribuir não marcariam rupturas nem inovações de fundo, mas sim a explicitação e o aprofundamento de aspetos já existentes no seu início. Nesta ótica, que compartilhamos, a primeira fase do Neorrealismo (ou o Neorrealismo do primeiro momento) seria a da consolidação das propostas básicas do movimento – como vimos acima, o realce ao substrato socioeconómico como elemento primordial na configuração das diversas problemáticas humanas e a literatura vista como meio de consciencialização do Homem para a transformação da realidade. Assim, a distinção de fases poderá basear-se no único argumento da aceitação de que a primeira fase seria a de assentamento de posições teóricas, inclusivamente o período em que o desprezo da forma para o Neorrealismo não poderia ser admitido como plataforma estética aceitável.³⁹

Nesta perspetiva, portanto, não se dá tanto destaque às diferenças entre as obras que foram sendo publicadas ao longo dos anos, mas procura-se, acima de tudo, realçar a continuidade das propostas básicas do movimento. Como vimos acima, essas propostas situam-se a nível semântico e pragmático, ao passo que aquelas diferenças se verificam, sobretudo, a nível sintático.

Assim, assegurada a fidelidade de tais propostas básicas, pode evocar-se um desenvolvimento orgânico e homogêneo do Neorrealismo, não obstante as diferenças estilísticas e temáticas que venham a ser observadas. A primeira fase seria, assim, a de lançamento e consolidação de uma prática literária que vincula as diversas esferas e

³⁸ TORRES – *Op. cit.*, pp. 10-11.

³⁹ *Ibidem*, p. 17.

problemas da vida humana ao substrato socioeconómico e que se compreende como meio, não só de interpretação, mas, sobretudo, de transformação da realidade.

Antes, porém, impera delinear uma síntese panorâmica da evolução do próprio Neorrealismo a partir dos pressupostos apontados acima, ou seja, a afirmação de um desenvolvimento homogêneo e orgânico do movimento e a fiabilidade às suas propostas básicas.

Retomando então as considerações que fizemos, vemos que o estabelecimento de uma linha evolutiva para um movimento histórico-cultural é tributário de dois elementos: o conceito preliminar do movimento em questão e a eleição de um critério de valor, ou norma, que simultaneamente surge do referido movimento e que serve de parâmetro para a sua avaliação. Discutindo amplamente o conceito de evolução aplicado à literatura, com a finalidade de caracterizar o que seria a história literária, René Wellek defende que para se apreender a evolução histórica quando contraposta à biologia, devemos ser capazes de preservar a individualidade do acontecimento histórico, sem reduzirmos o processo histórico a uma sucessão de acontecimentos que não apresentam qualquer relação entre si.

A solução passa, portanto, por relacionar o processo histórico com um valor ou uma norma de modo a que essa série de acontecimentos possa ser estudada nos seus elementos básicos, ou essenciais, se quisermos. Só então, a partir deste processo de observação, será possível falar de evolução histórica, que, no entanto, não afete a individualidade de cada acontecimento específico. Estabelecendo a relação entre uma realidade individual e um valor geral, não alteramos essa individualidade. Pelo contrário, estamos a atribuir um sentido específico a essa individualidade proporcionando, através de um processo histórico, o desenvolvimento de novos valores, até aqui desconhecidos e imprevisíveis. A série de desenvolvimento será estabelecida em referência a um esquema de valores e normas, mas estes valores apenas emergirão da contemplação deste processo. Devemos reconhecer que estamos perante um círculo lógico: o processo histórico tem de ser julgado por valores, enquanto a própria escala de valores resulta da história, o que parece óbvio e inevitável, pois de outro modo, apenas assistiríamos a uma mudança destituída de sentido, ou corríamos o risco de aplicar qualquer padrão extraliterário, alheio portanto ao processo da literatura⁴⁰.

⁴⁰ WELLEK, René, WARREN, Austin – *Teoria da Literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962, pp. 321-322.

Assim, ao procurarmos explicitar o conceito de Neorrealismo, demos destaque aos textos literários, o que nos permitiu superar, previamente, a falsa dicotomia entre um Neorrealismo ideal e outro real. O Neorrealismo de que falamos é constituído por um *corpus* de textos de autores como Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca, Fernando Namora, Vergílio Ferreira e José Cardoso Pires, entre outros, cujo elenco é reconhecido consensualmente pelas obras de história e críticas literárias. Ao consultar os elementos capazes de caracterizar uma produção literária tão diversificada como pertencente a um mesmo movimento, vimos que uma resposta plausível e coerente seria a de reconhecer que, não obstante a enorme variedade estilística e de construção, há um denominador comum – facilmente detetável – a nível semântico, na medida em que as obras em questão propõem uma vinculação estreita entre as problemáticas evidenciadas e o substrato socioeconómico em que assentam bases, e a nível pragmático, na medida em que essas mesmas obras levam o leitor a inserir-se no processo transformador da realidade representada.

A este conceito preliminar do Neorrealismo aplicamos, como norma aferidora do seu processo evolutivo, a permanência do chamado Novo Humanismo como sistema de valores subjacentes às obras literárias. Em termos operacionais, pode caracterizar-se o Novo Humanismo fundamentalmente pela ideia de que o homem é simultaneamente condicionado pela realidade e o agente transformador/construtor da mesma. A evolução do Neorrealismo dependerá, por isso, da permanência dessa articulação, e a sua diferenciação em fases refletirá as vicissitudes dessa consciência transformadora e do conceito de realidade com que cada época opera.

Com estes parâmetros, concordamos com a perspectiva de evolução do Neorrealismo postulada por alguns dos principais críticos do movimento, como Alexandre Pinheiro Torres, Mário Sacramento ou Mário Dionísio, uma vez que a consideramos bem fundamentada e coerente, e pragmaticamente útil para o estudo do Neorrealismo português. Seguindo de perto esta perspectiva, podemos vislumbrar um desenvolvimento orgânico e coerente, pautado pela fidelidade básica às propostas neorrealistas iniciais.

2.2. Manuel da Fonseca: aspetos biobibliográficos

Visto tratar-se de tão fecundo e complexo escritor, parece-nos pertinente destacar a sua vivência humana que contribuiu decisivamente para a riqueza literária que nos legou. A sua biografia permite-nos identificar os traços e linhas orientadoras da obra que nos propomos tratar.

Manuel da Fonseca afirma “As pessoas de quem escrevo são as que houve na minha vida. Gente de família ou conhecida. Nelas me fui descobrindo e sendo eu próprio as vidas que contei. É isso, eu. Até quando escutava a vida de algum desconhecido, logo descobria que esse desconhecido era dois ou três indivíduos que já conhecia um dos quais, com o tempo, começava a ser eu.” É de notar que, nos seus contos, as mesmas personagens, se assim se pode dizer, percorrem várias histórias. Por exemplo, o Rui, que personifica o próprio Manuel, está presente nos contos *O primeiro camarada que ficou no caminho*, *Sete-Estrelo*, *A Viagem e Nortada*. E, sob o nome de Adriano, é a personagem central de *Cerromaior*.

Falamos de um homem cuja complexidade consiste, na sua essência, num escritor que não inventou histórias, mas antes as reinventou a partir do que viveu viu e ouviu, declarando que a concisão da escrita “nos obriga a um trabalho muito dramático”.

Precisamente, por estas razões, definir em traços gerais a génese literária de Manuel da Fonseca é uma difícil tarefa. Tal como para o escritor também o foi. Ele próprio escreve no prefácio de *O Fogo e as Cinzas*: “Escrevia, lá de quando em quando, um conto, aos calhas, em casa ou num café. Se possível vendia-o (seria para isso que escrevia?)”. Decerto que não – respondemos nós. E o escritor também o sabia. Mas esta forma de pensar e lavrar as palavras torna-o um escritor complexo.

Um ano e dez dias depois da implantação da República nasce a 15 de outubro de 1911, Manuel Lopes da Fonseca, numa casa junto às escadinhas do Liceu, em Santiago do Cacém, vila do Litoral Alentejano (hoje Cidade)⁴¹.

Manuel da Fonseca era descendente, por parte da mãe, Maria Silvina Lopes da Fonseca, de uma família nobre. O pai, Carlos Augusto da Fonseca, era descendente de

⁴¹ Saliente-se que estes dados biográficos foram retirados de artigos de jornais regionais, de revistas literárias e, na sua maioria, fornecidos pelo irmão do escritor – Artur da Fonseca. (Cf. Apêndice – Entrevista de Paula Rodrigues a Artur da Fonseca).

uma família de camponeses, oriunda de Castro Verde. O avô materno descendia de um nobre espanhol, D. Lopez, que acompanhava D. Carlos de Bourbon também conhecido por *O Pretendente* e fundador do partido *Carlista*. D. Carlos fugira para Portugal em 1834, devido à perseguição de que era alvo, por parte do general José Ramón Rodil, acabando por embarcar em Sines, com D. Miguel, com destino a Inglaterra. Mas D. Lopez, ao invés de os acompanhar nessa viagem, refugiou-se no Cercal do Alentejo, região que muito lhe agradou e onde julgou que não seria encontrado, dada a pacatez do lugar.

Este ascendente de Manuel da Fonseca, seu bisavô, portanto, era médico farmacêutico, atividade à qual se dedicou por terras do Cercal do Alentejo e arredores. Casou, teve filhos, e um desses filhos viria a ser o avô materno de Manuel da Fonseca. Sabemos, portanto, que a ascendência de Manuel da Fonseca, por parte da mãe, veio de nobres “miguelistas” e aventureiros; da parte do pai, de uma família de camponeses de Castro Verde, com dotes artísticos.

Influenciado pelo nível cultural e educacional da família e habituado desde cedo a conviver com livros em casa de seu pai, aos doze anos leu Fernando Pessoa, Alexandre Herculano, *Dois Anos de Férias* de Júlio Verne, entre outras obras. Mas também cedo foi posto à prova quanto ao encanto pela vida saudável e despreocupada de uma criança de nove anos. Aos seis anos de idade, o seu irmão “Zézinho” (como carinhosamente era tratado pela família) morria de bexigas, e quem Manuel recordaria com grande carinho ao longo de toda a sua vida.⁴²

É em Santiago do Cacém que Manuel da Fonseca continua a sua vida de criança, agora já com toques de revolta e de incompreensões que o levam muitas vezes a refugiar-se dos seus companheiros e a subir ao telhado de sua casa, onde se entretinha a cantarolar uma melodia para “aprender os números, decorar as serras, os rios, as cidades da Pátria” e a atirar pedras a quem passava. Manuel da Fonseca, numa entrevista, referira este episódio recordando que “graças a isso era até, considerado por alguns, como meio maluquinho, o que me safava de algumas complicações”.⁴³

É portanto, assim, nesta vila estagnada e quieta de respostas, envolta num ambiente caracterizado pelo clima instável da Primeira República Portuguesa, (a mais

⁴² O conto “O primeiro camarada que ficou pelo caminho”, inserido no livro de Contos *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, é dedicado a este seu irmão.

⁴³ Estas palavras foram recolhidas de uma entrevista de Carlos Cruz a Manuel da Fonseca, na RTP, numa quarta-feira, em 1992 e cedida em vídeo pelo seu irmão, Artur da Fonseca.

instável da Europa) que Manuel da Fonseca desenvolve as suas primeiras aprendizagens, entre brincadeiras nas ruas, nos campos e nos largos desta vila alentejana, com outras crianças da sua idade e com o seu irmão, três anos mais novo, por quem nutria um carinho especial e uma das grandes referências afetivas da sua infância.

Algum tempo após a morte de seu irmão, os pais migram para Lisboa, à procura nova forma de vida e Manuel vê-se desta vez afastado dos pais, ficando em Santiago do Cacém com os avós para terminar a escola primária.

Manuel da Fonseca tem então doze anos quando, em maio de 1924, nasce o seu segundo irmão, Artur Lopes da Fonseca. A mãe, seis meses antes do nascimento do bebé, regressa a Santiago do Cacém para que este nasça na mesma casa e no mesmo quarto onde nasceram os seus outros dois filhos.

Assim, a vida de Manuel da Fonseca passa a ser repartida entre Lisboa, junto dos pais, e Santiago do Cacém, primeiro com os avós e mais tarde com uma tia.

Amante declarado da noite, Manuel da Fonseca deixa-se arrastar pelo fascínio das ruas, das vielas e dos becos, atraído pela novidade. Em Lisboa Manuel da Fonseca descobre agora outras ruas, outros largos, outras histórias. É nesta cidade que liberta a raiva calada por dentro, a mágoa e revolta que transportou consigo desde os tempos de criança. Agora a amplitude destes novos largos mostram-lhe que é possível lutar por uma igualdade social.

O tempo transporta-o, assim, para uma Lisboa nervosa, mergulhada num regime político autoritário e corporativista, em pleno Estado Novo. É nesta Lisboa que Manuel da Fonseca descobre outras aprendizagens e outros percursos. Joga futebol num dos maiores clubes nacionais, toureia, joga espada, florete, é campeão de boxe, para além de outras atividades desportivas que vai praticando sob “um novo olhar da cidade agora adolescente”.

Frequentou o colégio Vasco da Gama, o Liceu Camões e a Escola Lusitânia e, mais tarde, a Escola de Belas Artes, acabando por abandonar os estudos para começar a trabalhar. Empregou-se inicialmente numa drogaria e passando pela indústria farmacêutica, onde fazia a revisão das bulas dos medicamentos. Mais tarde tornou-se vendedor de artigos para escritório e posteriormente publicitário na Fábrica de

Máquinas de costura *Oliva*, na Marinha Grande, atividade que continuou por diversas agências. Foi nesta altura que conheceu Fernando Pessoa e Ary dos Santos.

Começou, então, a colaborar regularmente em jornais e revistas e em 1925 publicou os seus primeiros poemas e narrativas num semanário de província. Colaborou em várias revistas literárias de que se destacam *O Pensamento*, *Afinidades*, *Altitude*, *Vértice*, *Sol Nascente* e *Seara Nova* e colaborou ainda nos jornais *O Diabo*, *O Diário* e *A Capital*, onde publicou *As crónicas Algarvias*. Tornou-se membro do partido Comunista Português, (PCP) e juntou-se ao grupo de escritores neorrealistas que publicaram o *Novo Cancioneiro*. Este percurso permitiu-lhe ser considerado por muitos como um dos melhores escritores do Neorrealismo Português.

A mulher é uma presença constante, tanto na sua vida pessoal, como na sua vida literária. Homem apaixonado por natureza, Manuel da Fonseca viveu algumas relações amorosas, das quais resultaram três casamentos, sendo o primeiro em 1937, com Mabilde Cândido Matias, uma linda jovem, sobrinha de um empresário de cortiça de Santiago do Cacém. Desta união nasce José Carlos, o seu único filho, que teria problemas de saúde, o qual o autor refere no prefácio à edição de *Cerromaior* de 1981. Em 1972 casa pela segunda vez com Arlete Mendes de Brito Ventura, com quem vive na Penha de França. O escritor casa pela terceira vez, em 1985, com Hermínia de Jesus Matos, com quem viveu até aos últimos dias da sua vida. A 11 de março de 1993, com 81 anos, sucumbe, no Hospital de S. José em Lisboa, para onde foi transportado de urgência, após uma queda fatal na sua casa em Santiago do Cacém.

2.3. *Cerromaior* e a questão do romance de formação no contexto histórico-literário do Neorrealismo

Quatro anos depois de Salazar subir ao poder começa a Guerra Civil de Espanha e logo a seguir a Segunda Guerra Mundial.

A Segunda Guerra Mundial está no auge, enquanto o neorrealismo português faz da literatura a sua arma de combate. Nos finais dos anos 30, pelos cafés de Lisboa reuniam-se em tertúlias poetas e pintores que acreditavam que as relações entre os homens haviam de mudar, as relações entre as classes sociais também e assim, havia de se conseguir alguma justiça social. Quem escrevia tinha o dever de informar o mundo acerca das injustiças que se iam cometendo em Portugal. Neste grupo aparece um dia

Manuel da Fonseca. Cria-se a revista “Vértice” e o empenhamento do escritor torna-se constante.

Estava criada em Portugal a corrente literária designada por “Neorrealismo” porque o sistema não lhe permitia a designação de “Realismo Social”.

Como já foi sugerido, o Neorrealismo surge em Portugal, declaradamente pela primeira vez com o romance *Gaibéus*, de Alves Redol, em 1940. É um movimento literário, de solidariedade com as classes de trabalhadores (operários ou rurais) – “os segregados da vida” – uma vontade manifesta de intervir e transformar as injustiças sociais.

Abordadas as questões preliminares, cabe-nos situar *Cerromaior* no conjunto da produção literária neorrealista e interpretar os elementos que apontámos relativamente ao conceito de Neorrealismo na construção concetual de romance de formação.

Como ponto de partida, podemos escolher o problema da passagem da perspetiva ética à política, da dimensão privada e pessoal à pública, que constitui um dos eixos centrais de *Cerromaior*. Este processo apresenta-se como superação de uma situação contraditória que seria típica do humanismo tradicional, e cuja denúncia corresponde a uma preocupação fundamental do Novo Humanismo, como, aliás, escreve Gregory Rust McNab Jr.:

(...) Marxism set itself to a three-fold task. The first step was to awaken the dispossessed proletariat and help it to develop the critical awareness it needed to understand the political, social and economic realities of its situation. The second was to denounce the bourgeoisie and expose the contradictions of middle-class society. The final step was the abolition of private property and the building of a new society to bring about a more equitable distribution of wealth.⁴⁴

As características de *Cerromaior* apontam com nitidez para o segundo passo mencionado pelo crítico norte-americano: a denúncia da burguesia e a exposição das contradições da classe média. Assim, vê-se que a eleição de uma personagem proveniente da classe alta, como Adriano, para funcionar como elemento fulcral do processo narrativo, longe de diminuir o carácter neorrealista de *Cerromaior*, constitui

⁴⁴ WELLEK, René, WARREN, Austin – *Teoria da Literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962, p. 321s.

antes, um caminho possível para se entrecruzar a proposta básica do romance de formação com a problemática que aqui apresentamos, onde é exposto, de forma pormenorizada, o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político do herói, desde a sua infância ou adolescência, até atingir um estado de maturidade. O aparecimento e a consolidação na consciência da personagem da perspectiva política e da dimensão pública, em contraposição à perspectiva ética e à dimensão privada e pessoal, a que até então se circunscrevera a sua visão do mundo, marcam o salto qualitativo que se poderia descrever como uma etapa de superação da alienação. Esta é, inclusivamente, uma preocupação básica do romance de formação, sendo esta a primeira estética literária a 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. A verdade é que, relativamente à alienação, não basta retratar o homem a ela submetido, que na maioria das vezes é desconhecedor da sua própria alienação. O mesmo pode inserir-se em diferentes estádios, como realça Alexandre Pinheiro Torres: “um homem alienado mas inconsciente da alienação que o subjuga; alienado mas já consciente da alienação de que é vítima, embora ignorante das causas históricas da sua submissão e dos meios de a vencer; homem já conhecedor das próprias causas mas não resolvido a utilizar os meios de que possa dispor para vencer a alienação, embora nem sempre disponíveis, por estreito controlo 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; homem na situação de revolta ou guerra aberta contra as causas da alienação”⁴⁵, ou seja, contra aqueles que se apresentam como defensores dum *status quo* que garante o perpetuamento da alienação.

Poderíamos dizer, em suma, que a temática da literatura neorrealista portuguesa, em geral, gira em torno de heróis (ou anti-heróis) ou à volta de situações que problematizam, um ou outro, ou simultaneamente, vários destes estádios.⁴⁶ A temática do romance de formação, por seu lado, para além de inserir esta temática, gira em torno do desenvolvimento de um herói problemático, que confrontado com diversas experiências, tanto interiores como exteriores, age de maneira a alcançar um certo grau

⁴⁵ TORRES, Alexandre Pinheiro – *O Neo-realismo Literário Português, Ensaios*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, pp. 39-40.

⁴⁶ *Ibidem*.

de maturidade que lhe permita agir autonomamente, tomando decisões que o libertam das obrigações da sociedade e o harmonizam com a sua própria consciência.

Dos quatro estádios apontados por Alexandre Pinheiro Torres, o único que não se aplicaria a Adriano seria o terceiro. O percurso do protagonista de *Cerromaior* vai do primeiro ao limiar do quarto estádio, através do segundo. Ou seja, Adriano vai-se consciencializando da sua alienação até o ponto em que se consegue concretizar o desdém por essa situação num gesto particularmente denso e significativo – agredir o guarda para dar fuga ao preso. O caminho de consciencialização de Adriano segue uma dialética entre indivíduo e sociedade que se insere na estética literária do romance de formação. E, se dúvidas houvesse relativamente a esta classificação, repare-se que *Cerromaior* é um romance centrado num indivíduo, nas suas angústias e perplexidades, no seu mal-estar, nas suas frustrações e na sua perceção do mundo. Cabe agora colocarmos a questão do sentido profundo que possa ter esse peso na consciência do herói do romance em estudo. Para tanto, podemos recorrer a um texto de Júlio Filipe, publicado em *O Diabo* em 1940, portanto, três anos antes do aparecimento de *Cerromaior*.

As questões que mais directamente preocupam os grupos, as classes, os povos são de ordem económica. Não que um grupo, uma classe, um povo vivam unicamente agitados por anseios, interesses, aspirações materiais. A vida é uma série de oposições económicas, sociais, morais, intelectuais. Mas todas se resolvem, estruturalmente numa contradição material.

No indivíduo, todas estas realidades colectivas se reflectem de uma maneira dominante. É que a pessoa humana, por força da sua natureza social, não pode deixar de estar sob a constante influência, num processo de acções e reacções, é certo, do meio, do ambiente exterior. Não será paradoxal afirmar-se, pois, que as contradições, as necessidades, os anseios, os conflitos psíquicos e morais que constituem o drama do indivíduo, tenham a sua raiz mais profunda no drama colectivo.

Mas, precisamente porque o drama colectivo preocupa ou pelo menos interessa a todos nós, humano será que se procure a realização do problema de cada um, na solução do problema de todos.

Fiel a este princípio básico, o humanismo contemporâneo é amplamente social, trazendo para a literatura as questões que mais interessam aos homens todos, indo ao fundo original dos conflitos. Ultrapassou o romance psicológico (que correspondeu a outra concepção de vida), no sentido que, embora não despreze o “indivíduo”, antes o encara dialecticamente. O que há de superado no romance psicológico é o facto de reduzir a acção aos conflitos morais, afectivos e intelectuais, ou pelo menos dar-lhes o predomínio.⁴⁷

⁴⁷ FILIPE, Júlio *apud* REIS, Carlos – *Textos teóricos do Neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova, Comunicação, 1981, pp. 39-40.

O excerto transcrito parece-nos verdadeiramente valioso, pelo equilíbrio que demonstra ao equacionar o problema das relações indivíduo-sociedade no romance dentro de uma perspetiva marxista. O facto de se tratar de um texto publicado em 1940, evidencia que, naquele momento, a teorização neorrealista já se mostra perfeitamente aberta à problemática individual com toda a sua complexidade, embora não tenha reconhecido tal temática nos cânones do romance de formação.

Na mesma ordem de ideias, escreve Mário Dionísio:

E há quem prove com uma simplicidade comovente, com as obras na mão: ou se trata de um romance medíocre, revelando manifesta superficialidade de análise, cheio de erros de sintaxe, quando não de ortografia (e não faltam na verdade, casos destes por aí) e a obra será classificada como a mais típica produção neo-realista que se pode conceber, ou se trata de um grande romance, profundamente humano e belo, compreensivo e eficiente, bem pensado e bem escrito, e será açodadamente considerado, por mais expressivo que seja da visão do mundo e do homem que o novo realismo indispensavelmente implica, uma necessária reacção ao Neo-realismo.⁴⁸

Pode dizer-se, pois, que as opções narrativas de *Cerromaior* estão perfeitamente sintonizadas com a problemática neorrealista na sua teorização inicial, e com a problemática do romance de formação, na medida em que, evidenciando problemas eminentemente individuais, expõem o fundamento socioeconómico dos mesmos e ressaltam a interação dialética entre as duas esferas. Nesse sentido, *Cerromaior* afasta-se do individualismo do romance pré-neorrealista, que vê na ascensão individual o caminho para a superação dos problemas sociais e insere-se no romance de formação cuja definição já aprofundámos no primeiro capítulo, e que encontra a sua expressão máxima numa temática de desenvolvimento emocional, moral e intelectual, capaz de criar personagens psicologicamente ricas, com uma complexidade interior aptas a um processo de transformação pela sua autoformação.

Considerando a ideia de Jorge Vaz de Carvalho sobre a evolução do romance de formação em três fases, sendo precisamente a última iniciada com o Modernismo, poderemos situar *Cerromaior* na fase modernista, precisamente porque é na chamada Fase Modernista que o indivíduo opta por criar os próprios valores formativos, desprezando a harmonização com a sociedade, sem ambição de nela se integrar, antes em confronto crítico e rejeição ao que “confirmadamente” só o pode deformar e

⁴⁸ DIONÍSIO, Mário: *apud* TORRES, Alexandre Pinheiro - O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase. *Vértice*. N.º 141 (junho 1995), p. 12.

corromper⁴⁹. Ora, poderíamos observar que as referidas características podem ser atribuíveis também ao protagonista de *Cerromaior*, como se observa na seguinte passagem do romance:

Entre os primos e Adriano havia uma indiferença que não conseguiam vencer. Carlos Runa acordava com o sol, corria as herdades a vigiar as fainas. Duro para com os trabalhadores, nada lhes perdoava. Só tinha aquele fito a nortear-lhe os passos: obrigar a terra a dar o máximo, fazer negócios, enriquecer cada vez mais. Álvaro Runa, quando vinha de férias, ajudava-o nos trabalhos do campo. Eram falados em Cerromaior como um exemplo. [...] Os primos nada pareciam ver – haviam talhado um rumo e seguiam firmes, pisando tudo o que lhes aparecesse no caminho. [...] Uns brutos – pensava Adriano. E saía reanimado pelos seus projectos de fuga para Lisboa.⁵⁰

Como já foi sugerido, no romance em estudo supera-se, portanto, a dicotomia entre indivíduo e grupo social que se percebe noutras obras neorrealistas. Observe-se como o romance de Manuel da Fonseca supera uma falsa dicotomia entre indivíduo e grupo social. O herói já não será predeterminado e redutível ao ambiente, nem sequer é o indivíduo que se isola do próprio grupo, ou com ele não se identifica, e cujo destino se torna uma função de uma revolta pessoal, sem eco que comova o grupo de que se destaca, para uma ação coletiva de protesto e promoção social. Em *Cerromaior*, a solução para os problemas do indivíduo só se torna possível quando se colocam em xeque a organização social e as relações por ela estabelecidas. Assim, verifica-se que a superação dos problemas individuais, na perspetiva do romance de Manuel da Fonseca, dependeria de uma atitude positiva do homem como sujeito transformador da história:

Man, the creature of history, was also its creator and had an active role to play in its movement. This would permit him to be creative and to have a positive image of himself, a sense of order in his being, and in his everyday life a sense of liberation.⁵¹

Estas palavras são ideais para descrever o que se passa com o protagonista Adriano. O processo de consciencialização da personagem dá-se como um agravamento crescente do seu mal-estar, em profunda interação com a radicalização dos conflitos e tensões sociais. Trata-se, pois, da dialética entre indivíduo e sociedade, a que nos referíamos acima, segundo a qual a questão não está na alternativa entre um e outro

⁴⁹ CARVALHO, Jorge Vaz de – *Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

⁵⁰ FONSECA, Manuel da – *Cerromaior*. 7.ª ed. Lisboa: Ed. Caminho, 1981, p.46.

⁵¹ MACNAB JR., Gregory Rust – *The neo-realist novel in Portugal: Literature as a political weapon*. New York: New York University, 1973. p.14.

termo, mas na conjugação dos mesmos, acautelando as suas especificidades e autonomias relativas. Como diz Gregory Rust McNab Jr., o homem só conseguiria integrar-se, libertar-se e construir uma imagem positiva de si mesmo, na medida em que assumisse um papel ativo no processo de construção da história.

Como se vê, esta é uma chave particularmente útil para se entender a personagem Adriano e a configuração da narrativa de *Cerromaior* no contexto do romance de formação. A dialética entre indivíduo e sociedade como caminho para a superação da alienação, como vimos acima, atende a uma necessidade desta estética literária, seja qual for a denúncia das contradições da classe média. Analisado de outro ponto de vista, este processo corresponde ao aparecimento da perspectiva política a partir da perspectiva ética, podemos dizer, à superação do Humanismo tradicional pelo Novo Humanismo, caracterizado pelo “descrédito das instituições sociais, incapazes de cumprir a saudável missão educativa e instrutiva, perante o indivíduo, pelo que, desamparado delas e contra os valores que propagam, não resta a cada um senão cuidar de si mesmo e desenvolver, nos planos cívico-político, ético-social e estético-cultural a própria autoformação, sem deixar de acreditar na defesa da dignidade e da liberdade e na possibilidade de uma Humanidade mais perfeita e feliz.”⁵²

Cabe referir que o mal-estar de Adriano é devido, precisamente, à sua noção de valores, ideia que iremos aprofundar no capítulo III. O horizonte ético em que ele se move (por influência da sua mãe, como iremos ver) é responsável pelo incômodo e pela inquietação que marca os seus dias. Nesse sentido, *Cerromaior* é um romance sobre os limites da consciência ética e a necessidade da consciência política. A própria relação mãe/filho (com os pares opositivos por ela sugeridos, como feminino/masculino, passivo/ativo, passado/presente, etc.) aponta nessa direção. Observe-se, por exemplo, o excerto seguinte, em que a perspectiva ética se mostra insuficiente para estabelecer as relações de Adriano com os sofrimentos e injustiças que o cercam:

O mal-estar de Adriano crescia. Que tinha ele que ver com aquilo?
Acaso era culpado da doença do rapaz e da morte da cadela? ⁵³

Paralelamente a esta questão, e em conformidade com ela, surgem as oposições entre objetividade e subjetividade, por um lado, e personagens populares e burguesas, por outro. Trata-se, na verdade, de manifestações diferentes, a nível literário, daquela

⁵² CARVALHO, Jorge Vaz de. *Op. cit.* p. 410.

⁵³ *Cerromaior*, p. 200.

mesma relação entre indivíduo e grupo social que, como ficou dito acima, é o caminho para a superação da alienação e a abertura à dimensão ética e política.

Já no início do Neorrealismo, Mário Dionísio mostra, com grande acuidade, que as oposições mencionadas não podem ser tomadas de forma antagónica, mas que devem ser vistas como momentos de um processo maior que as engloba e ultrapassa, precisamente como vimos ser o caso da relação indivíduo e sociedade.

O Neorrealismo fixa-se em reenquadrar o homem no seu todo social, e concretizar a sua visão do meio que o envolve, o que pode ser representado por personagens de qualquer estrato social – tanto pode ser um operário, uma criada de servir, um pescador, como um industrial, uma filha de família, um banqueiro ou um médico.

Ainda no que se refere à abordagem temática, Mário Dionísio considera que o romance neorrealista não pretende retratar a natureza, como fez o Naturalismo, nem interpretá-la, como tem feito com tanto êxito o Modernismo. Ao contrário, o romance de formação pretende transformar essa natureza. Os neorrealistas pensam que os indivíduos são um produto do meio mas que, por sua vez, esse meio é, em grande parte, produto das suas mãos.

Por isso mesmo, o Neorrealismo não se limita ao velho conceito de objetividade. O seu conceito de objetivo, e portanto de real, considera indispensável, como já se disse, o momento do subjetivo. É o que explica, ainda segundo Mário Dionísio, a necessidade de coexistência de Realismo e de Romantismo para a existência de Neorrealismo, uma vez que o romantismo obriga indivíduo a refletir a sujeitar-se de acordo com a sua tomada de consciência que o divide entre o real e o ideal.⁵⁴ Ou seja, há uma correlação entre uma constante insatisfação e a perceção de uma realidade incómoda. Consideramos, ainda, que o romance *Cerromaior* não pretende apenas pôr em evidência o herói problemático com toda a complexidade que ele encerra e de que daremos conta no capítulo seguinte, mas pretende, ainda, pôr em evidência a narração da verdade sem deturpação, como só um homem ascendente⁵⁵ pode vivê-la e senti-la. Este homem aparece representado em *Cerromaior* na figura de Carlos Runa. É o homem da segunda fase do romance de formação – a fase Modernista, em que o

⁵⁴ Para os românticos, o espírito humano constitui uma entidade que aspira romper os limites que o constroem, numa busca incessante de algo inatingível. Cf. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e – *Teoria da Literatura*. 8.ª ed. Coimbra: Almedina, 2002, pp. 543-544.

⁵⁵ Sobre este conceito, cf. CARVALHO, Jorge Vaz de – *Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

indivíduo desenvolve a sua formação no sentido de conseguir a integração em determinados meios sociais e políticos, não para melhoria das suas qualidades interiores e em prol do bem comum, mas para satisfazer a sua ambição pessoal.

Ao abordar esta mesma questão a partir de outras bases de raciocínio, Mário Sacramento discute o problema da construção de personagens populares e burguesas por parte da literatura neorrealista. Mostra os dois riscos maiores que se apresentam: por um lado, a adesão esquemática às personagens populares, como se fosse possível alinhar-se com elas por um mero ato de vontade,⁵⁶ por outro, a tendência em dar um tratamento de figura ou caricatura às personagens burguesas.⁵⁷ O caminho trilhado por Manuel da Fonseca em *Cerromaior* evita magistralmente um e outro problema: ao optar por centrar a focalização numa personagem como Adriano, a meio caminho entre patrões e trabalhadores, consegue salvaguardar simultaneamente a verdade e complexidade da personagem e a denúncia do sistema sociopolítico, utilizando para tal a estética do romance de formação. A densidade e o vigor de *Cerromaior* advêm precisamente da capacidade de recuperar toda a problemática socioeconómica enquanto esta se manifesta como drama pessoal, crise de consciência, conflito íntimo, em suma, como verdade humana. Sendo a arte um ato de profunda sinceridade, a imitação ideológica de uma mentalidade que se pretende mas não se possui, entra em conflito inevitável com a sensibilidade do artista e dispara, irremediavelmente, em retórica ou decepção.

Ora parece-nos centrar-se aí a raiz última e o significado mais profundo do protagonista.

No contexto do primeiro momento do Neorrealismo, esta postura de Manuel da Fonseca implica uma tomada de posição no debate acerca da maneira como se deveria passar a mensagem social e política do Novo Humanismo.

Do que ficou exposto, podemos concluir que *Cerromaior* é um romance em sintonia com as considerações teóricas do primeiro momento do Neorrealismo e com a conceção do romance de formação, embora não o possamos incluir estaticamente numa ou noutra fase cronologicamente considerada. As opções narrativas que o configuram são, no entanto, um dos caminhos possíveis para a viabilização das propostas estéticas deste subgénero literário.

Por outro lado, qualquer impressão de que o romance ficaria aquém do quadro geral da produção literária neorrealista dos anos 40, padece de um conceito erróneo do

⁵⁶ Cf. SACRAMENTO, Mário – *Há uma estética neo-realista?*. 2.^a ed. Lisboa: Vega, 1985, pp. 32-33.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 40s.

movimento em questão, que o identificaria de modo incompleto com uma das suas múltiplas possibilidades. Esse equívoco aliás é partilhado, muitas vezes, tanto por detratores como por defensores do Neorrealismo e, em parte, deve-se à precedência cronológica e/ou axiológica da teorização sobre a produção literária. Assim, consideramos que *Cerromaior* cumpre a dialética angústia/ esperança, pela superação dos contrários que está na génese do romance de formação no que respeita ao herói problemático. Este romance é concebido como uma biografia estruturada pelas diferentes etapas do desenvolvimento do herói, desde a sua juventude até à maturidade: a narrativa inicia-se com a entrada do protagonista numa sociedade desequilibrada, cheia de injustiças, com uma situação política opressora, que o leva a vivenciar experiências marcantes no seu processo de aprendizagem da vida, pontuadas por erros, desilusões e revelações que culminam no momento de conhecimento de si próprio e do seu lugar no mundo. Ao atingir a idade adulta, o protagonista está agora preparado para viver como adulto numa sociedade de adultos. Por último, o percurso frustrado do protagonista leva-o a uma aprendizagem do amor sobre a morte. É, portanto, esta dialética de contrários, que se resolve na terrível, dolorosa mas necessária descoberta da sua natureza, quando Adriano toma conscientemente a iniciativa de ajudar o empregado da Casa Vã, matando o guarda.

Ora, todo o caminho percorrido pela tomada de consciência da realidade e transformação da mesma, torna o papel da temporalidade extremamente marcante no romance de formação, como iremos ver no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III

CERROMAIOR: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO

3.1. Contexto histórico e caracterização da sociedade rural para a compreensão do universo narrativo de *Cerromaior*.

Cerromaior, para além da inserção no modelo de romance de formação, como procurámos demonstrar no enquadramento teórico desta investigação, é também um contributo importante para o debate político e literário português dos anos 40. Importa, agora, fazer uma breve abordagem histórico-social do período em que este romance foi publicado, de modo a contextualizar e perceber melhor algumas das suas opções ou estratégias narrativas. Como esclarecem os historiadores, a Guerra Civil de Espanha teve início a 18 de julho de 1936, com um golpe militar que se previa ser breve mas que terminou formalmente a 1 de abril de 1939, com a derrota das forças militares da 2.^a República e a consequente vitória das tropas lideradas pelo general Francisco Franco Bahamonde.⁵⁸

Nesta fase, em que se inicia a Guerra Civil em Espanha, Portugal atravessa um processo de consolidação do Estado Novo. Nos anos trinta, o país assiste politicamente ao advento e consolidação da hegemonia salazarista sob um Estado Novo que se implanta solidamente, e o fim da segunda Guerra Mundial representou, politicamente, o “triunfo das democracias como forma de governo e a condenação dos totalitarismos. [...] Em Portugal, o fim da guerra na europa foi saudado como o início de uma era de liberdade. A classe média reconhecia o mérito da obra realizada pelo governo de Salazar, [...] mas muita gente entendia que tinha chegado a oportunidade de mudança.”

⁵⁹

Socialmente, vive-se a fase de maior e mais prolongada estabilidade do regime, progressivamente firmado num equilíbrio social complexo que o Estado Novo constrói, arbitra e mantém até ao grande choque subversor da Segunda Grande Guerra que veio provocar um impacto económico que potencializou três tipos de fatores político-económicos do triplo equilíbrio social comandado pelo Estado Novo nos anos trinta.

⁵⁸ A Guerra Civil de Espanha opôs dois blocos político-militares que, embora se tivesse desenrolado num quadro geográfico nacional, foi também desde o seu início, um conflito internacional. No quadro da Europa de entre guerras, (1919-1939), marcada como se sabe, por regimes ditatoriais (Grécia, Polónia, Alemanha, Itália, Hungria, Portugal e Roménia), e no contexto da grande crise. Cf. ROSAS, Fernando – *Portugal entre a Paz e a Guerra 1939 -1945*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (Histórias de Portugal).

⁵⁹ SARAIVA, José Hermano – *História de Portugal*. Mem-Martins: Alfa, 1993, p. 531.

Ora, precisamente seis meses após o termo do conflito armado em Espanha, deflagra, a 1 de setembro de 1939, a Segunda Guerra Mundial, considerada como a maior catástrofe provocada pelo homem em toda a sua história.

Como esclarecem os historiadores, esta conjectura leva a que o governo britânico aprove, a 13 de julho de 1940, a aplicação do sistema de racionamento aos dois países ibéricos (Portugal e Espanha) que passam a ser considerados como «neutros adjacentes».⁶⁰

Efetivamente, na conjuntura de guerra, os assalariados reencontrarão antigas tradições de organização e de luta, centradas nas reivindicações de trabalho, melhorias de salário e aumento das rações alimentares.

Com este clima de guerra, inicia-se um difícil período em que os seus efeitos se vão repercutir de forma dura e prolongada na vida económica e social do país. Instala-se um descontentamento generalizado entre as classes rurais, cujas dificuldades começam a aumentar. Efetivamente, na conjuntura de guerra, os assalariados reencontrarão antigas tradições de organização e de luta, centradas nas reivindicações de trabalho, melhorias de salário e aumento das rações alimentares.

Fernando Rosas ainda refere que para os jornaleiros, fangueiros ou os pequenos seareiros, a guerra, os anos de seca ou as cheias do Tejo significariam, sobretudo, o agravamento das condições de venda da sua força de trabalho, o que levaria ao prolongamento do desemprego sazonal e à desvalorização do salário real a par da falta de géneros alimentícios. E, apesar de alguns agrários descreverem o drama do desemprego sazonal como um mal necessário para o repouso das terras, os trabalhadores rurais, ribatejanos e alentejanos, não viam com tanto agrado esta situação, dado que a fome começava a grassar.⁶¹

Serão então as camadas mais pobres do campesinato que resolvem mostrar as suas reivindicações descendo às estradas e às praças das vilas e aldeias. Contudo, o descontentamento espalha-se também pelos setores intermédios e mais remediados das classes rurais, duramente atingidos pela política agrícola de guerra. É a retaguarda rural e tradicionalmente segura do regime, que treme, e com ela o próprio Estado Novo.

No Alentejo predominava o assalariado agrícola, onde o descontentamento começava a fazer-se sentir em relação à falta de géneros alimentícios. O desemprego e os salários baixos nas zonas de predomínio dos assalariados rurais começavam a

⁶⁰ ROSAS, Fernando, *op. cit.*, p. 49.

⁶¹ *Ibidem.*

verificar-se desde inícios de 1941, crescendo de intensidade ao longo do ano. O mesmo se poderá dizer quanto aos motins e aos tumultos que, no norte e no centro do país, se levantavam para impedir a requisição de géneros ou as apreensões de minério. Ocorreram sabotagens no caminho-de-ferro perto de Elvas e incêndios de vagões carregados de artigos para exportação em Alhandra. Começara a proliferar inúmeros casos de fogo posto em navios de trigo, em armazéns com mercadorias de exportação, em matas, pastagens, lenhas, palhas, alfaiais, enfim, a revolta estende-se por todo o país. Ao mesmo tempo, verifica-se um aumento de atentados que tornam o trabalho rural precário. Dá-se um surto de roubos de fruta, de lenha e de capoeiras; desaparece o ferro das ramadas e das noras, desaparecem os carros de água e até os portões das quintas são arrancados.⁶²

Mas nem toda a revolta se manifestara através de atos de vandalismo e roubos nas propriedades mais abastadas. O duro inverno que se abate sobre o Alentejo em 1941, com reflexo nas más colheitas, e os despedimentos nas minas do Lousal, as de S. Domingos em laboração parcial e as de Aljustrel encerradas, agravaram a crise sazonal de trabalho já por si complicada, dando-lhe um aspeto assustador. No distrito de Beja, Évora e no de Setúbal, a miséria assombra as populações que passam verdadeira fome. As manifestações de revolta aumentam. É então que nos dias 1 e 2 de janeiro de 1941 se dão os primeiros assaltos coletivos de trabalhadores rurais e suas famílias a herdades do Concelho de Santiago do Cacém para arrancar cortiça que depois era vendida a recetadores do mercado negro:

Um grupo de 200 ou 330 pessoas, homens mulheres e crianças [...] invadem a 'Várzea Grande' munida de machados, foices e até paus, e na presença do guarda e do feitor, arranca tacos, comete atos de vandalismo danificando árvores e vem vender a cortiça roubada ao recetador" que estabelecera o 'negócio' nos 'extremos' da herdade. A guarda prendera cerca de 200 pessoas no concelho e o seu transporte 'deu motivo a choros e gritos das mulheres que chegaram a querer deitar-se à frente da camioneta que os conduzia'.⁶³

⁶² *Ibidem*, p. 400.

⁶³ *Ibidem*, pp.400-401.

No final de 1942, início de 1943, há uma ligeira mudança na situação. Por um lado, a grande procura de trabalho sazonal no Alentejo, conjugada com o rareamento relativo da sua oferta, reforçam substancialmente o poder negocial dos jornaleiros na fixação dos salários. Por outro lado, a falta de géneros atinge um ponto crítico nas zonas rurais. E assiste-se à generalização de alvoroços devido à falta de géneros.

A rutura da paz social dos anos trinta marcou o período da guerra (com especial impacto o triénio 1942/44) e estendeu-se geográfica e socialmente a todo o território português, revestida das mais variadas expressões, por vezes bastante radicalizadas. O protesto social que se manifestou através de greves de operários, ou da concentração nas aldeias, nas vilas ou nas cidades para reclamarem a falta de géneros alimentares ou de trabalho, o motim camponês nas regiões de pequena propriedade do Norte e Centro, assumiu um âmbito nacional e mobilizou grandes setores do conjunto das classes mais pobres e mais atingidas pelos efeitos económicos da guerra como os operários industriais e os assalariados agrícolas, o pequeno campesinato e o camponês pobre. Apesar das suas formas de luta e reivindicações, nele encontramos o traço comum da resistência à criação de situações que iam afetar negativamente os mínimos de sobrevivência das classes trabalhadoras, que já antes da guerra suportavam uma vida de miséria e de privações. Estas lutas, na sua maioria espontâneas, até às greves operárias de 1943⁶⁴, levaram a centenas de violentos confrontos com as forças policiais e militares, milhares de presos em todo o País, muitas dezenas de feridos e vários mortos.

As classes médias exerciam um enorme peso social e político na sociedade portuguesa, visto que a pequena economia dominava a maioria da rota tradicional da indústria e o papel muito importante desempenhado pelas classes intermédias rurais – o agricultor médio e a camada superior dos pequenos – no conjunto da agricultura e do artesanato rural. Por outro lado, o rápido crescimento da urbanização e dos serviços despontara nas zonas urbanas, uma grande quantidade de funcionários públicos, autárquicos e corporativos, empregados de escritório, caixeiros, profissionais liberais, entre outros. Esta pequena burguesia urbana difundia pelos cafés, repartições e escritórios a maledicência, a anedota, a crítica mordaz, aquilo que, no fundo, era a opinião pública possível num País esmagado pelo peso do analfabetismo e pelos rigores da censura.

⁶⁴ Acerca dos motivos que terão estado na origem das greves operárias de 1943, cf. ROSAS, Fernando, *op. cit.*

Estava-se perante uma grande crise da sociedade moderna que radicava na “crise dos princípios criadores da vida económica”. O ambiente político está turvado. Persistem os boatos de crise e mesmo de revolução e luta de classes. A fim de combater o incontrolável paganismo industrialista, o governo de Oliveira Salazar procura atacar, com espírito revolucionário, os problemas nacionais propondo medidas práticas, que não obstante, estavam carregadas de modernizadas ameaças.⁶⁵

Sendo o nosso país essencialmente agrícola, necessariamente devido ao condicionalismo geográfico, os agricultores contestam tanto a utilidade como a viabilidade da industrialização. Na realidade a agricultura era a base sobre a qual assentava toda a economia portuguesa e, sendo ela “deficitária ou miserável”⁶⁶, os agricultores não acreditavam que houvesse comércio ou indústria que salvasse o país da situação económica em que tinha mergulhado. Para além disso, a tradição agrícola era o seio da vida patriarcal e tranquila que a população rural considerava ter e, como tal a industrialização viria subverter esses conceitos e valores.

A colonização do sul do país ou dos baldios seria uma forma de assegurar a perpetuação da grande propriedade fundiária, pelo facto de fixar nas suas margens, em “feudos”, famílias de assalariados e camponeses pobres que constituiriam uma nova e enorme reserva de mão-de-obra barata. Esses “feudos”, não visavam a total independência dos seus agregados, mas destinavam-se a assegurar-lhes apenas o sustento nos períodos em que não houvesse trabalho nos campos dos grandes lavradores.

Esta estratégia global de maximização da produção e dos lucros sem alteração da estrutura fundiária é posta em causa pela conjuntura de guerra e pelas novas forças que dela emergem, pois os efeitos depressivos da guerra tornavam importante para os interesses rurais não largar mão do processo de transformação e comercialização dos seus produtos. Para os interesses rurais a questão não se limitava a perder as oportunidades dos lucros de guerra por importante que esta fosse. Tal política, inviabilizando muitas atividades artesanais ligadas ao pequeno campesinato, ameaçava expropriar e expulsar dos campos forças de trabalho e atividades produtivas muito importantes para a manutenção da grande lavoura.

⁶⁵ Cf. NOGUEIRA, Franco – *História de Portugal*. II suplemento. Barcelos: Livraria Civilização, outubro, 1981.

⁶⁶ ROSAS, *op. cit.*, pp. 400-401.

É, precisamente, esta realidade que o romance *Cerromaior* aborda, com toda a sua complexidade, pondo em evidência as crises de valores por que passava a sociedade rural de uma vila alentejana e cuja análise mais pormenorizada dos elementos estruturais da narrativa, permitirá reforçar algumas das considerações que acima esboçámos.

3.2. – Análise estrutural da narrativa

Alargando continuamente o domínio da sua temática, interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, ensaiando constantemente novas técnicas narrativa e estilísticas, o romance transformou-se, no decorrer dos últimos séculos, mas sobretudo no século XIX, na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos.

O aparecimento do romance como forma privilegiada do género narrativo no mundo burguês é profundamente solidário com a descoberta da historicidade do ser humano e da valorização do indivíduo. Para a nova civilização que se instala a partir do século XVIII, início do século XIX, o homem deixa de ser uma entidade abstrata e atemporal, mas um ser concreto, que só pode ser compreendido historicamente, ou seja, em função das coordenadas básicas espaço e tempo. Por outro lado, é o homem, enquanto indivíduo, que interessa a esse mundo. A cultura burguesa interessa-se pelo homem naquilo que ele tem de particular, e não no seu carácter genérico ou universal, como fizera a cultura clássica. Assim, compreendem-se facilmente as profundas modificações que o romance apresenta em relação à epopeia, relativamente a personagem, enredo, espaço e tempo⁶⁷. Como ainda sugerem Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, passa-se da personagem como encarnação da coletividade à personagem individual (normalmente em oposição à sociedade); do enredo como empreendimento coletivo, proeza de um povo, à vida concreta e única da personagem; do tempo mítico ou multissecular, ao tempo histórico (em geral reduzido a dimensões compatíveis com uma vida humana ou, quando muito, a algumas gerações); do espaço mítico ou maravilhoso, ao espaço mundano, reconhecível como quotidiano, pelo menos como

⁶⁷ Cf. REIS, Carlos, LOPES; Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed. Coimbra: Almedina, 2000.

possibilidade (como é o caso do romance histórico ou passado em lugares longínquos ou exóticos).⁶⁸

No caso do romance de formação, este dá pouca importância à temática da viagem e renuncia a desenvolver o conceito de que tudo o que vem do estrangeiro funciona como fator de formação. De facto, a personagem em formação⁶⁹ movimenta-se pouco e desloca-se apenas no interior das fronteiras de um único país.⁷⁰

De um modo geral, o herói circunscreve-se a uma povoação ou a uma vila. A província é por excelência um território seguro graças às personagens femininas (mães, avós, irmãs, confidentes...) que protegem a infância do herói, mas também os aspetos mais inquietantes de um lugar privado de vida onde o futuro não é mais do que a exata reprodução do presente. De facto, paralisado nos seus desejos ou nas suas ambições pelas figuras femininas que rapidamente se tornam possessivas aos seus olhos, o jovem sonha com a capital.

Nestas condições o romance de formação constrói uma imagem da capital em oposição à da província. Ao desenho de um universo familiar, estreito e confinado, sucede a descrição de uma sociedade complexa, diversa e mista, onde o herói se sente perdido. A vila é assim o local perfeito para encontros sentimentais, graças aos quais o herói toma consciência da diversidade social. Na competência parcial e raramente desinteressada das personagens tutelares⁷¹ que o herói encontra nos diferentes locais de sociabilização [cafés, salões, escritórios...] opõem-se, por vezes, aqueles, mais sinceros, das figuras femininas que lhe permitem circular de um meio social para outro e descobrir diferentes espaços de vida privada [gabinetes particulares, quartos privados, salas de estudo...]. De um modo geral, o romance de formação associa a aventura sentimental à descoberta da diferença de classes e, sobretudo, ao poder do dinheiro. Cada etapa da ascensão social é marcada por um encontro feminino que se combina num perfeito jogo de sedução e de poder económico.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ A personagem do romance de formação é caracterizada pela sua juventude, pela mobilidade do seu carácter e pela indefinição dos seus projetos. Dotada de uma visão naïf do mundo, necessita de ser guiada ao longo do itinerário que a leva ou não a fixar-se no seu carácter e na sociedade.

⁷⁰ Cf. DEMAY, Claude; PERNOT, Denis – *Le roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*. Paris: Ellipses, 1995. (Collection Résonances), p.5.

⁷¹ Entenda-se aqui como personagem tutelar a personagem de um romance de formação que ocupa uma posição de autoridade relativamente à personagem em formação para a qual ela dirige o seu discurso, procurando explicar-lhe o funcionamento da sociedade na qual o herói evolui, de modo a indicar-lhe como tomar aí o seu lugar.

O romance de formação traz para o centro de interesse da literatura, o homem visto como indivíduo, cuja ação se desenrola num tempo e num espaço reconhecíveis como similares aos da existência quotidiana. A sua experiência será tanto mais rica quanto mais marcada for pela originalidade de uma evolução inesperada e irrepetível, ao contrário do homem épico, em que o valor está na permanente atualização daquilo que é definitivo e universal.

Após esta breve exposição sobre romance de formação, importa, agora, inserir *Cerromaior* nesta forma romanesca. Como de resto a maior parte da produção literária dos anos 30 e 40, *Cerromaior* mantém-se, em linhas gerais, fiel à estrutura do romance tradicional, ainda que, ao nível de valores, procure romper com os pressupostos da sociedade burguesa com os quais o romance é solidário enquanto forma literária. Assim, *Cerromaior* apresenta-se como a história de um indivíduo, as suas ações e relações dentro de um universo físico e social determinado, ao longo de um certo período de tempo. Adriano evolui no tempo e movimenta-se no espaço agindo e reagindo em relação ao universo físico e humano que esse tempo e esse espaço configuram. O enredo do romance é exatamente a história desse processo.

Passemos então à caracterização da vila de Cerromaior como o universo espaço-temporal em que a personagem se movimenta, e analisemos o momento da narração, tendo em conta a posição do protagonista face ao tempo e ao espaço por si vivenciados.

A caracterização da vila retoma alguns aspetos que já se faziam notar nos contos de *Aldeia Nova*⁷². Cerromaior é um espaço marcado pela monotonia, marasmo, isolamento e solidão. É curioso observar que essa caracterização do espaço da vila advém de duas perceções aparentemente antagónicas do fator tempo. Por um lado, o tempo parece ter parado: “Estava tudo como dantes – o tempo parecia ter parado em Cerromaior”.⁷³

Por outro lado, a sua ação tem um sentido destruidor, corrosivo, desintegrador, como podemos observar na seguinte passagem textual:

⁷² Reunião de dez Contos de Manuel da Fonseca, publicados em 1942, aos quais se vieram juntar outros dois, a partir da 2ª edição, de 1944. Conforme testemunha o autor, no prefácio da 7.ª edição revista, de 1984, trata-se de contos escritos entre o final dos anos 20 e o fim da década de 30, alguns dos quais que já tinham sido publicados em revistas e jornais.

⁷³ FONSECA, Manuel – *Cerromaior*. 7ª ed. Lisboa: Caminho, 1981, p. 147. A partir desta nota, por uma questão prática e por termos utilizado uma mesma edição, todas as vezes que citarmos o referido romance no corpo do texto, será colocado apenas o número da página consultada logo após a citação.

Saía daquela prostração quando a ideia imprecisa que o perseguira toda a tarde se tornou nítida: qualquer coisa mais poderosa e impercetível que o vento suão caminhava, vinha de há muito, desde não sabia donde, perpassava constantemente. Apagava os momentos, as horas, os anos. Levava-lhe a mãe, depois o pai. Envelhecera a casa, destruíra-lhe o amor que tinha pela irmã e não parava. Nunca parava... era o tempo!

Ergueu-se, vagaroso, como se acordasse de um sono profundo. A vida a passar e ele parado havia anos. Lá fora, Lena crescera, fizera-se mulher. Os seios picavam na blusa, as ancas alargavam-se numa curva harmoniosa. D. Céu descerrava os lábios num sorriso, convidando-o a entrar. E ele, desatento, longe de tudo, contemplativo. Cobarde. (p. 141).

Pelas citações, verifica-se a importância decisiva que o fator tempo assume na construção do espaço de *Cerromaior*.

Por outro lado, a vivência da temporalidade tem consequências importantes para Adriano no triplo aspeto de interiorização de experiências, a sua apreensão através de esquemas novos e o consequente redimensionamento de atitudes. Vemo-lo claramente através da focalização interna do padrinho:

Ia pasmado. Como era possível não ter ainda reparado que Adriano já não era o mesmo rapaz distante e sério, obcecado por uma única ideia: fugir de Cerromaior? Rua abaixo, observava-lhe o casco aberto, o andar desenvolto, a aba do chapéu caída sobre os olhos. Desgostoso, notava a atitude de desdém e de desafio que sobressaía de toda a figura do afilhado. (p. 238).

Mas também a caracterização do espaço físico e humano (sobretudo enquanto percepção do mesmo, por parte das personagens, já que o romance apresenta com muita frequência a focalização interna) é profundamente dependente do fator tempo.

A percepção do espaço (e dos elementos que o integram) por parte das personagens é condicionada pela vivência da temporalidade. Esse processo fica também patente no excerto transcrito anteriormente, na justaposição de frases como: “A vida a passar e ele parado havia anos. Lá fora, Lena crescera, fizera-se mulher”. (p. 141).

Vê-se aí, claramente, a transição entre a experiência da temporalidade e a percepção do espaço, mediatizada pela expressão “lá fora”. Repare-se como essa conjunção adverbial articula e opõe, numa relação dentro/fora que fica subjacente, a vivência interior do tempo à experiência exterior do espaço. É de realçar a vinculação desse processo ao foco narrativo adotado. Destaque-se, ainda, o espaço social/humano: o “lá fora” remete diretamente para as outras personagens e não ao espaço físico

propriamente dito. Repare-se que para uma melhor caracterização do espaço na obra *Cerromaior*, interessa realçar a importância do significado humano do mesmo.

Tudo o que temos vindo a dizer acerca do carácter decisivo da vivência da temporalidade, para a percepção/construção do espaço em que as personagens se situam, remete para uma visão radicalmente histórica do ser humano e dos conflitos por ele vividos. Convém, contudo, salientar que nos dois excertos transcritos acima, falta a dimensão de abertura ao futuro. O presente é visto exclusivamente como dependente do passado, quer a nível de permanência (“o tempo... parado”, “tudo como dantes”) quer a nível de corrosão e destruição (“leva-lhe a mãe, depois o pai. Envelhecera a casa, destruíra-lhe o amor que tinha pela irmã e não parava. Nunca parava... Era o tempo!” (p.142). Trata-se, portanto, num como noutro caso, de um presente estagnado, dominado pela presença avassaladora da morte e da destruição. As marcas dominantes são o afunilamento do tempo em si mesmo, a ausência de abertura ao futuro, a destruição de qualquer possibilidade de amor, de vida, de criação e de sentido. Ora, caberá precisamente à personagem romper esse círculo fechado e construir essa dimensão de futuro. Só ele poderá transformar essa caminhada austera do tempo num percurso de vida e humanização. Compete-lhe a tarefa de inverter o sentido do fluxo temporal, convertendo-o de fechado em aberto, de destruidor a construtor, de avanço da morte em criação de vida.

Neste contexto, é de referir a questão do tempo da narração e aprofundar a análise das estratégias narrativas adotadas pelo romance. Ainda que o narrador empregue os verbos no passado, o que faz supor que o momento da narração é posterior aos factos narrados, a opção pela focalização interna reduz essa distância temporal, realçando o presente vivido pela personagem. Veja-se, por exemplo, o início do romance e observe-se o uso que o narrador faz do advérbio “agora” para se referir ao tempo em que se passaram as ações narradas. Assim, esse presente aparece como momento de tensão, de crise, de tomada de atitudes, de opções. O presente vivido pela personagem é um tempo forte de recuperação do passado (daí o recurso à analepse), não como uma atitude saudosista ou de evasão, mas como um caminho para se entender criticamente o presente e preparar o futuro. É na cadeia, e a partir dela, que Adriano relembra os acontecimentos e começa a vislumbrar a possibilidade de um futuro diferente.

Mais tranquilo, pensou que só lhe faltavam dois meses e poucos dias. Seria livre. (...) sonhava ver-se livre, não somente da prisão, mas livre lá fora, como sempre ambicionara. O que impedia estava desfeito: a família abandonara-o”. (p. 28-30)

Nesta perspectiva, compreende-se melhor o sentido profundo da opção pela focalização interna e pelas analepses. O narrador não assume uma postura omniabrangente, preferindo acompanhar a personagem central no seu doloroso mas fecundo processo de descoberta do mundo. O esforço e a busca da personagem por um sentido para o seu passado e num novo rumo para o seu futuro ficam, assim, sobremaneira valorizados. Cabe ainda frisar que o narrador nada diz acerca da saída de Adriano da cadeia e da sua vida posterior. Essa omissão reitera o que temos dito sobre o enquadramento do próprio ato de narrar a partir do tempo e do espaço da prisão.

3.2.1. A instância narradora

É de salientar a importância dada ao espaço, ao foco narrativo interno, ao sentimento de marasmo e de frustração, à descoberta das relações opressoras, etc.

Numa estrutura romanesca tradicional, como é o caso de *Cerromaior*, a unidade do romance é dada pela eleição de uma personagem central (às vezes, mais de uma ou um grupo, mas em geral, uma ou duas), pelo desenvolvimento de um conflito básico, ao qual os outros conflitos se vinculam como secundários, e por um determinado fluxo temporal. Ora, no romance em questão, toda a unidade advém da absoluta centralidade dada à figura de Adriano⁷⁴. É a partir do protagonista e em função dele que se articulam enredo, foco narrativo, tempo, espaço, personagens, etc. Essa opção, que procuraremos caracterizar a seguir, tem profundas consequências em termos de visão do mundo e marca um momento muito importante na evolução da própria estética neorrealista, permitindo a inserção deste romance no conceito de romance de formação.

⁷⁴ Numa análise mais aprofundada sobre a obra em questão, Carlos Reis já registava que Adriano é a “figura em torno da qual se articula a economia da narrativa”. Cf. REIS, Carlos, *op. cit.*, p. 542.

Procurando caracterizar as opções narrativas, tomemos como exemplo os três primeiros parágrafos da obra:

Um grito encheu a cadeia.

Num sobressalto, o rapaz ergueu-se da sonolência em que jazia sobre a tarimba e foi até às grades. Alquebrado de torpor, a princípio nada compreendeu. Viu, confusamente, os canteiros cheios de flores, as árvores e, para lá do jardim, o edifício amarelado dos Paços do Concelho.

Mas o grito ainda ecoava, morria aflito e longo. Sentiu os homens agitarem-se na cela comum do rés do chão. (p. 23)

Este excerto inicial do romance pode servir como resumo do mesmo, tanto a nível das opções narrativas, como em relação aos significados por elas produzidos. Como é comum acontecer com as grandes obras literárias, já nas primeiras linhas se vislumbram os elementos fundamentais da obra em questão.

Em primeiro lugar, vejamos o espaço, elemento central da estética neorrealista, de onde se destaca a visão do herói presente no romance de formação, situado num espaço físico e social, com o qual interage. É dessa combinação que surge a visão de mundo do indivíduo em relação aos grupos. Ora, em *Cerromaior*, há como que uma explicitação e concretização da ideia de prisão. O protagonista encontra-se de facto preso. Todo o romance é enquadrado por essa situação. No início do texto encontramos Adriano na cadeia; através de uma série de analepses, acompanharemos todo o seu percurso até à cena final (cronologicamente anterior à inicial), que é precisamente o momento em que entra na cela. Assim, o enquadramento espacial da personagem na prisão torna-se também enquadramento textual. Diríamos mais: devido a focalização assumida pelo narrador, a prisão, ou melhor, a descoberta do estar preso, passa a enquadrar o próprio processo narrativo. O espaço e o tempo da narração são o lapso temporal em que a personagem está *na cadeia*. É aí que o narrador o vai surpreender e é a partir daí, tanto no sentido espacial, como no cronológico e, principalmente, no sentido epistemológico (como lugar que implica uma determinada visão do mundo), que se procederá ao ato de narrar. Importa, por isso, explorar melhor a caracterização do espaço e as relações que a personagem estabelece com ele.

Ainda em relação às considerações de Carlos Reis sobre a narrativa de *Cerromaior*, começando pelo título do romance, o ensaísta considera que na produção literária de Manuel da Fonseca o espaço, concretamente o alentejano, pode ser encarado como renovada marca de individualização dessa produção literária. Com efeito, a representação do espaço aparece motivada por desígnios relativamente nítidos de

significação ideológica, mas ao mesmo tempo que assim acontece, verifica-se também que há uma ligação muito íntima entre o espaço e a personagem. Daí que a atmosfera social e psicológica em que se traduz a representação do espaço, como até a referência, quase nunca arbitrária, ao cenário físico propriamente dito, sejam orientadas em função daquela desta ligação.⁷⁵

Para além desta abordagem de Carlos Reis, destacam-se outros dois aspetos. Em primeiro lugar, o facto de a vila de Cerromaior receber no romance homónimo um tratamento amplo e sistematizado. Há, portanto, a construção de um espaço complexo em que os diversos ambientes físicos e sociais formam um conjunto articulado, de tal forma importante, que dá título à obra.⁷⁶ Em vez de nos depararmos com aspetos parcelares da vila, defrontamo-nos com um todo organicamente estruturado e cercado de grande potencial significativo, a ponto do nome da vila se tornar o título do romance. Nesta linha, as incidências semânticas da palavra Cerromaior, conforme testemunha o autor no prefácio à 7ª edição revista, derivam do facto de o cerro de Santiago do Cacém, no Baixo Alentejo, a sua terra natal e objeto de transposição literária por parte do romance, ser o mais alto da região.⁷⁷ Tal explicação não exclui a sugestão da ideia de fechamento, por semelhança fónica e até gráfica (ainda que não etimológica) com o verbo cerrar e seus derivados. Assim, se por um lado o nome da vila sugere isolamento, (o mais alto cerro da região), por outro, sugere um universo fechado, aprisionado aos seus próprios limites. Nesse caso, o segundo elemento da palavra Cerromaior daria a ideia de totalidade ou pretensão da totalidade por parte desse mundo fechado em si mesmo. O desenvolvimento do romance e a caracterização da sociedade da vila tornam provável esta hipótese de leitura.⁷⁸

Passando do título ao início da narrativa, vemos que a descrição do espaço está subordinada à narração e que esta se dá através da focalização interna. Há, pois, como que uma hierarquia que faz da personagem um momento privilegiado de todo o processo narrativo. É o grito de Doninha que, percebido por Adriano, fá-lo erguer-se e aproximar-se das grades. Dali ele vê o jardim e os Paços do Concelho. É extremamente significativa essa percepção do espaço em três planos: prisão/ jardim/ Paços do

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 535 - 536.

⁷⁶ Observe-se como neste tratamento dado à vila de Cerromaior encontramos o processo básico de construção do romance, que é precisamente o de reduzir a uma unidade complexa a diversidade de personagens, situações e conflitos.

⁷⁷ Cf. *Cerromaior*, p. 9.

⁷⁸ É o caso, por exemplo, da teoria social defendida, pela personagem Carlos Runa: "Há duas categorias – explicava – os que mandam e os que obedecem". *Cerromaior*, p. 46. De acordo com ela, veja-se o conselho do padrinho a Adriano: "Tens que sujeitar-te, seguir a vida que os outros fazem", p. 126.

Concelho. Adriano vê-se preso e tem diante de si o espaço da liberdade consentida entre duas expressões de poder: o jardim entre os Paços e a cadeia.⁷⁹

O significado simbólico do jardim como espaço de uma (pseudo) liberdade, consentida e limitada pelo poder, explica – ainda que a personagem não tenha a consciência plena disso – a raiva que Adriano sente pelos transeuntes ocasionais que por ali passam. Veja-se o excerto seguinte:

Com o tempo, serenou. Até diminuiu a raiva que sentia a todos os que passavam no jardim. Chegara a marcar determinados indivíduos, para correr a espancá-los no dia em que saísse. Era uma afronta aquela gente rindo, por entre as flores. Principalmente as raparigas”. (p. 30).

A focalização em Adriano deixa transparecer a progressão da sua tomada de consciência: o grito desperta-o do “torpor” e “sonolência” em que “jazia”; num segundo momento, “nada compreendeu”, “viu, confusamente [...]”. Temos aqui o eixo central do romance: o lento e progressivo itinerário do protagonista em direção à consciência e ao compromisso. Neste sentido, a focalização interna salienta a própria oposição entre Adriano e os outros presos. A opção por este tipo de foco narrativo faz com que o interesse essencialmente dramático do desenvolvimento do enredo se desloque das ações propriamente ditas para o reflexo das mesmas em Adriano e as reações que nele provocam. Assim, do excerto em análise destacam-se os gestos de Adriano, mais que o grito propriamente dito.

Às opções básicas em termos de espaço e de focalização, cabe acrescentar a questão do tempo e das relações entre narração e diegese.⁸⁰ Aliás, as duas questões estão intimamente interligadas. O narrador parte de uma situação concreta: Adriano está preso. Há toda uma história passada, uma série de acontecimentos que levam à prisão do protagonista, e é essa a matéria do romance. O ato de narrar não se dá de forma atemporal. Pelo contrário, também ele está situado no tempo da prisão de Adriano e, mais concretamente, logo após a morte de Doninha. O passado é recuperado através de movimentos sucessivos de analepse. Essa opção marca uma espécie de compromisso do ato de narrar. É a partir de uma situação determinada, e não de uma situação qualquer, mas de um momento de violência e de morte, que o passado ganha sentido e poderá, deste modo, indicar rumos para um futuro. Há, portanto, uma ligação íntima entre o tratamento dado ao tempo e às relações diegese-narração, por um lado, e a focalização

⁷⁹ Cf. *Cerromaior*, p. 30.

⁸⁰ Para o conceito de diegese, cf. REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. – *Op. Cit.*, pp. 107-108.

interna, por outro. Todas estas opções convergem no sentido de fazer de Adriano o elemento catalisador de todo o universo romanesco.

Resumindo o que dissemos acima, *Cerromaior* é um romance que se constrói em torno da personagem central. Ele é o elemento decisivo na organização e articulação dos diversos elementos que compõem o romance. Retomando a epígrafe deste item, poderíamos destacar a singularidade da personagem central, que vagueia sem rumo, impelido pela inconformidade com o universo sem horizontes em que se descobre: “Ficava só. Ia até à janela, inquieto. Estava farto de tudo.” (p. 47).

O caminho de Adriano será o de descobrir gradualmente a razão do seu mal-estar e encontrar um rumo para o seu confronto com a “vila adormecida”.

3.2.2. Coordenadas espaço-temporais

As coordenadas espaço-temporais são os elementos do romance que têm merecido mais destaque por parte dos seus estudiosos. Para além do que já foi dito, a importância atribuída a estas duas categorias revela-se ainda através da interpretação que é dada a *Cerromaior* como a evocação de uma terra numa época específica.

Ao longo dos diferentes capítulos vai-se construindo, de maneira assimétrica, o espaço físico e humano da vila de Cerromaior, como um ambiente marcado pela monotonia, solidão e incompreensão. Assim, configura-se neste romance um universo literário relativamente bem definido, enquadrado no espaço alentejano e balizado pelos aspetos já anteriormente mencionados. De resto, é o mesmo universo que encontramos na produção poética do autor, sobretudo em *Rosa dos Ventos* (1940) e *Planície* (1942). Aí, já surgem a vila de Cerromaior e várias personagens, como Maria Campaniça, Baleizão, Zé Limão, entre outros. Mais importante ainda é a recorrência dos mesmos temas enquadrados por uma visão específica do mundo.

Vários estudos têm ressaltado a coerência e coesão da obra de Manuel da Fonseca, através dos diferentes géneros praticados pelo autor. É o caso de Mário Dionísio que refere a unidade entre obra e homem em Manuel da Fonseca, destacando a unidade entre as personagens da sua poesia e da sua narrativa, e entre estas e o próprio escritor.⁸¹

⁸¹ DIONÍSIO, Mário – Prefácio. In FONSECA, Manuel – *Obra Poética*. 8.^a ed. Lisboa: Caminho, 1984, p. 28.

Também Carlos Reis confere esta coerência à obra do autor de *Cerromaior* pela consistência interna que a caracteriza. A sua produção, ligada ao espaço alentejano, enquanto cenário de exemplar enquadramento de conflitos e tensões, é povoada por tipos e caracteres especialmente talhados para ilustração de relações sociais e económicas quase sempre problemáticas, a que se junta a importância do tempo enquanto implacável fator de erosão, tanto no plano social como psicológico. O autor refere ainda um tempo caracterizado por recursos à memória de retorno à infância.⁸²

Essa proeminência do espaço – nomeadamente, o Alentejo, e mais especificamente a vila de Cerromaior, que se vai configurando de forma cada vez mais nítida ao longo dos contos – constitui um dos aspetos mais marcantes do romance. Aliás, o próprio título da obra aponta nessa direção. A importância conferida ao espaço corresponde a alguns aspetos fundamentais da estética neorrealista, que centra a sua atenção no homem enquanto ser situado no tempo e no espaço, condicionado pela estrutura socioeconómica.

Acerca da importância do espaço para a representação da problemática socioeconómica, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes referem que, enquanto categoria narrativa detentora de inegáveis potencialidades de representação semântica, este pode ser entendido como signo ideológico. O espaço ganha um certo carácter ideológico que remete para o sistema ideológico que predominantemente se representa na narrativa, quando nele se observam atributos de natureza social, económica ou histórica, em articulação com outros signos. Os espaços físicos remetem para a opressão que o romance patenteia, como aspeto particular de um universo socioeconómico, atravessado pelos excessos de uma exploração desumana e brutal”.⁸³

Como consumação desta ideia, Carlos Reis destaca a importância do espaço em *Cerromaior* e a esse respeito refere que o título de *Cerromaior* confere ao espaço um relevo compreensível, já que ele desfruta da acrescida projeção atribuída pela componente de filiação socioeconómica. Na produção literária de Manuel da Fonseca, um certo espaço, concretamente o alentejano, pode ser encarado como reiterada marca de individualização dessa produção literária. De facto, a representação do espaço surge imbuída de significação ideológica, mas ao mesmo tempo, verifica-se também que existe uma íntima ligação do elemento diegético com a personagem, contribuindo para a

⁸² Cf. REIS, Carlos - *Op. cit.*, p. 533.

⁸³ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2000, p. 133.

sua configuração. Daí que a atmosfera social e psicológica em que se traduz a representação do espaço, bem como a referência ao cenário físico propriamente dito, sejam orientadas em função desta ligação.⁸⁴

O espaço é, pois, um elemento fundamental na configuração da problemática humana visada pela obra. Trata-se de um espaço concreto, que a obra assume nos seus condicionamentos físicos, antropológicos e sociais.

Estreitamente ligados ao espaço aparecem a personagem e o tempo. De acordo com a intenção ficcional, mesmo uma cidade realmente existente torna-se ficção no contexto fictício, já que representa determinado papel no mundo imaginário: o ambiente, embora em si real, situa-se agora num espaço fictício e torna-se igualmente fictício, como é o caso em *Manuel da Fonseca*, que assume no espaço ficcional um espaço real com várias coordenadas físicas, antropológicas e sociais.

O tempo, por seu lado, age sobre um e outro, dando-lhes dimensão histórica, destruindo e construindo mundos. Temos, portanto, na tríade espaço-personagem-tempo um feixe de relações administradoras de sentido. O espaço enquadra a personagem num ambiente físico e social determinado, atravessado por tensões e contradições. O tempo, por seu turno, incidindo sobre essas mesmas tensões, dilui umas, aguça outras, faz avançar o processo histórico, que as inclui, explica e ultrapassa.⁸⁵

Em *Cerromaior*, acaba por prevalecer a solução de adesão ao ponto de vista de uma personagem, proveniente de estratos dominantes, a qual, devido a determinadas circunstâncias, vai conseguindo um certo distanciamento relativamente ao meio de origem e vai, progressivamente, adquirindo graus mais amplos de consciência. Trata-se de resgatar a humanidade e a verdade da personagem de origem burguesa. Este resgate dá-se precisamente na medida em que a personagem se afasta das estruturas de poder da sua classe e vai conquistando uma visão mais ampla da realidade. Este percurso aparece como uma volta a *Cerromaior*.

Não há dúvida, portanto, que a vila de *Cerromaior* é o espaço físico privilegiado ao longo do romance. Nem outra coisa seria de esperar conforme afirma o seu autor no prefácio da sétima edição.

[...] devo dizer que as personagens e a área onde elas se moviam já eu as tinha imaginado. Até o título. Que me fora sugerido pelo cerro do castelo novo, novo de mil anos, entenda-se, que é o chão

⁸⁴ Cf. REIS, Carlos – *O discurso ideológico do neo-realismo português*. p. 535s.

⁸⁵ *Ibidem*.

de Santiago, vila onde a minha experiência encontrara, e recriava agora, as personagens.

Cercado de cerros, que vão de roda em anfiteatro com o lugar do palco largamente aberto sobre a planície e o mar, o cerro de Santiago é de todos o mais alto. Daí o título: Cerromaior. Vila que me propus tratar, focando, capítulo a capítulo, todas as camadas sociais. (p. 9).

Consequentemente, Cerromaior afigura-se-nos constituir um cenário pormenorizadamente recriado, tanto a nível físico como humano, onde se desenvolve uma grande etapa da vida de Adriano. Assim, e de acordo com o que já foi exposto, os espaços de *Cerromaior* e os episódios narrativos devem a sua unidade à presença vivificadora do protagonista, uma vez que eles são prioritariamente retalhos da sua vida. Repare-se, a propósito, que os diversos espaços mencionados na obra são todos eles dominados pela personagem, isto é, parece-nos que o que se faz é, no fundo, o estudo da imagem que o jovem tem deles ou o que eles representam para si.

Acrescente-se ainda, que a progressiva expansão espacial que o romance documenta está também interligada com os movimentos do herói. No início do romance, é a partir das grades da cadeia que Adriano nos fornece uma visão alargada do que se passa no exterior, expandindo essa observação ao longo dos diferentes momentos da diegese. É de referir que as suas incursões pela paisagem social de Cerromaior são quase sempre feitas na solidão das suas observações, mesmo quando está em companhia de outros homens da terra. Adriano recupera, em termos individuais, a problemática social. Ou seja, a relação da personagem com o espaço de Cerromaior, o qual é, antes de tudo, um espaço social, que faz com que o primeiro viva o marasmo, o tédio e a solidão que caracterizam o segundo. No entanto, esta relação não acontece de uma forma mecânica, como reflexo dos problemas sociais do indivíduo. Trata-se, isso sim, de um processo dinâmico em que a personagem vai descobrindo progressivamente o vazio e o absurdo do universo social em que está inserido. Trata-se de um aprofundamento, por parte de Adriano, da falta de referências e da degradação que marcam Cerromaior. Este processo é registado cuidadosamente pelo autor na obra:

Monótono, o tempo ia correndo e um grande desinteresse por tudo o que o rodeava dera a Adriano um aspeto taciturno. (p. 43).

Tinha dezanove anos, sentia-se homem, e aquele arrastado marasmo enervava-o cada dia mais. (p. 44).

Um vago mal-estar tomava Adriano. (p. 49).

Era uma sensação fugidia, um mal-estar que se agravava. Sentia-se tonto, amolecido e, ao mesmo tempo, preso de uma funda irritação. (p. 137).

E ele, um ser insignificante, de mãos no rosto, dobrado na sombra que o monte fazia. Bêbado. Tivera um sonho, agora não tinha nada. E tanto que lutara para ser diferente, seguir o caminho que a mãe lhe apontava desde criança...Agora não era mais que um habitante de Cerromaior. As mesmas torpezas e cobardias. (p. 45).

Como se depreende da leitura atenta destes excertos, a relação entre a personagem e o espaço não é meramente passiva: daí não se poder falar em reflexo do espaço na personagem. Antes pelo contrário, a atitude de Adriano é de reação, na verdadeira aceção do termo. Ele percebe a influência destrutiva do meio, sente-a em si próprio, mas anseia por algo que o liberte desse poder. É o que nos diz o excerto que serve de epígrafe a este item: “Qualquer coisa que o libertasse daquele desespero” – e também, nos excertos transcritos, as oposições “tonto, amolecido/ preso de uma funda irritação”, “tivera um sonho, lutara para ser diferente/ agora não tinha nada”. (p. 191).

3.2.3. A personagem Adriano: génese do herói problemático

Na estrutura do romance de formação, como é o caso de *Cerromaior*, a unidade do romance é dada pela eleição de uma personagem central (às vezes mais de um ou um grupo, mas em geral, um ou dois), pelo desenvolvimento de um conflito básico, ao qual os outros conflitos se vinculam como secundários, e por um determinado período temporal. Ora, no romance em questão, toda a unidade advém da absoluta centralidade conferida à figura de Adriano.⁸⁶ É em função e a partir do protagonista que se articulam enredo, foco narrativo, tempo, espaço, personagens, etc. Essa opção tem profundas consequências em termos de visão de mundo e marca um momento muito importante na evolução da própria estética neorrealista.

A protagonização de *Cerromaior* por Adriano, apesar de reconhecida unanimemente, tem sido tratada por grande parte dos estudiosos deste romance com uma discrição condizente com a que se atribui à presença de Adriano ao longo desta

⁸⁶ Carlos Reis refere que Adriano é a “figura em torno da qual se articula a economia da narrativa”. Cf. REIS, Carlos – *Op. cit.*, p. 542.

narrativa. Isto deve-se ao facto desta obra ser maioritariamente considerada um romance de espaço e/ou tempo.⁸⁷

Embora, como se verá adiante, o espaço e o tempo sejam importantes vetores deste texto, julgamos que elevá-los à categoria de *quid* do romance talvez seja simplista, visto que, em nosso entender, tal posição não dá o devido valor a relevantes aspetos tanto da obra em si, como do seu protagonista. Pensamos, além disso, que a própria hegemonia desta personagem faz dela o centro de interesse da narrativa, como o sugerem, na nossa opinião, o conteúdo e a organização do romance.

Os diversos itens do presente capítulo procurarão dar conta desses aspetos. Por ora, cabe tentar caracterizar mais nitidamente as opções narrativas do romance.

Assim, daremos aqui conta de uma interpretação do romance fundamentada no conceito de herói problemático, apresentada por Georg Lukács, Lucien Goldman e René Girard⁸⁸. Os três autores estão de acordo ao considerarem este romance como a história de uma busca de valores autênticos, verdadeiros, legítimos, por parte de uma personagem que não aceita a falta de autenticidade e a individualização que dominam o mundo que a circunda. Essa inadaptação da personagem torna-a problemática, ou seja, alguém que busca algo, que vive em função de um problema, de uma causa, cuja existência, por sua vez, advém precisamente da tensão entre a personagem e o meio social em que se encontra.⁸⁹ O romance, enquanto forma literária, dependeria dessa tensão, a meio caminho entre a rutura e a identidade totais, próprias da tragédia, da lírica ou da epopeia. Em contrapartida, a tensão entre personagem e sociedade é mantida pelo conflito entre os valores autênticos mantidos por aquela e a falta de autenticidade vivida por esta última, como escreve Goldmann:

Situado entre esses dois pólos, o romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda a forma épica supõe, e, por outra parte, da sua rutura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do facto de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua

⁸⁷ É esta a classificação atribuída ao romance, por Óscar Lopes. No entanto, João Pedro de Andrade classifica esta obra como romance de personagens.

⁸⁸ Cf. LUKÁCS, Georg – *Teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1971; GIRARD, René – *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1980; GOLDMANN, Lucien – *A sociologia do romance*. Trad. de Álvaro Cabral. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁸⁹ Cf. a este respeito, as considerações de Alfredo Bosi no texto “As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho”. In *História Concisa da Literatura Brasileira*. 40.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1979, pp. 437 - 438.

oposição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações.

O herói demoníaco do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso, como já dissemos, um personagem problemático, cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo género literário que os escritores criaram na sociedade individualista a que chamaram “romance”.⁹⁰

Retomando as considerações anteriores de G. Lukács e R. Girard, Lucien Goldmann procurou explicar sociologicamente essa interpretação do romance, através das noções de valor de uso e de valor de troca. Segundo ele, nas sociedades em que predomina a produção para o mercado, o valor de uso tende a tornar-se implícito em relação ao valor de troca, que prevalece como mediação básica na vida social. Ora, é precisamente essa relação que aparece no romance: o herói problemático é aquele que se recusa a aceitar a mediação universal do valor de troca e busca orientar-se diretamente pelo valor de uso. A relação natural, *sã*, dos homens e dos bens é, efetivamente, aquela em que a produção é regida pelas qualidades concretas dos objetos, pelo seu valor de uso.

Ora, o que caracteriza a produção para o mercado é, pelo contrário, a eliminação dessa relação da consciência dos homens, a sua redução ao implícito, graças à mediação da nova realidade económica criada por essa forma de produção: o valor de troca. Na vida económica, o que constitui a parte mais importante da vida social moderna e a relação autêntica com o aspeto qualitativo dos objetos e dos seres, tende a desaparecer, tanto nas relações entre os homens e as coisas, como nas relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada em função dos valores de troca puramente quantitativos.

Naturalmente, os valores de uso continuam a existir e até a reger o conjunto da vida económica; mas a sua ação adquire um carácter implícito, exatamente como o dos valores autênticos no mundo romanesco.⁹¹

Estas considerações são importantes para a compreensão da especificidade do romance face à epopeia, como modalidades do género narrativo. O romance é a história da busca de uma verdade, que a epopeia apresenta como algo já dado *a priori*. Nesta última, as verdades fundamentais aparecem desde o início, como certezas: a visão de

⁹⁰ GOLDMAN, *op. cit.*, p.9.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 16 -17.

mundo aceite pela sociedade e a verdade íntima da personagem estão em plena harmonia.

Segundo Lukács, a luta em que o herói se empenha visa restabelecer a ordem universal perturbada por acontecimentos fortuitos. Assim, o herói épico não conhece a distinção entre interioridade e exterioridade, a sua ação exprime integralmente o seu ser, ao passo que o herói do romance luta desesperadamente para que possa exprimir algo de acordo com a sua verdade mais íntima.

Justamente por ter como substrato a busca da consonância entre ser e agir, o romance subordina a ação ao herói frente ao mundo, o que gera uma estrutura profundamente marcada pela subordinação. Como esclarece Maria Alzira Seixo:

[...] Lukács converte a noção de sequência em “situação problemática” que no entanto só o é porque há um herói, uma personagem, que propõe, desenvolve e/ou resolve um problema; o processo romanesco assenta, portanto, no processo narrativo mas, enquanto este privilegia o acontecimento, a função, reduzindo as personagens a esferas de ação ou submetendo-as e aniquilando-as perante a ordem actancial geral, a forma romanesca faz assentar a narrativa na sua promoção por um agente que passa assim a ser não apenas um dos seus elementos componentes mas sobretudo o seu primeiro futor. É certo que esta conceção do romance tem um fundo marcadamente dramático que as próprias noções de “herói” ou de “problema” (pelo que evocam de situação dramática ou de conflito) sugerem; [...].⁹²

Além disso, cumpre ressaltar que o romance aparece como uma manifestação literária cuja marca fundamental seria a oposição e resistência ao mundo burguês. O romance seria uma expressão privilegiada do mal-estar desse mundo. Portanto, o romance é antes uma forma de negação, e não de afirmação, como escreve Lucien Goldmann:

A forma romanesca que acabámos de estudar é, na sua essência, crítica e oposicional. É uma forma de resistência à sociedade burguesa em curso de desenvolvimento. Resistência individual que não pôde apoiar-se, no seio de um grupo, senão em processos psíquicos afetivos e não conceptualizados, precisamente porque as resistências conscientes que poderiam ter elaborado formas literárias implicando a possibilidade de um herói positivo (em primeiro lugar, a consciência oposicional proletária, tal como era esperada e prevista por Marx), não se desenvolveram suficientemente nas sociedades ocidentais.⁹³

⁹² SEIXO, Maria Alzira – *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 16.

⁹³ GOLDMANN, Lucien, *op.cit.* p.25. Contrapondo a ideia que aqui está exposta, veja-se a defesa do “herói positivo” feita por Álvaro Pina (Cf. PINA, Álvaro – *Realismo e história, ensaio teórico e crítico sobre protagonistas literários*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 44s).

Do que acima ficou exposto, vemos que todo o percurso de Adriano está assente numa busca de valores autênticos, de relações não reificadas, de consonância entre ser e agir.

Nesse sentido, a conflitualidade social, com todas as suas consequências, e a busca de valores autênticos por parte do protagonista são dois aspetos indissociáveis de um mesmo processo. Equivale, respetivamente, à exterioridade e à interioridade a que se refere Lukács, como sendo interdependentes. Este processo, com a capacidade de articular um conjunto muito amplo e diferenciado de elementos narrativos, é o próprio fundamento da estruturação do texto como romance.

No entanto, a busca de valores autênticos num mundo degradado, é também ela, uma busca degradada, ou seja, o herói precisamente por tentar viver em função desses valores autênticos,⁹⁴ depara-se mais fortemente com a falta de autenticidade do mundo que o circunda, pela qual se vê invadido, para seu infortúnio. O tédio, o marasmo e o mal-estar que dominam Adriano, são um reflexo da degradação da sua busca, isto é, do questionamento da sua postura frente a *Cerromaior*.

Ao analisarmos os três primeiros parágrafos de *Cerromaior*, levanta-se a questão da divisão do espaço no eixo horizontal e a sua estratificação no eixo vertical. O grito de Doninha desperta Adriano para essa realidade. Ele descobre-se preso (grades, jardim, Paços do Concelho) e isolado [“sentiu os homens agitarem-se na cela comum dos rés do chão”]. (p.23).

Ora, a prisão, com a sua peculiar compartimentação e estratificação do espaço, reproduz e torna concreta, palpável, uma divisão do espaço que lhe é anterior e da qual ela é apenas uma manifestação. A compartimentação e estratificação existem, antes de tudo, no espaço de *Cerromaior*. Assim, há toda uma hierarquia entre os diferentes espaços, desde a herdade, até à Fonte Velha, “o último degrau da vila”, passando pela Sociedade Harmonia, o café, o largo, etc. Podemos assim dizer que se trata de dois aspetos complementares de um mesmo processo de divisão do espaço físico em função da divisão social. Assim, reencontramos, uma vez mais, o carácter marcadamente socioeconómico do tratamento dado ao espaço. Nesse sentido, o vetor socioeconómico

⁹⁴ Como diz Goldmann (*op. cit.* p. 9): “Por valores autênticos devemos compreender, bem entendido, não os valores que a crítica ou o leitor julgam autênticos, mas aqueles que, sem estarem manifestamente presentes no romance, organizam, de modo implícito, o conjunto do seu universo. É óbvio que esses valores são específicos de cada romance e diferem de um romance para outro.

completa o fator tempo na caracterização do espaço da vila. Com isso, torna-se mais precisa a noção de historicidade do homem que subjaz ao romance em estudo. Trata-se de uma visão de história em que os elementos sociais e económicos, concretamente a divisão da sociedade em classes, têm um papel preponderante.

Neste contexto, a “teoria social” da personagem Carlos Runa, como já foi referido na nota 78 [”Há duas categorias – explicava – os que mandam e os que obedecem”] é uma chave particularmente importante para se entender a problemática de Adriano. O seu drama advém precisamente da incapacidade para se situar tranquilamente nessa rígida estrutura de classes. Ele “era o único preso que tinha licença de andar pela cadeia” (p. 24). Estabelecendo-se uma relação metonímica entre a prisão e Cerromaior, esta frase ganha uma notável ampliação de sentido.

Adriano, devido a uma série de fatores que iremos analisar mais adiante, descobre-se solto nessa estrutura social e é a partir daí que ele vai começar a perceber os mecanismos de poder e de opressão.

Convém verificar que à “teoria social” de Carlos Runa correspondem duas outras atitudes que a reforçam: a perceção dos trabalhadores de que há uma divisão profunda na estrutura da sociedade e a postura conformista dos poucos indivíduos com uma posição intermédia. Relativamente aos primeiros, é sobretudo através das cantigas que se veicula a visão de uma sociedade cingida de maneira profundamente execrável. A convergência com o pensamento de Carlos Runa dá-se exclusivamente ao nível da observação dos factos, e não ao nível ético, evidentemente:

Vila de Cerromaior,
A uns vida; outros mortalha
[...]
és a mãe da gente rica
madrasta de quem trabalha!...⁹⁵ (p. 249).
[...]
Pra tudo quanto é nascido
Dizem que o sol alumeia
Mas uns têm a casa cheia
E outros o chão varrido!
Está isto mal dividido
O mundo está mal composto.
Uns vivendo com desgosto
Outros com muita alegria
Pra estes é sempre de dia
Pra mim é sempre sol-posto!... (p. 259).

⁹⁵ Esta quadra não aparece nas outras edições. Só aparece a partir da 5.ª edição. A sua inserção nesta edição está em consonância com a consciência política das personagens, que se observa nessa terceira versão do romance em relação às anteriores.

Relativamente aos fragmentos agregados à classe alta, a atitude preconizada é a aceitação passiva desse estado de coisas. Um exemplo típico dessa postura é o conselho dado pelo padrinho a Adriano: “Tens que sujeitar-te, seguir a vida que os outros fazem”. (p. 46).

Assim, ainda que a partir de lugares sociais diferentes e com posicionamentos éticos antagónicos, há uma convergência dessas três posturas, no sentido de afirmar uma profunda divisão da realidade social: só há dois lados, dois mundos – o dos patrões e o dos trabalhadores. A relação entre esses dois mundos explicita-se através da luta de classes, num momento de focalização interna em Carlos Runa:

Quem manda não dá explicações. Não pede, manda. Os outros obedecem e nada mais. Uma luta: de um lado os que mandam, do outro os que obedecem. Delicadezas, eram fraquezas. E quem não tinha ânimo para manter-se, caía. Os exemplos eram às carradas. Aí estava o velho Garrado. Já mandara; agora, servia obedecendo a todos. (pp.232-233).

Adriano será a única personagem que não encontra lugar em nenhum deles. É precisamente a sua capacidade de transitar pelos diferentes espaços da vila, da Casa Vã à Fonte Velha, que o distinguirá das outras personagens e será a causa da sua inquietação e progressiva consciencialização. O percurso de Adriano vai da Casa Vã à Fonte Velha. Repare-se na incidência semântica dos dois topónimos, representativos dos dois lados em que se divide a sociedade de Cerromaior: o vazio da classe dominante e a renovação perene da vida do povo trabalhador.

Há uma passagem do romance em que Adriano toma consciência da sua posição singular no conjunto da sociedade:

A meio do caminho, Adriano parou, voltado para a feira. Mas pensava noutra coisa, inquieto, sentindo-se mal visto por todos. Homens vindos dos campos, cruzavam a estrada em direção à feira. Passavam sem lhe falar, como se o não vissem. O mesmo acontecia em Cerromaior. Todos evitavam a sua companhia. Ninguém o tratava como antigamente. Era agora o neto do velho da Casa Vã, como, por inimizade, o avô era conhecido.

A família desgarrava-se, desaparecia. A avó, sumida pelos cantos, à espera da morte. A irmã, a pintar a cara, a olhar os homens, da janela, a receber os amantes, de noite, à porta do quintal. E ele, sozinho, corrido pelos ceifeiros da Fonte Velha, aborrecido pelos de Cerromaior. (p. 245).

Atente-se para o facto de que, poucos meses após a publicação de *Cerromaior*, João Gaspar Simões refere a peculiaridade da situação de Adriano como personagem que não se integra em nenhum dos dois grupos sociais em conflito. Segundo o polémico crítico, todos os heróis deste livro que não pertencem à classe dos nascidos para mandar, fazem parte da dos que nasceram para obedecer, muito embora debaixo de uma profunda angústia. Adriano é um inadaptado à classe a que pertence pela vaga consciência em que vive de que a sua apatia o não deixa ser como os que nasceram para mandar. No seu espírito coexiste a dúvida. Poeta por temperamento, sensibiliza-o as dores dos que não são da sua classe. No entanto, falta-lhe a coragem para se solidarizar com eles. Assim, Adriano sente uma profunda angústia. A sua personalidade angustiada pelos problemas do destino ou do mistério do ser é secundarizada pelo problema da condição social do homem. Ainda segundo Gaspar Simões, isto leva Manuel da Fonseca a asfixiar na sua personalidade tudo o pudesse animar dramas e conflitos em que a sua sensibilidade sonhadora, magoada, ansiosa e vibrátil poderia atingir, talvez, os abismos de que se abeiram os grandes criadores de humanidade. A natureza subjetiva e a qualidade estética de *Cerromaior*, não são, assim, tanto uma limitação do talento novelístico do escritor como um preconceito de escola. Considera ainda este autor, que não há na obra de Manuel da Fonseca uma oposição de indivíduos – há uma oposição de classes.⁹⁶

Como se vê, a partir da abordagem crítica de João Gaspar Simões, os aspetos filosóficos (“problemas... do destino”, “mistério do ser”) e psicológicos (“temperamento”, “personalidade”, “sensibilidade”) ganham destaque. Ainda nesta linha, devemos salientar que em alguns momentos, o texto torna-se um tanto ambíguo, não ficando muito claro se o autor se está a referir a Manuel da Fonseca ou a Adriano. Concordamos com o crítico na análise de Adriano como um inadaptado à sua classe, embora discordemos da suposta asfixia da sua personalidade devido à problemática socioeconómica. Pelo contrário, a nossa leitura de *Cerromaior*, leva-nos a ver uma relação profunda entre a personalidade de Adriano, sufocada pelo tédio, pela decepção e, finalmente, pela revolta com os conflitos sociais. Diríamos que Adriano vive em termos individuais, a problemática social, o que faz dele, em nossa opinião, um herói problemático do romance de formação.

⁹⁶ Cf. SIMÕES, João Gaspar – *Crítica III: romancistas contemporâneos*. [s.l.]: Delfos, 1994, p. 222s.

É importante realçar também, a nível do enredo, os elementos que dão a Adriano a sua posição particular na estrutura social de Cerromaior.

Adriano adere ao mundo dos trabalhadores, mas de forma superficial, apenas mantendo contactos, conversando e entretendo-se com eles. Ou seja, ele permite um tipo de contacto não mediatizado diretamente pela divisão de papéis patrão-trabalhador. Este tipo de relação é facilitado pelo facto de Adriano se ter ausentado de Cerromaior durante alguns anos, para estudar. Trata-se de mais um elemento que contribui para a relativa independência da personagem para com a rígida divisão de classes. Ainda que extremamente superficiais, esses contactos já constituem uma primeira rutura nas regras rígidas de comportamento e convivência ditadas pela divisão de classes. No entanto, não bastam para integrar Adriano no universo dos trabalhadores. No final do romance, há uma significativa mudança de tratamento dado ao protagonista por parte dos trabalhadores, que passa de “patrão Adriano” a “Sr. Adriano” (fala de Maltês, p. 259). Esta mudança na forma de tratamento aponta, já de certo modo, para uma efetiva superação da oposição de classes.

É importante mencionar o próprio temperamento oscilante da personagem, a sua propensão ao alheamento e ao devaneio e a sua indecisão. Os críticos, de um modo geral, têm enfatizado muito esses aspetos, como a “apatia”, “incompatibilidade com o meio”, (João Gaspar Simões), ou “alienação” (Carlos Reis). Parece-nos que estas considerações, apesar de válidas dentro da abordagem em que surgem, devem ser completadas com o facto de que a personagem procura, efetivamente, caminhos de superação para o tédio e o marasmo em que se vê envolvida. É o que se lê, por exemplo, nos seguintes excertos:

Com o tempo, um plano criava vulto: fugir para Lisboa. [...] Tinha dezanove anos, sentia-se homem, e aquele arrastado marasmo enervava-o cada dia mais. (pp. 43-44).

Uma funda raiva crescia-lhe, não sabia contra quem. [...] “Tenho de partir a cara a um tipo, Doninha!” (p. 100).

Tudo isto faz com que o herói fique numa posição imprevisível na estrutura social que, como vimos, é expressa na teoria de Carlos Runa: a do indivíduo sem vínculos claros com qualquer dos dois lados “em luta”.

O conceito de herói problemático, portanto, faz do romance uma forma literária marcada pelo vazio, pela ausência, pela constatação dolorosa da indisponibilidade do

que é essencial e definitivo, possibilitando a sua caracterização como romance de formação.

Assim, o romance, de acordo com Lukács, seria um gênero literário, no qual os valores autênticos não se apresentam na obra sob a forma de personagens conscientes ou de realidades concretas. Esses valores existem apenas na forma abstrata e conceptual na consciência do romancista, onde se revestem de um caráter ético. Ora, as ideias abstratas não têm lugar numa obra literária, onde constituiriam um elemento heterogêneo.

Como observa Lukács, o romance é o único gênero literário em que a ética do romancista se converte em problema estético da obra.⁹⁷

Se no romance a ética do romancista se converte em problema estético, podemos compreender melhor as opções narrativas de *Cerromaior*, analisadas ao longo deste capítulo. A natureza dos conflitos de Adriano, a sua difícil e latente busca, a sua progressiva consciencialização, o uso da focalização interna e das analepses, etc. – mas sobretudo, o final aberto da obra, um futuro que continua a ser uma incógnita, simultaneamente uma pergunta e uma tarefa – todas essas soluções técnico-narrativas são a concretização de um sonho, a afirmação da verdade de uma ideia, o início da construção da Utopia.

Assim, como diz Fredric Jameson, para Lukács, a imagem mais concreta da liberdade está no romancista que, ao contar a história de um fracasso, se realiza – a sua própria criação surge como a reconciliação que, em vão, o seu herói procura. A atividade criadora do romancista é o “misticismo negativo de épocas sem deuses”.⁹⁸

O romance tem, portanto, um significado ético. O objetivo ético final da vida humana é a Utopia, ou seja, um mundo no qual o sentido e a vida sejam novamente inseparáveis, no qual o homem e o mundo sejam uma unidade. Porém, tal linguagem é abstrata, e a Utopia é uma visão, não uma ideia. Portanto, não é o pensamento abstrato mas a narração concreta que é capaz de abrir o caminho para a utopia, e os grandes romancistas oferecem uma demonstração concreta dos problemas da utopia na própria organização formal dos seus estilos e intrigas, enquanto os filósofos da Utopia apenas oferecem um sonho pálido e abstrato, uma realização do desejo sem substância.⁹⁹

⁹⁷ LUKÁCS, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁸ JAMESON, Fredric – *Marxismo e forma. Teorias dialéticas da literatura no séc. XX*. Trad. de Iumna Maria Simon e Ismail Xavier. São Paulo: Ática, 1989.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 137.

Deste modo, o romance pode expressar uma espécie de unidade entre sentido e vida, sempre projetada no passado, já que no presente, o mundo acaba sempre por derrotar o herói, frustrando os seus anseios de reconciliação. No entanto, ao recordar o seu fracasso, paradoxalmente, o herói está em harmonia com ele. Neste sentido, há uma semelhança entre o herói e o próprio romancista: para ambos, o tempo é profundamente ambíguo, manifestando-se numa força doadora de vida e, ao mesmo tempo, destruidora. Na vida do herói, o tempo é a fonte de toda a dor e de toda a perda, onde ele vem a conhecer a futilidade da existência humana. Mas é, simultaneamente, o próprio encadeamento da vida. Significa, portanto, duração e fluxo, e fundamenta a densidade da narrativa no próprio momento em que esta fala da trágica passagem e da efemeridade de todas as coisas. (p. 139s).

Como se vê, este equacionamento das relações entre ética e estética forma os processos especificamente literários (como as técnicas narrativas empregadas, os recursos estilísticos, etc.) que o romance dá testemunho de uma concepção particular acerca do bem, da beleza e da verdade.

Há, portanto, dois níveis de valores: os que são perseguidos pelo herói, que também são afetados pelo processo de degradação, e os que são visados pelo romancista, a partir das suas convicções e interrogações mais profundas. Neste contexto, em nosso entender, a explicitação dos elementos socioeconómicos e a acentuação da consciência política de Adriano em *Cerromaior* trazem ganhos estéticos para o romance.

3.2.3.1. O processo de formação da personagem: aspetos exteriores

A dificuldade do protagonista em concretizar as suas relações através de um processo mais humano e que é analisável claramente ao nível das relações amorosas está presente também nos outros setores da vida. Podemos considerá-lo como particularmente incisivo na caracterização global da personagem. É o que desenvolveremos a seguir.

Como iremos ver ao nível das relações amorosas de Adriano, fica patente o seu desejo por valores autênticos, por uma humanidade mais plena e fecunda. Esse anseio, porém, não se limita à vida privada, ele tem uma dimensão pública e social que é preciso evidenciar. O percurso de Adriano, ao longo do romance, será precisamente o da

descoberta dessa dimensão pública, desse horizonte social e político em que a sua vida se inscreve. A inquietação da personagem ganha o seu sentido pleno quando lida, a partir das coordenadas sociais do espaço de Cerromaior.

A degradação das relações amorosas de Adriano resulta da degradação das relações sociais de Cerromaior.

Nesse processo de alargamento do horizonte da personagem pela introdução da dimensão pública – social e política – desempenha papel primordial a experiência da violência e da miséria. Através dela, amplia-se a consciência da personagem para além do universo familiar a que, até então, se circunscrevera. A descoberta da conflitualidade social proporciona o surgimento de um problema central, capaz de articular os diversos elementos dispersos pelos contos na estrutura narrativa mais ampla do romance. Precisamente essa descoberta acaba por marcar o percurso de Adriano, fazendo com que em torno da personagem central se aglutinem e coordenem todos os elementos do universo romanesco, tais como tempo, espaço, personagens, conflitos secundários, etc.

Relativamente à miséria, Adriano vai percorrer um caminho semelhante, que passa pela descoberta do rosto do pobre e pela constatação de que a pobreza existe em massa, até chegar à conclusão de que o pobre é, antes que tudo, um empobrecido.

a) A importância do tempo e do espaço para a formação da consciência coletiva de Adriano

Adriano evolui no tempo e movimenta-se no espaço, agindo e reagindo em relação ao universo físico e humano que esse tempo e esse espaço configuram. O enredo do romance é precisamente a história desse processo.

A vila de Cerromaior é marcada pela monotonia, marasmo, isolamento e solidão. É de realçar que esta caracterização do espaço da vila advém de duas perceções aparentemente antagónicas do fator tempo. Por um lado, o tempo parece ter parado: “Estava tudo como dantes – o tempo parecia ter parado em Cerromaior. (p. 147).

Por outro lado, a sua ação tem um sentido destruidor, corrosivo:

Saía daquela prostração quando a ideia imprecisa que o perseguira toda a tarde se tornou nítida: qualquer coisa mais poderosa e impercetível que o vento suão caminhava, vinha de há muito, desde

não sabia donde, perpassava constantemente. Apagava os momentos, as horas, os anos. Levava-lhe a mãe, depois o pai. Envelhecera a casa, destruíra-lhe o amor que tinha pela irmã e não parava. Nunca parava...Era o tempo. (p. 147).

Através destas duas citações percebe-se a importância decisiva que o fator tempo assume na construção do espaço da vila de Cerromaior.

(...) Adriano ansiava por chegar aos sete anos, para atravessar a vila de mala a tiracolo. (p. 52).

O largo também é um espaço privilegiado onde Adriano detém uma visão analítica sobre os vários aspetos, como se este espaço funcionasse como uma voz de consciência. É no largo que vai tomando forma a consciência social de Adriano, ao conviver com os pobres, com os trabalhadores e onde toma contacto com realidades muito duras e injustas, segundo a sua visão, que agora começa a tomar novos contornos.

As chuvas iam rareando e o verão aproximava-se com dias de calor. Era a época em que todos os anos começavam a aparecer grupos sentados pelo largo da vila. [...] Nesses dias, logo pela manhã, o largo ganhava animação. Grupos de camponeses subiam para a vila. (p. 67)

b) A importância da família

De acordo com o exposto no início deste estudo, o *Bildungsroman*, em geral, parece não valorizar a família. Ou porque ela se opõe aos desígnios do protagonista, ou porque já não existe, ela é normalmente uma entidade apagada à margem da qual o protagonista, efetivamente sozinho e podendo contar apenas consigo, se desenvolve. No caso do romance em estudo, a situação é diferente, pois dadas as circunstâncias da vida de Adriano, a família é o núcleo, onde a sua vida acaba por se centrar, dando, segundo pensamos, um apreciável contributo para a formação do menino Adriano, apesar da sua presença no romance decorrer ainda de um outro propósito.

A mãe de Adriano é uma figura tutelar, cujo influxo se fará sentir, mesmo após a sua morte.

Ao longo de todo o romance Adriano menciona a figura da mãe como personagem dotada de uma enorme força interior, tenacidade, paciência e bondade invulgares.

O papel da mãe de Adriano é chamar-lhe a atenção para o facto da existência da miséria e para a necessidade de se fazer algo para a reduzir. Esta entra dentro de um quadro de figura omnipresente, o que possibilita, como é evidente, uma tomada de posição crítica em relação às causas do processo que gera e produz miséria. No entanto, a sua postura marca uma atitude de inconformismo, que é de realçar. A lembrança da mãe e da sua atitude em frente aos pobres acompanhará Adriano, o que lhe proporciona o reconhecimento de um sentido maior para a sua forma de estar na vida: “estar sempre ao lado dos necessitados”. Poderíamos tentar caracterizar a mensagem passada a Adriano pela mãe, como a da indignação ética, que se quer eficaz, diante do sofrimento dos outros.

A mãe era a pacificadora da casa. Um rosto risonho e um gesto de mãos finas que acalentavam. [...]

[...] Isto era pela tarde, quando o portão ao fundo do quintal se tapava de pobres «é de mais, todos os dias a pedirem!» - protestava a avó, da porta da cozinha. Mas a nora, sem fazer caso, ia buscar esmolas.

- Vem comigo, Adriano.

Adriano seguia-a. Os velhos tiravam o chapéu, as mulheres benziam-se, invocando a bênção do Céu sobre a casa. Joaquim Mónico nada dizia. Muito alto e dobrado, abria um grande sorriso que lhe sumia os olhos nas rugas da cara.

Fechava o portão. Ao voltar-se, a mão da mãe tocava-lhe nos cabelos, falava-lhe longamente. Adriano não entendia por completo aquelas frases onde duas palavras se misturavam a todas as outras: pobreza e miséria. Mas ficava-lhe bem claro o pedido da mãe: deveria sempre estar ao lado dos necessitados. (p. 53s).

Sem querer ficava com ele a imagem da mãe. Se fosse viva, faria tal qual como a boa Ana: viria abraçá-lo, chorando.

Adriano ergueu-se. De que valeriam as lágrimas da mãe? De nada. Sentia a cabeça dorida. Procurava afastar aquela imagem, mas a recordação persistia. (p. 31).

Alvorçado, o coração bateu-lhe. Era a sonhada presença da mãe. Amorosa presença que lhe derramava ternura pelos membros cansados. Sentiu um novo alento. Puro e sem pecados, o coração batia-lhe. (p. 268).

Assim, Adriano descobre que a violência e a miséria existem numa escala tal, que rompe com os esquemas familiares e privados que dominavam a sua consciência. Um passo decisivo para a superação desses esquemas é a conversa com o maltês:

-Misérias... Coisas que o senhor não sabe. Até nós, os pobres, mal sabemos a miséria da nossa vida.

Preso à remota imagem da mãe, Adriano contrariou:

- Não é assim, Maltês. Há gente que sabe e se compadece. Há gente bondosa.
O ceifeiro, que dera dois passos a caminho da seara, voltou-se com uma expressão de escárnio.
- A bondade? A bondade não serve para nada, Sr. Adriano.
(p. 209).

Esta descoberta gera um processo de rutura com os padrões sociais e familiares, rutura essa, que será marcada por um gesto significativo, nomeadamente a libertação de Maltês. Aliás, pode dizer-se que o percurso de Adriano é marcado pela busca da consciência, daquela “qualquer coisa que o libertasse daquele desespero”. Progressivamente a personagem vai abandonando pseudossoluções, como a evasão, a fuga, o vinho, e caminhando para o confronto com a estrutura de opressão responsável pela prisão que, sinteticamente, constitui o ciclo de Adriano.

Como tudo agora era diferente! Sentia-se outro. Até tivera ânimo de pedir aos primos o cavalo. E, cavalgando, sentia-se como que senhor e dono de tudo quanto os seus olhos abarcavam. (p. 167).

A lembrança da mãe traz a Adriano a reflexão sobre a bondade e ajuda a personagem a compreender a miséria e a solidarizar-se com essa condição social.

Tivera um sonho, agora não tinha nada. E tanto que lutara para ser diferente, seguir o caminho que a mãe lhe apontava desde criança... Agora não era mais que um habitante de Cerromaior. As mesmas torpezas e cobardias. (pp. 191-192).

Todo o romance é construído em função desta busca do protagonista. Ela torna-se o ponto central em torno do qual se aglutinam os outros elementos da narrativa. É a partir dessa busca que esses elementos ganham sentido. Assim toda a narrativa vai convergindo progressivamente para o confronto de Adriano com Cerromaior.

Os diversos conflitos e problemas vividos pelas personagens – tais como a miséria dos trabalhadores, o desemprego, a doença, o despotismo dos patrões, a marginalização, etc. – tornam-se problemas para Adriano, precisamente pelo facto de ele procurar uma relação autêntica com o mundo, na sequência do “caminho que a mãe lhe apontava desde criança” (p. 191). A descoberta da conflitualidade social- presente na espoliação de que o velho Garrado é vítima, na morte da cadelinha de jacinto Codesso, na perseguição ao Toino Revel, na difamação de Antoninha etc. – leva Adriano, pouco a pouco, à superação de esquemas muito limitados, de compreensão do

mundo e, num desdobramento inexorável, ao confronto com o sistema de poder de Cerromaior.

A figura do pai não é tão marcante como a figura da mãe. Adriano também convivera pouco com o pai. Guarda dele algumas recordações, suficientes para justificarem mais um pouco o caráter do protagonista:

Muita vez a mão forte, que Adriano beijava carinhosamente todos os dias ao amanhecer, desabou sobre a sua face. Aquelas bofetadas deixavam-no sem vida, a chorar, amarfanhado, pelos cantos da casa. Doíam fundo, não tanto pela violência do golpe como pela tristeza que lhe dava tamanha injustiça. (p. 52).

No entanto, o pai é uma figura bem delineada e com uma forte influência no filho, era para Adriano «o vivo exemplo do que aspirava realizar quando chegasse a homem [...]» (p. 52).

Pai e mãe representam deste modo, dois polos antitéticos mas complementares. Falta a Adriano, portanto, essa referência masculina na figura do pai, a quem ele gostaria de seguir como exemplo.

Mas recorda-lhe o caráter autoritário e sombrio. «Do pai ainda conhecera o caráter sombrio e autoritário. Sabia que tivera amantes e filhos naturais por quem distribuía pedaços das herdades».

A experiência da violência dá-se, num primeiro momento no âmbito familiar, através das figuras do pai e do avô. Num segundo momento, ela dá-se através da observação direta de condições de vida e de trabalho a que os camponeses são submetidos.

As recordações que a personagem tem do pai e do avô são inequívocas:

Do pai ainda conhecera o caráter sombrio e autoritário. [...] Sobre o avô ouvira muitas histórias que louvavam a sua valentia. No entanto, na maior parte delas avultava a crueldade para com os que o rodeavam.

Muita vez a mão forte, que Adriano beijava amorosamente todos os dias ao amanhecer, desabou sobre a sua face. Aquelas bofetadas deixavam-no sem vida, a chorar, amarfanhado, pelos cantos da casa. Doíam fundo: não tanto pela violência do golpe, como pela tristeza que lhe dava tamanha injustiça praticada pelo pai, que era o vivo exemplo do que aspirava realizar quando chegasse a homem. (p. 41).

Atente-se para um detalhe muito importante nesta citação: a emergência da questão da injustiça a propósito da violência. Trata-se de um elemento fundamental, pois marca uma preocupação de ordem ética no confronto com o facto bruto da violência.

Ora, ao defrontar-se com a violência e a injustiça ampliadas ao nível social, Adriano ver-se-á identificado com o avô:

Todos evitavam a sua companhia. Ninguém o tratava como antigamente. Era agora o neto do velho da Casa Vã, como, por inimizade, o avô era conhecido. (p. 245).

Somente através de uma firme tomada de posição contra um ato simultaneamente injusto e violento (o espancamento de Maltês), é que a personagem conseguirá livrar-se dessa identificação. De qualquer modo, no entanto, a condição de “neto do velho da Casa Vã” relaciona as dimensões social e familiar da violência e da injustiça.

A imagem do avô aparecia também a Adriano como símbolo do mundano, da prepotência, um homem insensível e pouco afável, que fizera muito poucas amizades na vila.

[...] Sobre o avô ouvira muitas histórias que louvavam a sua valentia. No entanto, na maior parte delas avultava a crueldade para com os que o rodeavam. Nunca beijara Júlia. «Não gosto de saias na família! Gado rachado!», gritava, ao notarem-lhe a falta de amizade pela neta. Mas quando o neto nasceu, convidou raros amigos para uma festa na Casa Vã, onde vivia, isolado da família, que viera morar, havia pouco para a Ávila.

Adriano imaginava que tal festa se limitara a uma caçada, vinhos, petiscos. Deviam também ter entrado saias, aquelas saias que o avô só gostava de ir procurar lá por fora.

Do avô somente ficara na memória de Adriano uma figura fugidia e alta. Sempre severo, quando estava satisfeito, o que raro acontecia, mostrava-o com uma gargalhada curta e barulhenta, que lhe fazia estremecer os pelos brancos das suíças. E os olhos encovados do velho metiam medo ao neto pelo contraste que faziam com o ruído da gargalhada: tão imóveis, num brilho agudo e metálico. (p. 43)

Na caracterização do protagonista como um indivíduo isolado entre dois mundos, dois grupos sociais, convergem elementos de ordem social e psicológica. Em primeiro lugar Adriano é órfão: nesse sentido perdeu a afinidade imediata com a estrutura social, sobretudo se atendermos a dois fatores: a redução do seu universo

familiar a duas mulheres – a irmã e a avó – e a espoliação de que foi vítima pelos primos. Assim por um lado, cabe-lhe a ele, logo após a adolescência, o papel de único homem da casa, dentro de um contexto social fortemente machista. Por outro lado, o facto de os primos, a pretexto de dívidas, se apropriarem dos bens que lhe pertenceriam em herança, acabou por o excluir do universo dos proprietários.

Deste modo, vemos que Adriano fica duplamente desenraizado: relativamente ao aspeto mais social, ele passa a ser um chefe de família virtual, pois nunca assume abertamente esse papel; quanto ao aspeto económico, ele vê-se excluído da classe dos proprietários. Num e noutro caso, a sua juventude, a falta de experiência e o temperamento passivo e desinteressado acabam por isolá-lo ainda mais dando mais liberdade aos primos na pilhagem de bens, e à irmã e à avó, na condução da vida doméstica e familiar.

Adriano não mantém uma boa relação com a irmã. A recordação da infância leva o protagonista a lembrar o carácter mitómano da irmã, especialmente aquele episódio da escola primária. Por causa das suas mentiras, muitas vezes ele apanhava tarefas.

Era frequente Adriano sair da escola enxugando os olhos. A irmã, que andava na aula do rés do chão, só de raparigas, calculava o motivo das lágrimas e, em casa, contava, inventando desatenções e brincadeiras que não correspondiam à verdade. (p. 52).

A irmã era, de resto, uma figura ausente para Adriano.

A figura do tio António, de quem Adriano só tem notícias por terceiros, traz um aspeto novo à problemática da pobreza. Esta personagem é caracterizada como um valentão, um estróina que não obedecia a ninguém, e que, vítima de um ato de prepotência, vinga-se.¹⁰⁰ Trata-se de uma personagem cujo inconformismo se manifesta antes pela ação que pela reflexão. Ora, aí está precisamente o que ele traz de novo e de importante: a dinâmica da ação. O que lhe falta é um sentido para que esse agir não se esgote em si mesmo e se possa tornar num meio eficaz de transformação da realidade.

¹⁰⁰ O tio António faz parte de uma galeria de personagens desabridas e impávidas, que sofrem um curioso processo de idealização, através do qual passam a ser vistos como símbolo de um mundo mais justo e democrático. Trata-se do resultado de uma certa idealização do passado pré-capitalista, que Mário Sacramento analisa a propósito de *Barranco de cegos*, de Alves Redol, e de *O fogo e as cinzas* de Manuel da Fonseca. Cf. SACRAMENTO – *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Vega, 1985, p. 36.

Agora, junto à varanda da casa de jantar, Adriano pensava no tio Antônio, que mal conhecera. Estranhava não sentir nenhum desgosto. O tio afigurava-se-lhe um personagem de romance de aventuras. Só no fim era diferente: acabava mal. No entanto, esse final ficava ainda envolto em mistério. Seria vivo ou morto? (p. 41).

O padrinho é também uma figura tutelar para o protagonista de *Cerromaior*. Ao longo do romance, há duas conversas importantes entre Adriano e o padrinho, uma quando Adriano volta de Lisboa para Cerromaior, após a sua malograda fuga, e outra pouco antes do conflito entre Maltês, Toino Revel e Carlos Runa, que oporá definitivamente Adriano à sua família e culminará com a sua prisão. Para a questão que agora nos ocupa, ou seja, o processo de consciencialização da personagem, a segunda conversa é particularmente significativa. Antes de mais, devemos realçar que este é um dos trechos que marca com maior ênfase, as alterações no grau de consciência social e política de Adriano. Ou melhor, na capacidade de explicitação dos fatores sociais, económicos e políticos que subjazem aos conflitos vividos pelas personagens.

A conversa entre padrinho e afilhado situa-se em torno das relações pessoais e familiares. O padrinho censura Adriano pela conduta relaxada para com os seus, a secura com a avó e a irmã, a indiferença para com Lena, etc. Até a proximidade em relação aos trabalhadores é vista sob a ótica familiar.

[...] O que me estava ainda reservado!... Contra os teus, contra os que têm terra, tu, o neto e filho de lavradores! Basta, basta. [...]

Trémulas, as mãos procuraram os ombros do afilhado. Com a mesma expressão dolorida, implorou mansamente:

- Deixa-te dessas companhias, Adriano. Ceifeiros não são gente com quem te possas dar. Toma brio, torna-te digno de respeito, meu filho. Para isso, tens de voltar a viver como sempre a tua família viveu. Precisas de casar com a Lena. [...]

- Volto a repetir-te – prosseguia ele. – Ganha juízo, casa com a Lena, faz-te um homem honesto. (pp. 240-241).

Repare-se como a visão que o padrinho tem de Adriano ressalta exatamente as consequências que a vivência do tempo tem para a personagem. Essas consequências verificam-se ao nível da interiorização de experiências [Adriano já não era o mesmo rapaz distante e sério, obcecado por uma única ideia: fugir de Cerromaior]. (p. 238), de apreensão da realidade segundo novos esquemas [observava-lhe o casco aberto, o andar desvolto, a aba do chapéu caída sobre os olhos]. (p.238) e de redimensionamento de atitudes [notava a atitude de desdém e de desafio que sobressaía de toda a figura do afilhado]. (p.238).

Assim, a discussão que se trava entre Adriano e o padrinho, não se limita exclusivamente ao espaço das relações pessoais e familiares, mas passa a abranger também o das relações económicas e sociais.

Como se vê pelos trechos transcritos, as relações entre Adriano e os ceifeiros são criticadas a partir de padrões estritamente familiares. É no contexto das relações familiares que o contacto de Adriano com os camponeses é analisado e criticado. Há ocorrência de uma consciência explícita do jogo de fatores sociais, económicos e políticos.

Ao quadro familiar inicial juntam-se os vizinhos, os quais constituem, para além de mais um passo na descoberta do mundo, veículos para o seu conhecimento. Por outro lado, independentemente das diferenças existentes entre as diversas vizinhanças com que Adriano contacta e do contributo que elas dão para a sua formação, elas são um valioso elemento para a caracterização do tecido social representado pelo romance.

A centralidade dada à figura de Adriano pela estrutura romanesca de *Cerromaior* é completada por um grupo de personagens secundárias que encarnam os diversos segmentos da sociedade da vila. Particularmente relevante é o grupo constituído pelos trabalhadores, como Maltês, Toino Revel e Valmansinho. A sua função na economia narrativa, ao configurar o universo socioeconómico pelo qual transita o protagonista, é a de abrir caminhos a determinados aspetos, fundamentais para a visão de mundo neorrealista que, por circunstâncias do enredo, escapam à experiência imediata de Adriano.

Neste sentido, Carlos Reis observa que a funcionalidade de Adriano, enquanto figura em torno da qual se articula a economia da narrativa, é fortemente condicionada pelas dominantes psicológicas porque se é certo que o pendor retrospectivo como a infância, diversas tensões, transformações da personagem, ou a sua relação problemática com os outros pode facilitar a análise de um processo em termos ideológicos, por outro lado, a sobrevivência de alguns mitos da infância e o predomínio da memória individual podem afetar essas potencialidades ideológicas.¹⁰¹

Deste modo, o autor construiu um mosaico de figuras aparentemente secundárias (em relação a Adriano), mas realmente dotadas de funções relevantes no que diz respeito à representação ideológico-social que o romance também procura concretizar.

¹⁰¹ REIS, Carlos – *Op. cit.* p. 542.

De entre estes aspetos, o mais importante é o trabalho, reflexo de um sistema de relações sociais e materiais. Em *Cerromaior* a verdade da representação da vida e o conteúdo progressista e revolucionário, dependem da caracterização do trabalho e dos trabalhadores. Acerca da importância decisiva do trabalho para a socialização e humanização da personagem, há uma cena fundamental que é protagonizada por Valmansinho. Desempregado, sem dinheiro, é obrigado a pedir ao dono da venda que lhe fie um pouco de tabaco. Diante da recusa agressiva de Brissos, Valmansinho afunda-se na tristeza e na impotência. A arte de Manuel da Fonseca esmera-se em relacionar a frustração que advém da falta de tabaco com a situação de desemprego, cujo limite último é a desumanização da personagem:

Entardecia. Homens passavam do trabalho. Pareceu a Valmansinho que todos os homens fumavam. Dobrou-se, amarguradamente. Sentado sobre a pedra, os pés não lhe chegavam ao chão.

Ir-se-ia deitar sem fumar um cigarro, sem um prato de sopas... Nos braços caídos, moles, as mãos abertas pareciam de barro, gretadas e vermelhas à luz do sol meio cortado pela linha do horizonte. Estava para ali como um bicho acuado e miúdo à mercê do destino. Só a sua sombra se estendia pelo chão fora, grotesca, desamparada.

Daí a pouco era noite.

Saltou da pedra. Vagarosamente, foi até casa. Encostou-se à ombreira da porta. Quando pressentiu tudo em silêncio, entrou sem fazer ruído. (pp. 65-66).

Como se vê pelo excerto transcrito, há um certo paralelismo entre fumar e trabalhar, por um lado; entre fumar e comer, por outro. Não ter trabalho representa para a personagem não só estar à margem da sociedade (inclusive da sua menor célula, a família, conforme ressalta no último parágrafo), como perder a própria condição de ser humano [as mãos abertas pareciam de barro”, “um bicho acuado].

A eliminação do direito a um momento de prazer e descontração, aqui representado pelo ato de fumar, é indício de uma marginalização que corrói todas as relações da personagem e atinge a sua própria autoimagem. Isto implica uma sensação de impotência, que tira ao homem a condição de sujeito da própria história, reduzindo-o a um “bicho acuado e miúdo à mercê do destino”, a “uma sombra [...] desamparada”. Este processo fica mais nítido, quando confrontado com a situação da mesma personagem ao conseguir trabalho:

Desnorteadado pela novidade, mesmo de longe gritou para a mulher, curvada sobre a pedra entre duas lavadeiras:

- Eh! Nácia, amanhã tenho de me levantar cedo!...
As mulheres voltaram-se. Inácia, com o rosto magro sobre o ombro, olhou-o.
 - Que tenho eu com isso?
A alegria de Valmansinho esvaiu-se como água por entre as ervas da levada. Parou de braços caídos.
 - É que arranjei trabalho!...
Boca engelhada num sorriso de pasmo, Inácia ergueu-se. A peça de roupa caiu-lhe das mãos, e a água do tanque, coberta de sabão, abriu-se em círculos que alargaram, trémulos atrás uns dos outros.
 - Na Casa Vã, mulher!
Por miúdos, relatou como a coisa se passara. Inácia olhava-o com deferência, ouvindo repetir de gosto as mesmas palavras e os mesmos silêncios.
 - Bom... – terminou Valmansinho.
 - Está bem... – fez Inácia. – Eu trato-te das coisas.
Olharam-se. Ambos pensaram que nada tinha a tratar. Era simplesmente esperar que o outro dia chegasse.
- A mulher voltou à roupa. Valmansinho, todo curvado, desviou-se do tanque.
- Ainda parou junto da venda do Brissos. Ao ver que estava cheia, continuou o caminho. Decerto alguém lhe emprestaria dinheiro para o tabaco.
- Ao entrar no largo, parecia outro homem. Jacinto Codesso passou-lhe cinco escudos para as mãos. Foi à venda e saiu enrolando um cigarro. Olhava para todos os que o rodeavam como a comunicar-lhes um pouco da sua presença. Esforçando-se por manter o tronco direito, um pedaço de riso abria-lhe os beiços delgados. “Caramba, só se é homem quando se tem trabalho!”. (p. 71s).

Repare-se como, no excerto acima, até os laços familiares da personagem são restabelecidos, a partir da conquista de um posto de trabalho. Valmansinho reencontra o seu lugar na sociedade, reabrem-se os canais de comunicação com os outros e, especialmente, com Inácia, sua mulher. Em suma, como se diz explicitamente, a personagem volta a ser homem.

Parece-nos que o recurso a personagens como Valmansinho não se justapõe ao papel desempenhado por Adriano na economia da narrativa. Não se trataria somente de completar lacunas, mas de oferecer subsídios a uma compreensão mais profunda do universo em que Adriano se move e, por conseguinte, do seu próprio percurso. Por outras palavras, os dramas vividos pelos trabalhadores não se acrescentam aos dramas

de Adriano de forma extrínseca. São, muito pelo contrário, o substrato em que este último deita raízes. Por isso que a nossa proposta de ler Adriano como um herói problemático, veio no sentido de articular a dimensão individual e social de *Cerromaior* com a descoberta de uma consciência coletiva.

Doninha – o carteiro que enlouquece – é de todos o que exerce mais influências sobre Adriano. De todas as personagens do romance, é Doninha quem tem uma visão crítica mais elaborada sobre Cerromaior e os seus habitantes. A sua profissão de carteiro é particularmente significativa da sua condição de portador e transmissor de uma mensagem. É o grito de Doninha que “desperta” Adriano.

Assim, estas três personagens como que se completam, através de três notas dominantes: o sentimento de solidariedade humana, por parte da mãe, o sentido da ação transformadora, por parte do tio, e a visão crítica da realidade, por parte de Doninha. Caberá a Adriano conjugar esses três fatores e fomentá-los reciprocamente.

Há uma outra personagem – o Maltês – que fará com que a consciência de Adriano avance ainda mais, superando uma visão excessivamente individualizada da questão social.

3.2.3.2. O processo de complexidade da personagem: o herói problemático

O processo de transformação vivido pela personagem desde os estudos fundadores de Dilthey é considerado como a essência do romance de formação, cuja identificação assenta, deste modo, em critérios exclusivamente temáticos. *Cerromaior* parece-nos adequar-se igualmente para condensar o processo de transformação vivido por Adriano.

Se, como temos vindo a verificar, o que se pretende é relatar uma fase da vida do protagonista, mais do que romance de espaço e/ou tempo, esta narrativa será antes um romance de formação – centrada na personagem, uma vez que esta obra pretende transmitir de que forma a realidade se apresenta ao jovem com as arestas e as cores da experiência: um calvário e um desafio. Por outro lado, *Cerromaior* representa a emancipação de Adriano. Este é exatamente um dos aspetos que *Cerromaior* partilha com o romance de formação (*Bildungsroman*).

Ao mesmo tempo, este romance apresenta traços de uma escrita (auto)biográfica igualmente característicos do subgénero referido. No domínio do conteúdo, a

especificidade do romance de formação face à (auto)biografia resulta daquele apresentar apenas os episódios relevantes para a formação do herói, o que origina o seu aspeto fragmentário, mas não desconexo, uma vez que os diversos capítulos se subordinam a um imperativo temático. Ora, a ausência de *plot* no romance em estudo, resulta da inexistência de um vínculo de casualidade entre alguns dos seus capítulos, os quais seguem apenas uma sequência cronológica, indiciada quer pela referência ao clima e à estação do ano, quer por factos historicamente datáveis. Estes índices temporais, não só produzem a sensação do desenrolar da ação, como permitem também ao leitor aperceber-se das transformações sofridas pelo protagonista. À interrupção sugerida por este processo de construção, não será também estranha a publicação avulsa de contos seus na imprensa antes da edição da obra, cujas personagens revelam as características presentes nas de *Cerromaior*, como é o caso de *Aldeia Nova*¹⁰².

Já quase no final, o romance, de um modo metafictional e retrospectivo, demonstra que os incidentes presenciados, apesar de intermitentes, não foram infrutíferos.

Enquanto caminhava, perpassou-lhe pela mente um doloroso resumo: a irmã a receber em casa o amante; Antoninha expulsa para a taberna da Fonte Velha; o desinteresse por Lena; as relações com D. Céu; a caçada; o murro em Abílio Rocha; a morte da cadela; a vida miserável dos camponeses... [...] De súbito, todos começaram a parecer-lhe inacreditáveis no marasmo do dia a dia da vila. A dúvida foi breve. Eram afinal factos verdadeiros. Factos que não mais poderia arrancar da sua vida. Ainda agora os sentia como uma amarga culpa de que, em vão, tentava libertar-se. (p. 237-238).

Pensamos, por esta razão, que Adriano é o pólo unificador de *Cerromaior*, não só porque é através da sua visão que vamos conhecendo detalhes da narrativa, mas também porque os trechos apresentados, apesar de constituírem unidades em si, não passam de fragmentos de um processo mais amplo: de acordo com a citação acima transcrita, é no interior de Adriano que os diversos retalhos ganham sentido, confirmando a sua maneira de ser e constituindo a sua memória.

A natureza excecional do herói do romance de formação confirma-se pelo conflito de gerações resultante das limitações impostas pela família e que Adriano enfrenta, o que motiva, igualmente, a sua rejeição da educação formal e a consequente

¹⁰² Como já foi referido, o volume de contos *Aldeia Nova* foi publicado em 1942 e, segundo o autor, trata-se de contos escritos entre o final dos anos 20 e final da década de 30, alguns dos quais já publicados em jornais e revistas literárias. Através dos diferentes contos é possível ir construindo, de modo fragmentário e assimétrico, o espaço físico e humano da vila de Cerromaior, com um ambiente marcado pela monotonia, solidão e incompreensão.

fuga para a província (a vila de Cerromaior), lugar da sua verdadeira aprendizagem, no domínio do bem e do mal, do amor e do sexo, o que o conduz à revisão do seu código ético, ao mesmo tempo que reflete a sua maturação. O protagonista é um rapaz jovem¹⁰³, representante da sua geração, o seu comportamento é determinado pela origem social e, na sua evolução, ele é acompanhado por um guia. Pensamos que estes e/ou outros elementos são igualmente lícitos desde que a personagem manifeste uma evolução no conhecimento de si própria e do mundo. Esta é a única constrição com que partimos para o estudo das diversas componentes deste processo em *Cerromaior*, as quais se encontram isoladas apenas por facilidade expositiva.

a) Representação simbólica da aprendizagem da sexualidade

Para além dos aspetos que temos vindo a assinalar, identificamos duas linhas evolutivas essenciais para a formação do protagonista, designadamente o desenvolvimento da sua sexualidade e a descoberta da morte. Esta apresenta-se ao leitor de uma forma muito mais clara do que aquele, o que resulta da posição que ocupa no processo em que Adriano se encontra.

O encontro com o sexo é uma das etapas do processo de formação do protagonista. Em Cerromaior, não se pode dizer que Adriano viva grandes experiências sexuais, o que não quer dizer que este seja um assunto marginalizado neste romance o qual nos apresenta um confuso desabrochar da sexualidade do protagonista, acompanhado de sucessivas tentativas de compreensão de certos mistérios do comportamento humano, constituindo ambos, importantes aspetos para o conhecimento do «eu» e do mundo, conforme esclarece Bancaud-Maënen:

Bien des épreuves jalonnent le parcours du héros, naturellement semé d'embûches qui lui apprennent les dures lois régissant le monde: il connaît la désillusion, la tromperie, le chaos, qui lui permettent, ayant acquis le recul nécessaire, de dégager de ses expériences des leçons de vie.¹⁰⁴

¹⁰³ “Tinha 19 anos, sentia-se homem [...]”. *Cerromaior*, p. 44.

¹⁰⁴ BANCAUD-MAËNEN, Florence – *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Nathan, 1998, p. 62.

A abordagem da sexualidade veio pôr em causa a conceção da infância, provocando, deste modo, no protagonista, sentimentos confusos que se tornam uma constante na sua vida. Como vemos, a sua iniciação sexual conturbada, se por um lado revela a falta de preparação do jovem protagonista, por outro, decorre do comportamento dos mais crescidos.

Então, via-se em Lisboa, a caminho de certa rua. Acompanhava-o sempre o mesmo colega e ambos guardavam segredo daquelas escapadas. Um outro colega mais velho havia-lhes indicado o número e o andar. Iam lá pela tarde, hora a que não aparecia ninguém. A dona da casa começou a tratá-los por sobrinhos.

Adriano não podia esquecer-se da primeira vez que ali entrara. Custou a vencer a perturbação quando a porta se abriu. Como as palavras lhe ocorriam tão dificilmente! Depois, as colchas vermelhas da cama, o sorriso de Maria Alice, os seios e as mãos cariciosas. Nada mais restava: era assim como um sonho. Mas só a recordação o fazia estremecer. Parava, sentindo as pernas tolhidas, os dentes cerrados. (p. 80).

b) Representação simbólica da aprendizagem do amor e da morte

O relacionamento de Adriano com as três mulheres com as quais ele mantém um relacionamento amoroso é uma vertente bastante importante do romance. São elas Lena, D. Céu e Antoninha. Significativamente, pertencem a estratos sociais distintos: Lena é prima de Adriano, irmã de Carlos Runa, pertence, portanto, ao grupo “dos que mandam”; D. Céu é esposa de um funcionário da Câmara, Joaquim Freitas, um homem que não sendo propriamente da classe dominante, está ao serviço dela.

Antoninha é uma criada, órfã, a sua posição social é a mais humilde possível.

Nas relações que Adriano mantém com essas três mulheres, reencontramos um traço que é peculiar no romance de formação: a capacidade que o herói tem de transitar por diferentes espaços sociais sem estar vinculado, ou sem assumir a vinculação com nenhum deles.

Por outro lado, as três relações mostram-se frustrantes, por diferentes motivos. É precisamente essa frustração que nos revela o facto de Adriano se recusar a manter uma postura de retificação diante do mundo e dos outros. Por outras palavras, essa frustração aponta para a expectativa da personagem por valores autênticos, por um encontro pleno, por relações interpessoais mais profundas que as que se lhe deparam.

No caso de Lena, Adriano percebe que o interesse dela é, sobretudo, ser uma senhora casada, ter a sua própria casa, sair da tutela dos pais e dos irmãos. Essa descoberta faz com que Adriano perca o interesse nesta relação, passando este a ser meramente físico.

Descobriria em Lena um único desejo: casar-se, ter casa própria. Livrar-se dos pais e dos irmãos. Parecia que só esta ambição a levava a aceitar-lhe a corte. Tal descoberta esfriou Adriano. Era assim como que uma determinação, para a qual a vontade dele em nada importava. [...] Daí a pouco, nada mais que o desejo demorava os olhos de Adriano no corpo de Lena. (p. 79).

É importante observar que, da mesma maneira que Adriano se recusa a ser usado pela prima como meio para sair da casa dos pais e adquirir uma certa independência, também ele se recusa a usar esse mesmo pretexto de casamento como solução para as suas dificuldades económicas, conforme lhe aconselha o padrinho:

- Tu gostas de Lena e ela gosta de ti... Psiu, eu sei!... daqui a dois anos podes casar. Nem os pais nem os irmãos vão contra. Ficas com a tua situação resolvida. Mas, para isso, tens que sujeitar-te. Nada dessas ideias... como direi? ...Nada dessas ideias malucas, homem!
- Padrinho - interrompeu Adriano -, entre mim e Lena...
- Ora! Arrufos de namorados!... (p. 126).

De facto, por parte de Adriano, há uma busca séria de valores, que o padrinho, na sua lógica utilitarista, tão pouco chega a suspeitar, a ponto de nem dar ao afilhado a hipótese de expor os seus pensamentos ou sentimentos. Neste contexto, a atração física por Lena, que numa leitura superficial poderia parecer uma forma de redução da sua pessoa simplesmente aos atrativos corporais, passa a ser a manifestação da completa impossibilidade de estabelecer uma relação mais humana na sua plenitude entre ambos.

Relativamente a D. Céu, altera-se a situação. É ela que, mal casada, deseja e seduz Adriano. Nessa relação, a frustração de Adriano advém justamente do seu sentido de valores. Em termos puramente sexuais, a relação é satisfatória, ainda que fortemente marcada pela ideia de poder; não o é, contudo, a nível da imagem que a personagem passa a ter de si própria:

Adriano sentiu que tinha um poder imenso: dominava alguém pela primeira vez na vida. Tudo dependia dele. A suavidade da noite, a brancura do luar, a alegria de viver, tudo estava suspenso de uma

palavra sua. Ele podia escurecer a noite, apagar para sempre os sorrisos felizes na vida de D. Céu.

Alvorçado, fechou os braços em volta daquele corpo querido e aproximou a boca dos lábios de D. Céu. Foi um beijo longo, ansiado. (p. 170).

Agora não era mais que um habitante de Cerromaior, as mesmas torpezas e cobardias. Tinha uma amante casada. Embebedava-se. (p. 191).

Finalmente na relação com Antoninha, há uma certa oscilação entre desejo sexual, consciência da “facilidade” que o desnível social introduz na relação, insatisfação com a imagem da própria cobardia e um esboço, muito vago, de uma relação mais humana no ato de recusa e posterior abandono da moça aos carinhos de Adriano.

Agora, Adriano acabara de jantar e ficara sentado, fumando, sem poder afastar aquele desejo. Antoninha ocupava-lhe todo o pensamento. Ouvia-lhe os passos e queria furtar-se à tentação, sair de casa, fazer qualquer coisa. Mas não podia mexer-se da cadeira.

Pior que tudo era pressentir nos seus planos uma vaga cobardia. Antoninha era a mais fraca, ninguém a defendia.

Os olhos de Adriano descobriram pernas, seios, braços de mulher entre as rendas do Poente. O som dos tacões de Antoninha, andando de um lado a outro, aumentava-lhe o mal-estar. Adivinhava os tornozelos finos, as pernas subindo, engrossando, via a rapariga dobrada sobre a cama, ajeitando os lençóis.

Antoninha voltou-se e encarou-o de tal modo que parecia esperá-lo ali, havia muito tempo. Com a expressão dura, Adriano cresceu sobre ela. A rapariga sentiu que caía contra os enxergões da cama. Ainda tentou lutar, mas as forças faltaram-lhe. Um quebranto doloroso e doce tomava-lhe o corpo. Tentou olhar os olhos de Adriano, tentou pedir-lhe qualquer coisa que não sabia ao certo. Apenas pôde murmurar:

- Adriano!...

- Apertando-a em volta da cintura, Adriano dobrava-lhe o busto. Com a outra mão aberta, tocava-lhe os seios. Os grandes olhos de Antoninha cerraram-se.

- Não, não...

Adriano procurava a abertura do vestido com a mão. Num último esforço, a rapariga conseguiu escapar-se. Ficou aos pés da cama, encolhida, descomposta.

Adriano via-lhe o peito a arfar. A curva das pernas, a cintura dobrada e o jeito da cabeça, tudo naquele corpo parecia agora passivo, como de quem espera ser dominado. As pestanas cerravam-se-lhe, lentas.

Aproximou-se. Ao tocar-lhe com os lábios na boca entreaberta, sentiu-lhe os braços apertarem-no em volta do pescoço. Quando ia abraçá-la, rápida, a rapariga soltou-se. Foi ficar de pé, encostada à parede. (p. 83).

Deste excerto cabe destacar, sobretudo, dois aspetos: por um lado, a dignidade da moça, o seu pudor e a admiração que parece sentir por Adriano; por outro lado, a consciência que o protagonista tem do desnível social como elemento perturbador

da relação. Por outras palavras, o facto de Adriano se sentir cobarde – e incomodar-se com isso – aponta para a expectativa (ainda que não explicitada), de uma relação mais simétrica e plena.

A insatisfação de Adriano, portanto, advém de uma busca de valores autênticos, ainda que a personagem não tenha plena consciência desse processo. O seu drama surge precisamente da incapacidade para estabelecer relações concretas e satisfazer-se com elas.

A escola que Adriano acaba por conhecer, é apresentada de uma forma mais realista, onde o encanto inicial dá lugar a um profundo desencanto.

A mãe levava-o a ter gosto pela escola desde muito cedo [...]. Mas a escola foi uma desilusão. Nada do que esperava. Lá dentro só havia o olhar duro do Sr. Constantino, [...] O olhar, a palmatória e os castigos. Por exemplo: estar de pé uma tarde inteira com o nariz encostado à parede.

Era frequente Adriano sair da escola enxugando os olhos. [...].

[...] Nesse momento as mãos da mãe vinham salvá-lo. Levava-o dali, suavemente, e censurava-o de tal modo que parecia acariciá-lo. (p. 52s).

Como se vê, a novidade surpreende o protagonista da forma menos agradável. Solidão, medo, (“o olhar duro do Sr. Constantino [...] a palmatória e os castigos”) e até nostalgia (“as mãos da mãe vinham salvá-lo”) são outros sentimentos que a escola provoca em Adriano.

Este espaço é perspectivado num crescendo de negativismo. Além disso, episódios como aquele em que Adriano recorda com rancor a rigidez do professor Constantino Barradas, ao obrigar os seus colegas a responderem a questões por si colocadas, ilustram os métodos de ensino vigentes naquela época e permitem-nos caracterizar a escola como um espaço de exploração e de opressão.

Barradas abriu os dois traços escuros dos olhos para a classe:

- Diga um dos senhores.

O melhor aluno ergueu-se: [...]

- Ora vamos lá a ver, menino Luís... - disse o professor, voltando-se para o rapazito e pegando na palmatória. – Diga o ramal do Douro!

(...) Mas o medo fazia-o pensar em tudo menos no ramal do Douro. [...]

- Diga o ramal do Douro, seu burro!

Molhada de lágrimas, a voz de Luisinho começou:

- Senhor professor... o Tejo nasce na serra de Albarracin, em Espan...

- O Tejo!

A palmatória estalou seis vezes em cada mão. (p. 181).

Por outro lado, o roubo e a violência, agora da responsabilidade de alguns colegas, são outros elementos igualmente disfóricos que fazem parte deste meio e que, longe de seduzir Adriano, contribuem para que ele se volte cada vez mais para si mesmo.

Presente em diversos momentos de *Cerromaior*, a morte não marca, até certo ponto, o seu protagonista. Para além do início, a morte marca especial destaque ao longo do romance. Surge o suicídio do pai de Antoninha e até o episódio da morte da cadela de Jacinto Codesso é revelador de momentos de tensão. A morte reflete o culminar de tensões entre alguns indivíduos da vila que só encontrarão solução através da morte. Na obra de Manuel da Fonseca, a morte ocupa um lugar especial, visto que ela é uma ideia obsessiva no espírito do povo alentejano. Ela acaba até por refletir um estado de espírito. Isto mesmo se depreende do parágrafo que remata a narração do funeral da mãe:

A mãe morrera, num outono, quando ele frequentava o sexto ano. Tinha uma ideia vaga do dia em que chegara a Cerromaior e do funeral. (p. 35).

Esta morte, a sua primeira, não lhe causou grande impressão, a morte, neste momento, intriga-o muito menos que a vida, por enquanto.

O que mais recordava era a porta tapada de pobres e a velha Maria Biscoita a forçar a entrada [...] Depois, os pobres encheram as ruas até ao cemitério do Castelo. Ninguém conseguira afastar Joaquim Mónico de ao pé do Caixão. (p.35).

Após a referência ao falecimento da mãe, é a morte do pai que leva Adriano confrontar-se novamente com este sentimento. Reflete e questiona-se sobre o mesmo. Agora a morte começa a causar-lhe perplexidade.

A morte do pai estava mais presente. Com o tempo, Adriano confundia ambas na mesma saudade. Fora pouco antes das férias do Natal que chegara o telegrama. Incrédulo, tomou a camioneta para Cerromaior.

«Não pode ser, é absurdo» - e nem uma lágrima lhe assomava aos olhos. [...]. Dentro do cemitério, Adriano olhava perplexo. [...] Os primos levaram-no dali. Em casa tudo lhe pareceu estranho. Faltava qualquer coisa, apesar da irmã e da avó. Durante muito tempo andou desatento, como que concentrado em vencer um grande peso, levantar a cabeça, afastar aquele pesadelo e gritar: «É mentira!» Mas a imagem do coveiro, negra, recortada contra a luz do sol, perseguia-o como

uma tortura «É doido.» Agarrava-se a esta ideia, como se o aparecimento do pai, de novo, pela casa dependesse de um gesto do velho Anacleto: tirar o pé de cima da cova. (p. 35).

Apesar da insistência na vida, a consciência da existência da morte parece ser inevitável.

A morte surge quase sempre associada a uma transformação, desta vez é o suicídio do Sr. Viegas, pai de Antoninha que traz uma mudança, que leva a uma alteração. A família de Adriano recolhe a menina.

Notemos que a preocupação do protagonista se prende exclusivamente com a morte dos outros e a correspondente ameaça da solidão de sobrevivente único. A morte é por isso, um problema mais de índole pessoal do que filosófica.

Em nenhum destes casos, no entanto, a morte tem implicações tão profundas como no último capítulo, onde ela produz um impacto suficiente para marcar o fim duma fase da vida de Adriano, pelo que o excerto acima transcrito nos parece ocupar uma posição fulcral no processo evolutivo do protagonista.

No início do primeiro capítulo há uma perda que remata a obra e que abala o protagonista. É a morte do Doninha, na cadeia. Esta morte traz o vazio e, num toque neorrealista, está aliada a condição degradante deste pobre homem:

Adriano olhava para a barba rala do Doninha. Soltos do enxergão rasgado, montículos de palha podre espalhavam-se em redor do corpo caído. Saturava o compartimento um cheiro agudo a dejeções. (p. 25).

Como se vê, esta última citação é índice de uma marginalização decadentista que corrói a consciência de Adriano, já que este cenário implica uma sensação de completa impotência que tira ao homem a condição de sujeito da própria história, reduzindo-o a “um bicho acuado e miúdo à mercê do destino”(p. 66).

É neste plano que procuramos que se leia *Cerromaior* como um romance de formação, onde a personagem Adriano ganha a dimensão de herói problemático que articula as dimensões social e individual do romance.

CONCLUSÃO

No final deste percurso, no qual quisemos evidenciar, sobretudo, a importância de um autor, assim como a de um movimento literário – o neorrealismo, um dos mais significativos da literatura portuguesa do século XX, muito estudado mas ainda pouco compreendido – é necessário apresentarmos possíveis conclusões.

Apesar de a produção literária de Manuel da Fonseca não ser muito extensa, apresenta uma notável coesão temática e estilística, através dos diversos géneros que o autor praticou. Vimos que é sempre a mesma “voz de dor e de solidão” (como diria José Manuel Mendes)¹⁰⁵ que se desdobra em romance, conto, crónica e poesia. Como os ventos que dissipam a vasta planície alentejana, seguramente uma das primeiras e mais profundas experiências que lhe marcaram o espírito, toda a obra de Manuel da Fonseca, como ficou demonstrado ao longo deste trabalho, é atravessada por uma mesma busca ética e estética que, afinal, em literatura, são duas dimensões inseparáveis de um único e mesmo fenómeno.

Constatámos que a leitura de *Cerromaior* como romance de formação, se mostra assaz produtiva, na medida em que permite ultrapassar o atomismo subjacente a outras interpretações, já que, pela sua natureza, o *bildungsroman* mantém estreitas relações com subgéneros como a (auto)biografia, o romance de espaço e de tempo ou o romance psicológico. Esta leitura possibilita igualmente a perceção da harmonia existente entre a expressão e o conteúdo, sobressaindo disto tudo a profunda unidade desta obra. Pela multiplicidade de aspetos envolvidos, a perspetiva que fundamentámos e desenvolvemos nas páginas precedentes pretendeu dar uma imagem mais completa de *Cerromaior*, ao mesmo tempo que propiciar uma perceção mais aguda da engenhosa arte narrativa de Manuel da Fonseca.

A viva impressão de realidade, conseguida através de um intenso trabalho estilístico, confere aos textos deste autor uma extrema legibilidade. Esta característica da sua obra é sinal de uma coerência profunda na fidelidade a valores especificamente humanos. Ao lermos os seus contos, romances ou poemas, deparamo-nos sempre com os pequenos, os solitários, os empobrecidos, vítimas de toda a espécie de miséria e de opressão. O encontro com essa realidade marca firmemente todos aqueles que, tal como Adriano Serpa, se recusam a uma posição dissimulada e cínica perante eles próprios e

¹⁰⁵ MENDES, José Manuel – *Por uma Literatura de Combate: Textos de Crítica Literária*. Amadora: Bertrand, 1975.

os outros. Através destas personagens, podemos vislumbrar com mais precisão o caráter desumano dos sistemas de poder e de opressão.

Conclui-se, assim, que a narrativa de *Cerromaior* confirma o pressuposto de que a ficção de Manuel da Fonseca, coerente com o projeto do neorrealismo, é uma voz de protesto e de esperança. Nela, a verosimilhança surge como um ato de resistência num mundo tornado inverosímil, relativamente à sua violência e brutalidade. Ao invés de cultivar o absurdo e o nada, afirma-se inequivocamente a necessidade de um sentido que, se não nos é dado de antemão, é porque a nós cabe construí-lo. Este parece-nos ser o significado mais denso do percurso de Adriano na obra que aqui consideramos seguir o modelo do *Bildungsroman* : a solução que acaba por prevalecer em *Cerromaior* será justamente da adesão do ponto de vista de uma personagem proveniente de estratos dominantes, a qual, devido a determinadas circunstâncias, vai conseguindo um certo distanciamento em relação ao meio de origem e vai, progressivamente, atingindo graus mais amplos de consciência e de busca de valores autênticos. Trata-se aqui de resgatar a humanidade e a verdade da personagem de origem burguesa. Esse resgate dá-se justamente na medida em que a personagem se vai afastando da estrutura de poder da sua classe e vai conquistando uma visão mais ampla da realidade. Eis, afinal, o percurso de Adriano Serpa.

Isto revela que não se pode assentir passivamente o instituído, mas também não se trata de divulgar receitas ou fórmulas pseudomessiânicas: o caminho do humano passa pela busca, pela dor, pela dúvida, pelo encontrar e ouvir o outro, e precisa de estar sempre aberto à proximidade da incursão do novo.

Reforça-se, mais uma vez, a ideia de que a função da literatura é sinalizar essa busca, procurar expressar a verdade dessa caminhada, antecipar e desentranhar o sentido maior da aventura de viver. Para tal, Manuel da Fonseca, em *Cerromaior*, adotou a postura da “voz que escuta”, daquele que, ao invés de ensinar, procura ouvir, e no lugar de certezas apresenta as próprias problemáticas dos tempos modernos. É em função, precisamente, da ultrapassagem de um certo neorrealismo programático ou esquemático que a sua obra ajuda a iluminar a própria evolução e historicidade do neorrealismo português. Da leitura específica que fizemos do nosso objeto de estudo, conclui-se que é também no contexto da renovação do neorrealismo que vale a pena voltarmos a reler textos importantes da referida tendência literária (como é o caso de *Cerromaior*) para tentar descobrir o motivo da sua atualidade.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA ATIVA

FONSECA, Manuel da – *À lareira nos fundos da casa onde o retorta tem o café*. Lisboa: Caminho, 2000.

FONSECA, Manuel da – *Aldeia Nova*. 11^a ed. Lisboa: Caminho, 1984.

FONSECA, Manuel da – *Cerromaior*. 7.^a ed. Lisboa: Caminho, 1981.

FONSECA, Manuel da – *Obra poética*. Prefácio de Mário Dionísio. 7.^a ed. Lisboa: Caminho, 1984.

FONSECA, Manuel da – *Obra Poética*. 8^a ed. Lisboa: Caminho, 1984.

FONSECA, Manuel da – *Pessoas na Paisagem*. Lisboa: Caminho, 2002.

2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

2.1. Textos sobre Manuel da Fonseca

BARRIGA, Paulo – Os poetas não morrem!- Manuel da Fonseca evocado em Santiago do Cacém. *Diário do Alentejo*. II série (março 1994), p. 13.

CABRAL, Patrícia – Manuel da Fonseca – A obra resiste ao tempo. *Diário de Notícias*. Secção Livros/Cultura (março 1993), p. 7.

DIÁLOGO com Manuel da Fonseca. *Gazeta Musical e de todas as Artes*. Lisboa. Vol. 10 (2.^a série), n.º 109-110 (abril/maio 1960), pp.54-58.

DIONÍSIO, Mário – Prefácio. In FONSECA, Manuel – *Obra poética*. 8.^a Edição. Lisboa: Caminho, 1984, p. 9.

FALECEU Manuel da Fonseca – *Revista Avante*. (março 1993), p. 5.

FERREIRA, Serafim – Manuel da Fonseca: Biografia. *Revista Novo Sul*. Secção Sociedade. (março 1993), pp.23-25.

FERREIRA, Serafim – Nos 75 anos de Manuel da Fonseca: memória e verdade da sua poesia e ficção. *Colóquio Letras*. N.º 94 (1989), pp. 85-89.

FERREIRA, Vítor Wladimiro – Os silêncios e os gritos da alma. *Revista Imenso Sul*. Évora. (abril - junho 1995), p. 34.

HONRADO, João – Santiago do Cacém evoca Manuel da Fonseca. *Revista Informação*. Suplemento Cultural. (abril 1995), p. 20.

INSTITUTO CAMÕES. *Manuel Fonseca* [Em linha]. [Consult. 25 out. 2011]. Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/mfonseca.htm>.

LOPES, Nuno – “Escrevo porque sou do contra” (entrevista a Manuel da Fonseca). *Jornal Expresso*. Lisboa. (20 março 1993), p. 20.

MANUEL da Fonseca - O Alentejo prestou-lhe a última homenagem. *Revista Novo Sul*. Secção Sociedade. (março 1993), p. 13.

MANUEL da Fonseca (1911-1993) – *Revista Viva Voz*. Secção Escritores. (Novembro-dezembro). 1994, p. 11.

MONTEIRO, Luís de Sttau – Adeus Manel, até um dia. *Diário de Notícias*. Secção Evocação/Cultura. (abril 1993), p. 15.

NAVARRO, Modesto – Manuel da Fonseca – a ausência sempre presente. *Diário do Alentejo*. Secção Efeméride. (março 1995), p. 17.

NUNES, Maria Leonor – Manuel da Fonseca, um escritor com drama. *Jornal de Letras*. Lisboa. Coluna «Perfil». (março 1993), pp. 42-43.

OLIVEIRA, Raul – 50 anos a escrever Alentejo: Homenagem a Manuel da Fonseca em Santiago do Cacém. *Diário do Alentejo*. Secção Cultura (dezembro 1992), p. 7.

PACHECO, Rui – *Manuel da Fonseca – olhares de Rui Pacheco com as palavras dos amigos*. Santiago do Cacém: Ed. da C. M. Santiago do Cacém, 1995.

RAPOSO, Eduardo – Manuel da Fonseca, Contador de Estórias. *Revista Vilas e Cidades*. Retratos. (abril 1997), p. 15.

ROSA, Luciano Caetano – Homenagem a Manuel da Fonseca. *Revista Informação*. Suplemento Cultural. Serpa. (abril 1995), p. 7.

TORRES, Alexandre Pinheiro; ALEGRE, Manuel – Manuel da Fonseca - Contador-mor. *Jornal de Letras*. Lisboa. (março 1993), p. 34.

VARELA, Manuel – Manuel da Fonseca: o ficcionista é um construtor de mundos. *Jornal de Letras*. Lisboa. (março 1993), pp. 6-7.

VIEGAS, Francisco José – Manuel da Fonseca: a memória prodigiosa. *Revista Ler*. Lisboa: Livros & leitores. N.º 4 (outubro 1988), pp. 12-16.

2.2. Textos teóricos (Neorrealismo, Teoria da Literatura e Romance de Formação)

ALMEIDA, Nicolau Tolentino de; COLAÇO, José Barreiros – *O Pícaro e o Satírico*. Porto: Felício & Cabral, 1998. (Coleção Ladrões de Fogo, 5).

ANDRADE, João Pedro de – *Ambições e Limites do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Acontecimento, 2002.

BAKHTIN, Mikhaïl – *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

BAKHTINE, M. – Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme. In *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1979

BANCAUD-MAËNEN, Florence – *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Nathan, 1998.

BOSI, Alfredo - As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho. In *História Concisa da Literatura Brasileira*. 40.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARVALHO, Jorge Vaz de – *Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

- COELHO, Eduardo Prado – *A Palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972.
- COELHO, Jacinto Prado – *Dicionário de Literatura*. 4ª ed. Porto: 3º Vol., Figueirinhas, 1997.
- COLOMBINI, Duílio – De Presencismo e Neo-Realismo. *Boletim Informativo*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Vol. 1, n.º 2 (1975), pp. 2-18.
- DEMAY, Claude, PERNOT, Denis – *Le roman d'apprentissage en France au XIXe siècle*. Paris: Ellipses, 1995. (Collection Résonances).
- DUMOND, Louis – Aux sources de la Bildung . In *L'Idéologie allemande*. Paris : Gallimard, 1991.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole – *Semiótica da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- FERREIRA, João Palma – *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1981. (Col. Biblioteca Breve, 59).
- FRITZ, Martini – *História da Literatura Alemã*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Estúdios Cor, 1961.
- GIRARD, René – *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1980.
- GOETHE, Johann Wolfgang – *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, vol. I e II. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991-1992.
- GOLDMANN, Lucien – *A sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- HARDIN, James, N.– *Reflection and action: essays on the Bildungsroman*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.

JAMESON, Frederic – *Marxismo e forma. Teorias dialéticas da literatura no séc. XX*. Trad. de Iumna Maria Simon e Ismail Xavier. São Paulo: Ática, 1989.

KAYSER, Wolfgang – *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura no séc. XX*. Trad. Paulo Quintela. 6.^a ed. revista. Coimbra: A. Amado, 1976.

KONTJE, Todd – *The German Bildungsroman, history of a national genre*. Columbia: Camden House, 1993.

KONTJE, Todd. *The German Bildungsroman: history of a national genre*. Columbia: Camden House, 1993.

LOPES, Óscar – *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: INCM, 1987.

LOURENÇO, Eduardo – *Sentido e forma da poesia neo-realista*. 2.^a ed. Lisboa: D. Quixote, 1983.

LUKÁCS, Georg – *Teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa : Presença, 1971.

LUKÁCS, Georg - *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. In *Goethe et son époque*. Paris: Édition Nagel, 1949.

MACHADO, Álvaro Manuel – *A novelística portuguesa contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977.

MACNAB JR., Gregory Rust – *The neo-realist novel in Portugal: Literature as a political weapon*. New York: New York University, 1973.

MAËNEN, Florence Bancaud – *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: Nathan, 1998.

MENDES, João – *Homens e literatura I*. Lisboa: Verbo, 1983.

MENDES, José Manuel – *Por uma literatura de combate: textos de crítica literária*. Amadora: Bertrand, 1975.

MENDONÇA, Fernando – *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: Hucitec, FFCL, 1973.

NOGUEIRA, Franco – *História de Portugal*. II suplemento. Barcelos: Livraria Civilização, outubro, 1981.

PERNOT, Denis – *Du bildungsroman au roman d'éducation: un malentendu créateur? Romantisme*. Paris. N° 54 (1986), p. 24-36.

PINA, Álvaro – *Realismo e história, ensaio teórico e crítico sobre protagonistas literários*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

PITA, António Pedro – *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português: Arqueologia de uma problemática*. Porto: Campo das Letras, 2002.

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

REIS, Carlos – *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

REIS, Carlos (Org.) – *Textos teóricos do Neo-Realismo português*. Lisboa: Seara Nova, Comunicação, 1981.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed. Coimbra: Almedina, 2000.

RODRIGUES, Urbano Tavares – *O Gosto de Ler* (ensaios). Porto: Nova Crítica, 1980.

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

RODRIGUEZ FONTELLA, Maria de los Angeles – *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*. Oviedo: Reichenberger, 1996.

SACRAMENTO, Mário – *Há uma estética neo-realista?* 2.^a ed. Lisboa: Vega, 1985.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. 17.^a ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SEIXO, Maria Alzira – *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986.

SERRÃO, Joel – A novelística social da década de 40. *Colóquio Letras*. Lisboa. N.º 9, (1972) pp. 25-31.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e – *Teoria da Literatura*. 8.^a ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e – *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

SIMÕES, João Gaspar – *Crítica II: poetas contemporâneos*. [s.l.] :Delfos, [s.d.].

SIMÕES, João Gaspar – *Crítica III: romancistas contemporâneos*. [s.l.]: Delfos, 1994.

SIMÕES, João Gaspar – *Crítica IV: contistas, novelistas, e outros prosadores contemporâneos 1942 – 1979*. Lisboa: INCM, 1981.

SOUILLER, Didier – *Le Roman Picaresque*. Paris: PUF, 1980 (Col. «Que sais-je?»).

A TEORIA de Gestalt In *Wikipedia: enciclopédia livre* [Em linha]. [Consult. 8 fev. 2006]. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt>.

TORRES, Alexandre Pinheiro – *O movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

TORRES, Alexandre Pinheiro – *O Neo-Realismo Literário Português, Ensaios*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro – *Romance: O mundo em equação*. Lisboa: Portugália, 1967.

WELLEK, René, WARREN, Austin – *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.

2.3. Textos históricos

ROLLO, Fernanda – *Portugal e o Plano Marshall*. Lisboa: Estampa, 1994.

ROSAS, Fernando – *O Estado Novo nos Anos Trinta 1928-1938*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1996.

ROSAS, Fernando – *Portugal entre a Paz e a Guerra 1939 -1945*. Lisboa: Estampa, 1995. (Col. Histórias de Portugal).

SARAIVA, José Hermano – *História de Portugal*. Mem-Martins: Alfa, 1993.

APÊNDICE

ENTREVISTA A ARTUR DA FONSECA
Irmão de Manuel da Fonseca

À CONVERSA COM ARTUR DA FONSECA

Entrevista de Paula Rodrigues

Numa fria e chuvosa tarde de dezembro (ainda era Natal), o rigor do inverno tocava os nossos rostos com um suave cheiro a maresia. Encontrávamo-nos então à conversa com Artur Lopes da Fonseca, irmão do escritor Manuel da Fonseca, que nos foi desfiando alguns episódios que nos permitiram conhecer um pouco mais da vida e obra deste escritor.

Artur da Fonseca - O meu irmão Manuel nasceu em 1911. O meu pai, na porta do quarto, ia escrevendo o nome e a data de nascimento de cada um de nós. Três anos depois nasce o Zezinho (1914). Zezinho é a figura que Manuel recria no “Primeiro camarada que ficou no caminho”. É a morte desse meu irmão que era mais novo que ele três anos.

Doze anos depois...

Luísa da Fonseca (esposa de Artur da Fonseca) - O Zezinho morreu cedo.

A F – Morreu. Morreu de bexigas com seis anos, em 1920.

Paula Rodrigues – Então, doze anos depois, nasce o Artur...

AF - Depois apareço eu. Não, com certeza, de boa vontade; foi doze anos e meio depois. Não era para cá estar. Mas eu teimei e cá estou a falar consigo. A contar estas coisas. Então é aí – em frente às escadinhas da Senhora do Monte – que surge aquela

poesia bem bonita que é “ Em Cerromaior nasci.” [Poema «Maltês» do livro *Obra Poética*].

Os contos de “Aldeia Nova” e “O Fogo e as cinzas” são coisas passadas na terra que ele conhecia, que lhe contaram. O Manuel tinha uma coisa extraordinária, para mim: era cem por cento verdadeiro, igual a ele próprio. Contava só o que via, o que vivia, o que sentia. E com uma linguagem adequada àquilo que ele queria exatamente exprimir.

Não era muito acarinhado pelas pessoas de Santiago do Cacém, porque contou as coisas más (embora também as boas) que Santiago tem.

PR – Parece-lhe, pelo que conviveu com o seu irmão, que ele tinha essa noção, ou seja, que Santiago não o tinha como um filho querido?

AF - Tinha essa noção!... Ele também tratava muito mal as pessoas de Santiago!...

Mas ele tinha um amor e respeito extraordinário à terra, precisamente, devido ao humanismo que sentia e transmitia, pegava nas personagens reais – o “carteiro” não é mais que uma personagem verdadeira [referência à personagem Doninha, de *Cerromaior*]. É um aspeto importante, porque ele põe na boca de um louco o que não era permitido dizer – chamar pulhas aos senhores da vila – o que só é admissível a um louco. Até nós, ao lermos, sentimos que tem uma força de verdade. Aquele que mata a cadela do caçador [outra referência a um episódio de *Cerromaior*] é um indivíduo de Santiago, chefe da legião. Também este foi um episódio real...

LF - Ele não trata mal as pessoas, ele retrata a verdade das pessoas!

AF - Ele contava a verdade das pessoas, mas sem resolver a situação; deixava para os outros resolverem. Às vezes é necessário moldar algumas personagens e estas aparecem até sem ele querer e dominam-no. Ele refere que a velha Amanda Carrusca tomou conta dele. Ele forma aquele rapaz que é meio louco (ele foi à inspeção comigo). Esse não pertencia à família de Beja, em *Seara de Vento*, mas ele teve que fazer uma família no conjunto, criando outras personagens – tanto que uma vez, numa conferência (meteram-me nesse sarilho e não parei depois disso), um familiar veio dizer-me que estavam muito aborrecidos porque aquela não era a verdade da família. Então expliquei

que o interesse não era contar a verdade, mas recriar a verdade, com a necessidade, por vezes, de alterar algumas personagens de modo a dar mais força ao texto.

PR - Falando de *Cerromaior*, a personagem que vai para Lisboa, o protagonista do romance não é o próprio Manuel da Fonseca?

AF - É. Vejamos: o Manuel herdou duas forças ascendentes: uma das forças é a daquele senhor que ali está a cavalo [olhando para o retrato do avô], Artur Theodoro Lopes, que é descendente de D. Lopez, um nobre espanhol que veio com D. Carlos juntar-se a D. Miguel, que “levou nas orelhas” ali ao pé de Évora; foi preso e vieram-no trazer a D. Miguel para embarcar em Sines, para ir para Inglaterra. Esse D. Carlos foi o que depois foi fazer a revolução - a guerra civil em Espanha para tomar conta do trono com Isabel (que na altura era ainda criança). Esse meu bisavô vinha com esse D. Carlos. Mas ao passar ali no Cercal, achou aquilo tão isolado e tão livre de todos os sarilhos que ficou ali. Era médico farmacêutico. Casou, teve filhos e, esse meu avô é uma personificação da força (“quem olhar para trás não torna”) na “Torre da Má Hora”, que é um conto dedicado ao avô. E no “Primeiro camarada que ficou pelo caminho” existem também referências ao nosso avô: “eu hei de fazer queixas ao meu avô, que vem de cavalo” - porque esse meu avô exercia medicina aqui nos arredores. Ia de cavalo, vinha, tinha uma farmácia, fazia os remédios e no dia seguinte ia outra vez.

PR - Vivia então, no Cercal do Alentejo...

AF - Não, já vivia em Santiago, porque do Cercal veio para Santiago; juntou-se a uma senhora natural de Santiago, descendente desse nobre que está aí pintado por meu avô [apontando para um retrato a óleo sobre madeira, pendurado na parede] - artista extraordinário e de uma cultura singular.

PR - O vosso pai era, portanto, ferreiro em Santiago do Cacém e também pintava?

AF - Exato, pintava estas coisas todas e também fazia escultura. Conto já um pouco o que era esse meu pai: veio de uma família de lavradores (camponeses de Castro Verde) que veio instalar-se em Santiago, onde conhece a minha mãe e casam.

Portanto da parte do avô, que é Espanhol, Miguelista, até numa situação má, este meu avô ia com o conde Jorge Ribeiro de Sousa – conde de Avilez – iam a Sevilha comprar cavalos bravos e domavam os cavalos em Santiago. Isto era de um feudalismo extraordinário!

O meu pai era o contrário, era o homem do campo, da arte. Ele tinha catorze anos e o irmão – meu tio – dezassete; tinham exatamente, uma oficina de ferreiros, onde se fazia todo o material de campo – a machada, o arado, as rodas... e esse meu avô, pai de meu pai, lembra-se de ter uma trombose, tinha o meu pai catorze anos e o meu tio dezassete, e ficou com vinte e tal homens a fornecer o Alentejo todo de material agrícola. O meu pai deixa a escola, o meu tio também, e começam a trabalhar. O meu pai fez um forno de caldeira, de fundição, onde se faziam os moldes. Todo o varandim da Sociedade Harmonia foi feito na oficina do meu pai que era na rua do correio. Ao centro, do lado esquerdo, a casa do Periquito (se não me engano, uma casa com um portão largo, grande), onde era a entrada da oficina que fechou em mil nove centos e vinte e tal. Com a importação de ferramentas já feitas, vindas da América e de outros pontos, o artesanato não podia competir com a indústria. Então, o meu pai teve que ir para Lisboa procurar continuidade de vida noutra coisa que não tivesse concorrência. O meu tio ficou cá, e o meu pai vai abrir uma fábrica de fabricação de molas para guindastes, para camiões... de todos os géneros... Por isso esta história é depois recriada em *Cerromaior*, com contornos um pouco diferentes (por isso é que é recriada).

PR - Quando o seu pai vai para Lisboa já todos os filhos eram nascidos?

AF - Não, era o Manuel, o Zezinho já tinha falecido e eu ainda não tinha vindo. A minha mãe, seis meses antes de eu nascer, veio para Santiago. Trouxe-me para a casa onde os meus irmãos nasceram e eu nasci no mesmo quarto onde os meus irmãos nasceram. Quando eu tinha seis meses, pegou em mim e levou-me outra vez para Lisboa. Fui batizado na igreja ao pé do Castelo, e fui para Lisboa.

O Manuel viveu em Lisboa, depois esteve alguns anos em Beja e de lá foi para a Arrentela. Só depois é que regressou a Santiago, onde faleceu e está lá em cima no Castelo, ao pé da minha mãe, da família, do meu irmão...estão lá todos... [Artur revelava alguma dor e tristeza na voz ao proferir estas palavras, por isso, mudámos de tema para aliviar um pouco a carga emotiva ...]

PR - E paixões? Como era o seu irmão?

[A expressão de Artur iluminou-se de um sorriso matreiro.]

AF - Era um apaixonado! Era um homem de muitas mulheres.

Foi casado três vezes: a sua primeira mulher era de Santiago, sobrinha de um empresário de cortiça de Santiago – a Mabilde com quem teve um filho (o único que teve). Depois houve um desentendimento, separaram-se e depois veio a casar com a Arlete e depois de se separar novamente, casou mais tarde com a Hermínia, sua última esposa.

No intervalo da primeira com a segunda passou-se uma situação de algum humor – um dia fomos almoçar com ele (estava ele a viver na casa do filho do Alves Redol). Chegámos, batemos à porta e ao lado dele, aparece uma senhora muito alta, muito grande, mas era grande em tudo! Em todas as direções, mas sem ser gorda! Era uma alemã, ali daquela floresta negra!... Apresentou-a, ela toda risonha, bem-disposta como são normalmente as senhoras fortes, e ele, olha para mim e diz: “desta sorte nunca tu tiveste, uma mulher que sobeje por todos os lados!”

Mas o meu irmão, para além deste sentido de humor, também tinha uma coragem incalculável: entretinha-se em zaragatas no tempo dele. A PIDE andava atrás dele e ele pegava em ferros e ia direito a eles.

Houve um período muito grande em que o Manuel não escreveu, porque o filho, o Zé Carlos, teve uma tuberculose na cabeça do fémur e ficou internado ali na Parede – esteve no tabuleiro uns dez anos - o miúdo devia ter uns 4/5 anos, ficou até aos 14/15 anos no tabuleiro, deitado em cima de tábuas, com pesos nos pés ... e havia ali uma bomba de combustível, na curva da Parede, que tinha um cafezinho. E ele ia para lá. As senhoras bordavam, falavam das que lá não estavam e os homens jogavam às damas, às cartas... e então, a PIDE andava em cima deles. Os amigos dele também eram contra o Estado e então, uma vez, foram lá para os prender. Mas eles eram todos muito tesos e então, desataram ao murro e à pancadaria e partiram o café todo. Mas o Manuel não tocou num PIDE! O Manuel foi a pessoa mais amável que possível para a polícia do Estado: levantava-os do chão, tirava-lhes o pó, agarrava-os - “Coitadinhos”; “São uns malandros!” E prendia-os assim bem seguros; vinha um amigo a voar, dava-lhes uma cabeçada e ele largava-os: “Malandros! Não lhes batam!”; Pegava noutro, e ia-os pondo sempre em posição para o outro lhes dar um murro e arrumá-los. Mas, sempre a levantá-los, (coitados) e a chamar nomes aos companheiros. Mas sempre com uma

calma!... Dessa vez não foi preso. Mas ele até gostava, ele era preso muitas vezes, gostava dessas coisas.

PR - O Professor Urbano Tavares Rodrigues refere o aspeto da valentia em Manuel da Fonseca...

AF- Pois, o Urbano era também rebelde, a sequência de uma luta que travámos durante três dias foi porque eu andava com o irmão dele, com o Miguel, no 1º ciclo, no liceu Camões - era só rapazes - e eu estava ali, num dos pátios. Aquilo tinha um anfiteatro, uma galeria grande, e lá em baixo andava o Urbano, a dar caldos naqueles todos! E eu estava a ver aquilo e disse assim: “- Olha, aquele está com sorte!”; diz o irmão (que eu não sabia quem era): “- mas porquê?” “- É que se ele me desse um caldo, não dava no segundo; dava-me só em mim e entretinha-se”. Quando saí para o almoço, ele veio perguntar-me: “- Então tu és o fulano tal...?” “- Sou!” “- É que o meu irmão disse que ...”. “- Pois disse!”. Pronto. Começou a luta que durou três dias!

LF - E o Manuel do lado de fora a assistir para ver se o irmão se estava a portar bem.

AF - O Manuel tinha uma valentia fora do comum. Ele tinha um amigo que era o Pereira Afonso, filho de um Almirante que deixou nome na Marinha Mercante. Então o Manuel dizia-me: “Olha Artur, o Pereira Afonso fala pouco, mas com as mãos é um orador!...”.

Então um belo dia, ali no Largo D. Estefânia, eles estavam aborrecidos, não havia televisão, e nessa altura os bairros eram comandados por “gangs”, só entrava lá dentro quem fosse autorizado por eles, e eles entretinham-se os dois exatamente, a irem aos bairros desafiarem-nos. Depois vinha a polícia, prendia-os. O outro telefonava ao pai, punham-nos logo cá fora! Vinham fazer outra, é claro!

Quanto a coragem, o Manuel teve uma doença de pele; ficava todo em ferida, menos o rosto. Era enrolado numa espécie de sacos de plástico e esteve na unidade de cancro de pele no Hospital de Santa Maria. Já não estavam a contar-lhe com a vida; estava lá já mesmo para morrer – isto quando ele tinha os seus trinta e quatro anos. Uma das vezes, foram visitá-lo três amigos e levavam três sacos; quando acabou a visita, saíram quatro, sem sacos. Um deles era o Manuel.

Foram para o Bairro Alto, começaram a beber; entretanto chegaram as três, quatro da manhã – uns iam para casa, outros iam desistindo e o Manel ia comendo, bebendo, comendo, bebendo... Ao fim de três dias, o Manel estava curado. Um deles era o Carlos de Oliveira. O que o Manuel tinha era uma doença nervosa. «É preciso ter coragem. Morrer mas morrer em pé e em luta!» – Era o lema dele. Nunca numa cama!

Aquando do lançamento do seu último livro, em Beja, o Paulo Sucena contou-me uma coisa que eu não sabia: é que uns sete anos depois, o Carlos de Oliveira cai no Hospital de Sta. Maria, com uma doença terrível. Já ninguém sabia o que lhe fazer (o Manel Chamava-lhe o Carlinhos). Vai lá e diz-lhe: “Então Carlinhos, como é que estás?” “Oh! Manuel, estou muito mal”; “Então espera aí que eu já venho”. Foi lá ao bar, comprou uma garrafa de genebra, beberam-na, pegou no Carlinhos e trouxe-o para o Bairro Alto. Ficou o Carlinhos curado!

Vou contar-lhe um episódio que se passou comigo: eu andava com muita tosse. Tossia, tossia, tossia, e uma manhã acordei com o travesseiro cheio de sangue. É claro, a minha mãe vendo aquilo, manda o Manuel à procura de médicos - ele conhecia muitos, e até alguns, especialistas de doenças de pulmão - e então ele pega no Arturinho (chamava-me assim e eu a ele, Manel) e leva-me com cuidado (morávamos ali na Almirante Barroso – Largo D. Estefânia) e fomos para a paragem do elétrico. O elétrico parou, ele começou a pôr-me lá em cima com muito cuidado e um tipo, a correr, dá-me “umas todas” e passa-me à frente. Bom, o Arturinho tão doente, a pensar que tinha uma tuberculose e leva uns encontrões dum tipo que passa à frente... Eu subi, fiquei lá agarrado, o Manel subiu também, fica do outro lado e diz-me: “ó Arturinho, desvia-te aí um bocadinho”. Eu recuei, o outro levou um murro, passou pela minha frente e ficou lá ao lado das pedrinhas da rua. O Alhinho, que era campeão nacional de três tabelas, dizia-me: “o teu irmão, para andar à pancada, só falta outro, sozinho é que não consegue”.

PR – O Manuel da Fonseca tinha várias atividades ligadas ao desporto...

AF- Ele foi campeão de boxe. Há também uma história bonita – o meu pai era um homem mais conservador – e o Manel, sabendo que estas coisas depois podiam chegar aos ouvidos do pai, disse-lhe: “há aí um boxeiro, um rapaz que joga bem, está a ganhar,

tem o mesmo nome que eu e os meus amigos pensam que sou eu. E eu aproveito-me dessa situação e eles têm medo de mim!”. O meu pai, claro, acreditou, não é?

Há uma altura em que o Manel ganha um campeonato, e entra lá na oficina um cliente, muito amigo do Manel e do meu pai. Estão a conversar, e ele diz para o meu pai: “Então parabéns! O seu filho ganhou ontem!” Diz o meu pai: “Não, esse não é o meu filho. Na verdade tem o mesmo nome do meu filho, mas não é o Manel, porque ele até já me contou essa confusão com o nome, mas não...”. “Então eu não conheço o seu filho?!...”E nisto, há uma sombrinha que vem da rua; vem-se aproximando – é o Manel. Diz-lhe o senhor: “Olhe lá, esse que está aqui, quem é ele?” “É o meu filho.” “Pois foi esse que eu ontem vi lá ganhar o combate.” Calcule! O meu pai como é que não ficou! Uma pessoa, cuja palavra era sagrada! Chegou a casa, à hora do jantar, disse: “Ó Manel, anda cá”. O Manel aproxima-se dele, ele dá-lhe um murro, o Manel enrola-se, levanta-se e o meu pai diz-lhe assim: “Olha, Manel, cá em casa só quem dá murros sou eu”. Pronto, foi de castigo para Santiago (que não era castigo nenhum). Só que era para receber os prémios, não recebeu nada, porque foi para Santiago.

Há uma história que ele conta nos “Imperadores do Chile” (um livro de contos que ele nunca chegou a publicar) e que é verídica - passou-se com ele e com outros camaradas seus. Então, um desses contos relata uma revolução que o Manuel e outros camaradas resolvem empreender através de um ataque ao Quartel da Penha de França (isto passa-se antes do regime de Salazar e esse Quartel passa a ser depois da Legião). E então, tinham armas, começaram a distribuí-las e o Manel diz: “não preciso de arma”, e mostra um isqueiro a imitar uma pistola. Mas dessa vez não tiveram a mesma sorte do costume. Os soldados saíram do quartel e eles foram todos corridos. Mas o Manuel tinha uma namorada nessa calçada, que morava numa cave, cuja janela ficava junto ao chão. O Manuel bateu à janela, ela abriu e aí se escondeu. Também tinha sorte nesse sentido.

Mas era um homem de muita coragem!... Morava ele na Parede - a PIDE andava sempre a persegui-lo, e um dia é interpelado por um polícia. O Manuel pega nele, dá-lhe uma sova, desarma-o, tira-lhe a pistola, tira-lhe o cassetete, tira-lhe o emblema e pega naquilo tudo e vai ao posto da PIDE na Parede. Pede para falar ao chefe dos PIDES e põe aquela coisa toda lá em cima e diz ao chefe que quando mandar algum atrás dele, mande um mais forte, que aquele era fraquinho demais e estava a dormir lá ao pé do comboio. O Manel era um homem de muita coragem, nunca se acobardava, qualquer coisa e ele ia lá.

PR - Em que circunstância morre o seu irmão?

AF - Não se sabe bem, porque quando ele morreu estava sozinho em casa, em Santiago do Cacém. A esposa, devido a razões profissionais, nessa semana estava fora. Mas era uma mulher que o tratava muito bem! (Era até melhor que as outras no que respeitava a cuidar do meu irmão. Ele andava sempre muito bem vestido e cuidado desde que estava com esta mulher). Mas havia uma senhora que ia lá cuidar da casa, e então, quando lá foi, encontrou-o caído ao fundo das escadas, que eram muito íngremes. Ele deve ter-se sentido mal lá em cima e ao tentar descer as escadas, caiu. Sofreu um traumatismo craniano e ficou em coma, do qual já não saiu. Foi um dos maiores funerais que aconteceu em Santiago...

[Houve um momento de pausa na nossa conversa e todos, num silêncio testemunhado, evocámos Manuel da Fonseca e trouxemos à memória as palavras caladas que gostaríamos de proferir ao amigo, ao homem, ao escritor Manuel da Fonseca. E este momento é perceptível pela forma introdutória do discurso de Artur da Fonseca, evocando no presente, o seu irmão]:

AF - ... Ele é de tal maneira honesto naquilo que escreve que, quando escreve *Seara de Vento*, uma companhia Cinematográfica Americana quer fazer o filme e oferece-lhe umas centenas de contos que nessa altura era uma fortuna muito grande. O realizador era o Cavalcanti. E, quando ele leu o Guião recusou, porque a personagem da Velha diz:” vão dizer à minha neta que um homem só não vale nada” – que era a Mariana – uma rapariga revolucionária, destemida. No guião eles colocam a Mariana num convento, e então ele recusa.

Isto demonstra a sua força naquilo que escrevia e as suas convicções e a lealdade para com as suas personagens.

LF - Eu comparo o Manuel ao “Vagabundo do mar”, é uma boa descrição dele, este seu poema.

[Então, Artur da Fonseca recorda os primeiros versos de “O Vagabundo do Mar” e eu, andando “ao sabor da maré”, como que tomada por essa “força da tempestade da vida” que “me apanhou no alto mar”, porque “muitas vezes acontece/ largar o rumo tomado”, li “O vagabundo do Mar”]:

*“Sou barco de vela e remo
sou vagabundo do mar.
Não tenho escala marcada
nem hora para chegar:
É tudo conforme o vento,
tudo conforme a maré...
Muitas vezes acontece
largar o rumo tomado
Da praia para onde ia...
Foi o vento que virou?
Foi o mar que enraiveceu
e não há porto de abrigo?
Ou foi a minha vontade
de vagabundo do mar?
Sei lá.
Fosse o que fosse
não tenho rota marcada
ando ao sabor da maré.
É por isso, meus amigos,
que a tempestade da vida
me apanhou no alto mar.
E agora
queira ou não queira,
cara alegre e braço forte:
estou no meu posto a lutar!
Se for ao fundo acabou-se.
Estas coisas acontecem
aos vagabundos do mar.”*

A conversa continuou, passando por memórias fotográficas da família e outros temas também ligados à gênese de Santiago do Cacém como, por exemplo, o facto de o Filme “Cerromaior” não ter sido rodado em Santiago – terra que ele retrata, simplesmente porque ninguém quis emprestar um dos seus solares ou casas apalaçadas. Falou-se também de Santiago ser uma terra regida por um sistema feudal, o que é bem visível na obra de Manuel da Fonseca e talvez por isso ele não tenha sido bem acolhido por algumas figuras “maiores” desta terra.

Falámos ainda de Manuel da Fonseca - o homem igual ao escritor - fazendo referência a outras obras suas, passando pela sua experiência de ator no filme “O Trigo e o Joio” de Fernando Namora.

Luísa da Fonseca lamentara o facto de eu não ter conhecido Manuel da Fonseca: «Que pena não ter conhecido o Manuel. Se ele agora aqui estivesse, ficaríamos a ouvi-lo até de madrugada, sem darmos pelo tempo passar».

De facto, não demos pelo tempo passar! Fazendo jus ao seu irmão, Artur da Fonseca é também um homem com quem gostamos de conversar e que nos cativa e contagia com a sua simpatia, bom humor e elevada cultura.

26 de dezembro de 2002