



**EM TORNO DA ALDEIA PORTUGUESA: ARTIMANHAS
ANTIFASCISTAS DO NEO-REALISMO LITERÁRIO A
PARTIR DO CONTO “CAMPAIÇA”, DE MANUEL DA
FONSECA**

**AROUND THE PORTUGUESE VILLAGE: ANTI-FASCIST
ASTUTENESS OF LITERARY NEO-REALISM BASED ON
THE SHORT STORY “CAMPAIÇA”, BY MANUEL DA
FONSECA**

Weslei Estradiote Rodrigues*

 <https://orcid.org/0000-0003-2566-7517>

weslei.estradiote@gmail.com

RESUMO: O presente artigo propõe realizar uma série de reflexões sobre a estrutura e a forma do conto “Campaniça” (1940), de Manuel da Fonseca, confrontando-o com o contexto sociopolítico em que foi escrito. A pequena hipótese explorada é a de que, tanto no plano da mensagem, quanto no da forma, o autor produz uma antítese, uma antípoda, um contradiscurso sólido e organizado, que em tudo se contrapõe ao discurso oficial, produzido pelo regime salazarista por meio do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), encabeçado por António Ferro no que diz respeito à vida no campo, nas aldeias. Para efetivar essa análise contrastiva, toma-se como caso arquetípico da narrativa oficial salazarista o concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal”, promovido pelo órgão.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel da Fonseca; salazarismo; aldeia nova; neo-Realismo.

ABSTRACT: This article proposes a set of reflections on the structure and form of the short story “Campaniça” (1940), by Manuel da Fonseca, confronting it with the sociopolitical context in which it was written. The small hypothesis explored is that, both in terms of message and form, the author produces an antithesis, an antipode, a solid and organized counter-discourse, which in every way opposes the official discourse, produced by the Salazar regime through of the National Propaganda Secretariat (SPN), headed by António Ferro, with regard to life in the countryside, in the villages. In order to carry out this contrastive analysis, the archetypal case of Salazar’s official narrative is the contest “The most Portuguese village in Portugal”, promoted by the organ.

KEYWORDS: Manuel da Fonseca; salazarismo; aldeia nova; neorealism.

* Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (PPGS-USP), Mestre em Antropologia Social (PPGAS-USP) e Bacharel em Ciências Sociais pela mesma instituição (FFLCH-USP). Pesquisador Visitante do Centro de Investigações e Estudos Sociais do Instituto Universitário de Lisboa (CIES-IUL) entre 2018 e 2019.

No ano de 1939, com o título de “Canção do Alentejo”, foi publicado pela primeira vez, no jornal *O Diabo*¹, o conto de Manuel da Fonseca que, na coletânea *Aldeia Nova*, veio a se chamar “Campaniça”. O pequeno conto abre a coletânea e oferece, de cara, uma amostra substancial do que se desdobra nas páginas seguintes: crítica social e política, elaboração estética e certo modo de ver Portugal.

Este ensaio parte do aparentemente desprezioso texto, escrito ainda no início do movimento neo-realista que se configurava e, no quadro geral das obras do autor, mero prelúdio de *Cerromaior*, seu grande romance. O intuito é explorar os aspectos da construção formal (arranjos, jogos de palavras, repetições, seleção vocabular, etc.), buscando apontar e fazer entrever que existe nele, em verdade, uma proposição discursiva e estética que é, em cada palavra, diretamente oposta à que vinha sendo produzida e difundida pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, sob a direção de António Ferro.

Ferro vinha elaborando, ao longo da década de 1930, o que chamou de “Política do Espírito”: todo um empreendimento propagandístico capaz de produzir uma identidade visual e ideológica, ao mesmo tempo em que tentava controlar a percepção acerca do regime, não apenas por meio de folhetins oficiais e veículos de imprensa comprometidos, mas com amplo espectro de investimentos culturais, tais como em exposições, bolsas de estudo, concursos de literatura, de teatro, etc. No conjunto desses esforços, é importante lembrar o papel que tiveram concursos e exposições nos anos 1930 e 1940, interstício de institucionalização do regime, quando foram levadas a cabo a Exposição Colonial Portuguesa (1934) e a Exposição do Mundo Português (1940). Para os fins aqui pretendidos, nossa atenção recai especialmente sobre o concurso para eleger “A aldeia mais portuguesa de Portugal”, anunciado em 1938 no jornal *Diário da Manhã*, já que de seu estatuto emana uma determinada formulação sobre a identidade nacional, calcada na ideia de que no interior rural, nos recônditos aldeões, repousa a essência, o “Portugal profundo”, inalterado e sublime. Nas palavras do regulamento (1947), o evento buscava a aldeia que “maior resistência oferecia a decomposições e influências estranhas e o mais elevado estado de conservação no mais elevado grau de pureza características”.

¹ O *Diabo* foi um veículo de imprensa que congregou artistas e intelectuais associados ao movimento neo-realista entre 1934 e 1940, quando foi definitivamente fechado pela censura do regime do Estado Novo salazarista.

Baseada em práticas e ideais que remontam, pelo menos, ao final do séc. XIX, a “política do espírito” de António Ferro era a expressão acabada do antimodernismo próprio dos fascismos, encarnado em sua versão portuguesa: fechada e voltada para si, tendia a tratar as convenções estéticas das vanguardas como “estrangeirismos”, perversões alienígenas, impróprias. As diretrizes do “bom gosto” delineadas por Ferro via SPN formataram a estética salazarista, que ao mesmo tempo que se delimitava como único legítimo e aceitável (aqui insere-se a censura), se definia e caracterizava pela “tipicidade”, pela exaltação do regional (manifestação singular do nacional), motivado pelo reaportuguesamento, por uma busca premente pelos elementos mais genuinamente portugueses, traços legítimos e inconfundíveis da identidade nacional.

A aldeia portuguesa, portanto, aos olhos do regime e de seu eminente secretário, seria este reduto aonde se deveria buscar os cenários e modos de vida que sumarizassem a ideia de uma identidade original e perdida em meio à marcha descaracterizante da modernidade. Menor unidade do sistema demográfico português, a aldeia camponesa é o espaço que conecta os processos longínquos de formação do Estado português às modernas transformações: muitas delas antiqüíssimas, são fundamentalmente núcleos camponeses, onde a vida rural e certas tradições populares se perpetuam a duras penas, já que são também marcadas pelo progressivo e acentuado esvaziamento, pela emigração e, quando muito, pelo retorno festivo dos migrantes para as festividades de verão.

Veja-se, portanto, que, a despeito da complexa questão do êxodo rural que se arrastava em Portugal desde pelo menos meados do séc. XIX, o salazarismo tal como arquitetado no SPN primava por construir e difundir uma visão romântica do universo rural. Mais do que uma porção qualquer do país, as aldeias foram convertidas no lócus imaginário da nacionalidade, no repositório das qualidades essenciais portuguesas:

[...] a aldeia é uma noção que materializa todos os pontos do programa de Salazar (...). Nesta primeira fase do SPN, a aldeia é o refúgio onde se conservou, desde tempos remotos, o modo de viver das comunidades antigas, primordiais, janela aberta para o antigo, arquétipo da etnia portuguesa, fonte inspiradora da raça, ascética, honrada, reduto da tradição onde esta estava mais visível na sua forma mais genuína, em oposição ao que era moderno, internacional, universalista, abstracto, urbano, cosmopolita, espaço de degenerescência do carácter típico português. As aldeias são o reduto mais essencial da nação, unidades idealizadas, por todos conhecidas, são a antítese das “almas dilaceradas pela dúvida e (pel) o negativismo do século” (Salazar 1991: 101), espaços de demonstração da naturalidade de deus e da virtude, da pátria e da história, da autoridade e do prestígio, da família e da moral, da glória do trabalho e do seu dever. (FÉLIX, 2003 : 211)

É evidente, desse modo, que a aldeia, para o regime ditatorial, um aglutinado que continha todos os simbolismos necessários à construção ideológica pretendida. Nos âmbitos estético e ideológico (que não podem ser separados), a aldeia é o contraponto nacional à “degeneração” da vida moderna (preocupação tão característica dos fascismos históricos, reativos a diversas das vanguardas artísticas europeias da passagem do século).

Espécie de modelo moral e tesouro, o interior rural e aldeão foi um verdadeiro objeto de obsessão do regime, que fomentou peças de propaganda, exposições (tais como os cenários aldeões montados na Exposição do Mundo Português (1940)), pesquisas e expedições etnográficas. E essa obsessão não surgiu absolutamente do nada. Ela é tributária de toda uma construção em torno das paisagens do campo e de seus habitantes que remonta à literatura romântica de Júlio Diniz e Almeida Garrett, mas sobretudo às pinturas da geração naturalista, de Tomás d’Anunciação a José Malhoa, passando por Silva Porto, todos devidamente consagrados pela crítica de Ramalho Ortigão. O salazarismo, assim, apropriou-se do extenso legado de idealizações em torno da aldeia e de seu “povo”, tornando-o ferramenta eficaz de manuseio de um imaginário sentimental assente nas diversas esferas da cultura nacional. O “povo” e tudo o que lhe é pertinente foram para o salazarismo (à semelhança de outros regimes fascistas, sobretudo o italiano), a pedra de toque. O povo em sua aldeia era o fiel da nacionalidade, fonte da legitimidade do sentimento nacional. Assim sendo, era dos interiores, dos miolos e arrabaldes das aldeias que sairia o material com o qual Portugal se reencontraria consigo mesmo, se refaria, se reconstruiria e, conforme a narrativa do regime, se recolocaria como império no cenário global.

O concurso para eleger “A aldeia mais portuguesa de Portugal” só teve uma edição, mas cumpriu com seu propósito de institucionalização do regime. Foi fundante do papel que cumpriu o SPN até pelo menos meados dos anos 1950, quando então já havia se convertido em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). A escolha e avaliação das aldeias que se alçaram à disputa era realizada por uma junta composta por especialistas que avaliavam a legitimidade dos critérios: museólogo, etnólogo e musicólogo. Delegados dos SPN avaliavam os relatórios e realizavam visitas às aldeias concorrentes. Enquanto muitas das proponentes foram sendo excluídas por não atenderem aos critérios idealizados pelo órgão, as remanescentes foram apresentadas nos grandes jornais de circulação nacional (Idem : 216). Foram escolhidas duas aldeias de cada província, de modo a contemplar todo o território, e o júri era, em geral, presidido pelo próprio António Ferro.

Por fim, acabou por ser eleita Monsanto, aldeia da Beira Baixa, desde então convertida em epítome do regime. Tornou-se peça de propaganda. Homenageada, teve exposições dedicadas exclusivamente a si, páginas inteiras de imagens e texto na Revista Panorama (1941), órgão de difusão cultural do SPN. E, para todos os efeitos, tornou-se também, virtualmente, no plano dos simbolismos, a antítese exata de Valgato.

O ANTÍPODA NEO-REALISTA AO FASCISMO

A partir da segunda metade dos anos 1930 começa a se constituir em Portugal o movimento cultural, sobretudo literário, que fez frente ao regime estadonovista. Esse que se convencionou chamar de Neo-Realismo emergiu como conjunto mais ou menos coeso em suas proposições de maneira sutil e não antevista. O próprio termo, “Neo-Realismo”, foi criação dos críticos literários mais próximos dos escritores que encontraram no termo a possibilidade de dissimular qualquer intencionalidade crítica explícita (FONSECA, 1993b). A ideia era escamotear qualquer associação ao realismo socialista (lembramos, o espectro socialista soviético rondava a Europa). Muitos dos autores que de forma mais ou menos direta são associados a essa corrente literária e estética em Portugal foram aos poucos se associando a ideias e organizações comunistas e socialistas (caso do próprio Manuel da Fonseca, que se aproximou do clandestino Partido Comunista Português ainda nos anos 1930). Como movimento artístico engajado, o Neo-Realismo foi também produzindo a politização de seus adeptos.

Importa destacar que, enquanto movimento literário, o que marca, portanto, absolutamente o Neo-Realismo é sua busca pela crítica social. O Neo-Realismo emerge concomitantemente ao fenecimento dos experimentalismos vanguardistas da revista Orpheu, enquanto também foi colocando em segundo plano, pela urgência que exprimia, os presencistas. Por um lado, as urgências políticas criavam outras agendas para a arte, e por outro, as convenções estéticas compartilhadas transnacionalmente apontavam para os caminhos da arte engajada e da crítica social.

E não foi por acaso que se articula em Portugal uma corrente literária engajada, de teor crítico e social no mesmo instante em que se formam em outros lugares do globo tendências parecidas, especialmente no Brasil². Por aqui, Jorge Amado já vinha se

² O Neo-Realismo em Portugal nasceu enredado à segunda geração modernista brasileira (chamada por aqui de “regionalista”, também marcada pelo “romance social” de autores do “Círculo de Maceió”, como Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos), mas sobretudo aos textos do baiano Jorge Amado da década de 1930 (BERGAMO, 2008; MOISÉS, 2010 [1960]). Como assinala Edvaldo Bergamo (2008: 54), “o

tornando unanimidade, mesmo diante do fechamento do regime varguista em 1937. E é sabido que o escritor baiano filiado ao Partido Comunista Brasileiro tornou-se uma referência para a jovem geração portuguesa (BERGAMO, 2008) que se formatava aos poucos, delimitando fronteiras em relação aos presencistas³ e ao próprio regime ditatorial português⁴.

O Neo-Realismo emerge, portanto, na sociedade portuguesa simultaneamente como uma resposta política ao regime de pendão fascista, e como um diálogo estético, uma tomada de posição que se dá também no campo literário, uma demarcação de lugar frente aos seus contemporâneos que, ao longo das décadas seguintes, acaba por produzir as próprias instâncias de consagração literária (tais como a revista Seara Nova) e se afirma como força hegemônica. O caso do Neo-Realismo em Portugal ilustra bem as ocasiões relativamente frequentes em que a conjuntura política mais ampla pressiona reordenamentos de fora para dentro e insere outros critérios de legitimação para a atividade literária que são atravessados pela atuação política do escritor.

Como característica distintiva, o Neo-Realismo em seus primeiros momentos (ou geração) evidencia sua preocupação candente com as questões sociais, relacionadas à exploração do trabalho das classes desprivilegiadas pelas elites sociais. Ao mesmo tempo em que coloca a luta de classes como seu grande chavão e mote, produz uma aproximação com o campo, mas por vias diferentes daquelas realizadas pelo salazarismo (em muitos sentidos, inversa): faz da aldeia e da vida camponesa um exemplo ideal do argumento marxista universalista, a parte absolutamente singular que explica o todo, a região em suas particularidades capazes de explicar o mundo. Nas palavras de Bergamo (2008: p.55)

[...] o escritor engajado em língua portuguesa estabelece uma relação dialética entre o particular (região e cultura local) e o universal (defesa de valores abrangentes), encontrando nessa conjunção os limites e os desafios de uma arte politicamente comprometida com a transformação da sociedade (...).

engajamento literário em língua portuguesa deve ser interpretado como um grande repertório supranacional, cuja ênfase está na reivindicação de uma aliança entre arte e sociedade”.

³ Escritores considerados integrantes de uma segunda geração modernista em Portugal e ligados à revista literária *Presença*.

⁴ No entanto, vale a pena pontuar que, semelhante em alguma medida ao caso brasileiro, a relação de diversos artistas portugueses, mesmo entre os mais engajados, não foi de pura e mútua exclusão com o regime. Comportou certa dualidade e corporativismo tentava enredá-los em um emaranhado discursivo complexo. Assim é que se pode explicar, por exemplo, a comum e relativamente frequente participação de neo-realistas (sobretudo Manuel da Fonseca) na *Atlântico: revista luso-brasileira*, criada em 1941 numa parceria entre o SPN de António Ferro e o Departamento de Imprensa e Propaganda de Lourival Fontes, ministro de Getúlio Vargas.

Em suma, enquanto para o salazarismo a aldeia é o microcosmo nacionalista, a “pátria em miniatura”, metáfora da nação, para os neo-realistas a aldeia é a metonímia, a parte integrada do todo que o revela em seus detalhes, e seus habitantes estão unidos a todos os outros trabalhadores do mundo por sua condição de explorados. A aldeia é sempre mais que a aldeia, mas nesse caso ela é ainda mais do que Portugal.

Na dança das reconfigurações que viveu o campo literário português na década de 1940, curiosamente o novo critério de consagração, o engajamento, chegou por vias indiretas vindo do Brasil, e intentou produzir desde então uma “contraestrutura de sentimentos”⁵ que, sem o mesmo alcance ou eficácia, fixou como pôde a antítese estética ao salazarismo, o contraponto moral e ideal, toda uma outra forma que permanece romântica em certo sentido (porque também produz idealizações e uma imagem projetada da nação desejada), mas que é também crítica, avessa ao “otimismo patriótico” (CANDIDO, 1989: p.159) oficial.

Nesse embate, a aldeia camponesa foi o objeto central em torno da qual se travaram grandes disputas simbólicas, sobre qual foram atribuídos os mais diversos significados, à qual foram associados os mais diversos afetos políticos. É sobre uma certa ideia de aldeia, de ruralidade e de povo que também se constrói o Neo-Realismo português, em todos os seus elementos: das construções de personagens ao arco narrativo, da seleção vocabular às imagens evocadas, das capas aos desfechos. Para os neo-realistas, Manuel da Fonseca incluso, a aldeia e quem a habita não são nem a personificação do imobilismo atávico apontado pelos naturalistas menos ufanistas, nem o reduto romântico e preservado no tempo, fenda para o passado que projeta o futuro do nacionalismo fascista. Para eles, a aldeia e o aldeão encarnam, sim, as contradições que constituem Portugal.

⁵ A expressão faz referência à ideia de “estrutura de sentimentos”, formulada por Raymond Williams (2005: 35), em que o autor refere-se ao compartilhamento de características por uma comunidade artística, quando passam a realizar “escolhas formais decisivas” (Idem) no mesmo sentido. Com o uso de “contraestrutura” na expressão, busco sugerir que o Neo-Realismo constituiu sim uma comunidade estética que partilhou uma mesma estrutura de sentimentos que, por sua vez, se constituiu em oposição à estrutura de sentimentos formatada e incorporada pelos artistas e funcionários do regime, no SPN, e em relação a ela. Em suma, como hipótese que costura o argumento, afirmo que o Neo-Realismo, sobretudo em sua primeira fase, dentro das suas limitações de alcance na disputa ideológica que empreendeu contra o salazarismo, propugnou toda uma outra forma de perceber a realidade nacional portuguesa, e produziu uma outra espécie de ligação afetiva com a nação (território, paisagens e pessoas).

UM PEQUENO EXCURSO SOBRE IMAGENS

Sobre a estética construída pelo Neo-Realismo em oposição ao salazarismo, vale a pena mencionar que também se vale de imagens. As capas das primeiras edições de importantes livros da primeira geração neo-realista, inclusive a de Aldeia Nova, são compostas de significativas ilustrações que coadunam com as ideias acerca do camponês aldeão. A maioria delas foi elaborada por Manuel Ribeiro de Pavia e se assemelham a xilografuras. E, é preciso dizer, as capas produzidas pela Livraria Portugália remetem fortemente às capas elaboradas pela Livraria José Olympio, do Rio de Janeiro: um fundo em cor sólida, a ilustração emoldurada no centro superior e, logo abaixo, o título da obra e demais informações.

Sendo assim, é importante que se destaque as proximidades também entre as escolhas e propostas dessas imagens, que estão longe de ser meras ilustrações. Não por um acaso qualquer, as ilustrações de Pavia têm forte correlação com as produzidas por Tomás Santa Rosa Júnior para autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego. Desse modo, não é do todo absurdo pontuar que as proximidades, laços e afinidades entre o Neo-Realismo português e a chamada “geração de 1930” no Brasil não se encerram de modo superficial nas inspirações longínquas e referências distanciadas. Há uma convergência estética sólida entre os grupos.⁶

Quanto às referências que as gravuras de Pavia suscitam de imediato e às escolhas formais de suas ilustrações, não podemos ignorar quanto as figuras da capa do romance *Fanga* (1943), de Alves Redol, remetem às formas e à fisionomia da personagem de “O Lavrador de Café” (1934), de Cândido Portinari: contorno espesso, antebraços grossos e agigantados, rosto de perfil e ferramentas de trabalho à mão. Especificamente sobre Aldeia Nova (1942), a ilustração traz em primeiro plano um camponês deitado, em descanso, em posição e proporção que muito remete à tela “La sieste” (1866), de Jean-François Millet, ou à versão de Vincent van Gogh, de 1890, com diferenças que merecem ser pontuadas: na gravura de Pavia, o camponês não dorme sob o chapéu, mas está, na verdade, de olhos abertos, com o olhar fixo no horizonte, com semblante alegre e, por assim, dizer, esperançoso, já que traz consigo, nas mãos grandes, uma flor singela que segura com delicadeza. Em seu descanso, o camponês da capa de Aldeia Nova sonha o

⁶ As convergências são tão sugestivas e certos diálogos tão notórios que uma pesquisa sistemática e ampla seria extremamente pertinente para delinear as trocas, a circulação de ideias, os cruzamentos de trajetórias, as aproximações e diferenciações.

futuro acordado. Ao fundo, um colega observa o núcleo da aldeia, ainda mais distante, depois dos largos campos, pequeno e ao centro, marcado pelas torres da igreja com as cruzes no topo e pela passagem de uma pomba. A referência à pintura realista da Escola de Barbizon, expoente das revoluções populares de 1848 na França, e que se destacou por ter conferido protagonismo ao campesinato em suas telas, é bastante sugestiva e reveladora de um projeto estético e demarca de pronto certas posições. Ou seja, deixa claro que espécie de realismo reivindica do século XIX, com que propósitos, no intuito de construir o seu novo realismo (socialista).

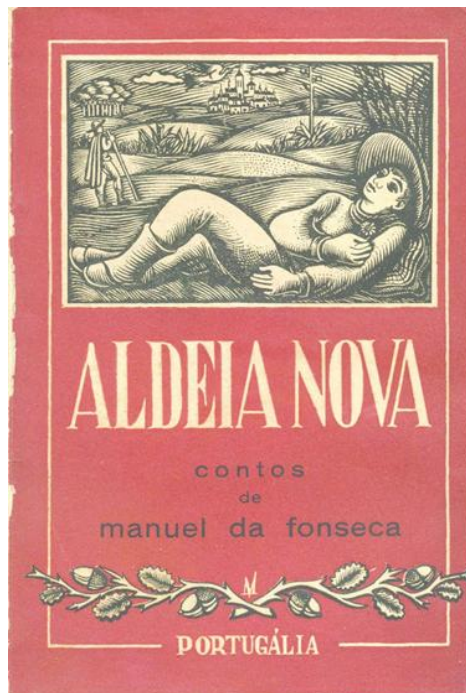
Figura 1. La Méridienne, ou "La Sieste", 1866. Jean-François Millet. Museum of Fine Arts of Boston



Fonte: Domínio Público/Wikimedia Commons.

CAMPANIÇA

Figura 2. Capa da 3a. edição de Aldeia Nova (1968), idêntica à da 1a. (1942).



Fonte: Museu do Neo-Realismo (Online). Disponível em <https://www.museudoneorealismo.pt/pages/5560>

Para, enfim, analisar o conto de Manuel da Fonseca propriamente dito, frente a tudo o que foi anteriormente exposto, devemos começar pelo título: “campaniça”. A palavra é um tanto incomum e tem alguns sentidos mais óbvios e imediatos, bem como algumas outras associações mais tangenciais que, no entanto, merecem ser exploradas.

Para começar com as possíveis significações mais distantes, menos diretas, é preciso dizer que a palavra campaniça pode remeter a algum tipo de sineta (não um grande sino, mas algo menor, pequeno como Valgato), uma derivação de campânula. Esta associação é bastante sugestiva se considerarmos a construção do conto, com a escolha deliberada de sentenças repetitivas, que buscam enfatizar o tempo lento e cíclico da vida aldeã e rural do interior português: tal como um sino marca as horas do dia, o passar vagaroso das horas, de uma aldeia portuguesa, também a ladainha das sentenças parece ressoar a condição de Valgato.

Além disso, uma segunda camada de sentidos pode seguir pela análise da composição da palavra. O sufixo “iço” converte-a num adjetivo, fazendo alusão ao que é próprio do campo, do meio rural (do latim, *campanius*). Esse ponto parece reforçar os intentos do autor em disputar com o Estado Novo os signos atribuíveis e associáveis ao

universo rural em Portugal. É como se o conto fosse também um verbete que pretende transmitir imagens e percepções sobre o campo alentejano. Por fim, de modo mais óbvio e direto, campaniço é também o gentílico dos nativos de diversas regiões do Alentejo (região de onde provém o escritor, vale pontuar), entre as quais Ourique (município vizinho a Santiago do Cacém, onde ele nasceu). Valgato parece figurar, nesta construção ficcional, como arquétipo de uma aldeia alentejana.

No entanto, não quero, com os apontamentos anteriores, sugerir que podemos extrair da biografia de Manuel da Fonseca os elementos capazes de explicar por completo suas escolhas estéticas e temáticas. Não é que sua origem alentejana, de uma pequena vila de aspecto e origem medieval, seja o lastro ou a autenticação de uma obra que não poderia ter sido concebida por qualquer outra pessoa que não tivesse esta exata vivência (à maneira do argumento naturalista). Contudo, é importante reconhecer que o aspecto autobiográfico compõe a escrita do autor de maneira patente. Seus referenciais íntimos são a base a partir da qual elabora sua mundivisão crítica, sua contracomposição estética ao fascismo (COUTINHO, 2012 : p.62). São também a base a partir da qual constrói as personagens, que expressam de modos únicos, em suas trajetórias por vezes de um heroísmo trágico e degredo.

Doravante, para além de qualquer elemento autobiográfico cifrado, vale a pena proceder com uma observação mais atenta dos aspectos estéticos e textuais, que ajudarão a compôr uma tese ao final. E é importante começar enfatizando que suas características estilísticas mais evidentes denotam um equilíbrio entre a construção dos dilemas e experiências subjetivos das personagens, e a dureza das condicionantes objetivas com as quais convivem⁷:

[...] pensar a escrita de Manuel da Fonseca leva-nos ao encontro de uma literatura que se funde a partir da complexa e improvável comunhão entre um processo de subjetivação lírica e uma contundente objetividade narrativa. Manuel da Fonseca consegue, através de seu estilo próprio, conciliar um rigoroso e incisivo discurso crítico a uma plasticidade emanada da transfiguração de experiências particulares que se interpenetram e fundem-se ao seu discurso, construindo um realismo lírico (Coutinho, 2012 : 61).

⁷ É por isso que a pecha de “reducionista” ou “escrita militante” da crítica de primeira hora nunca lhe coube bem e acaba por converter-se ela própria em um reducionismo, já que, para além de qualquer intencionalidade militante inegável, existe também toda uma preocupação evidente com a construção textual e lírica. As frases curtas e secas, a construção das personagens, a efabulação de seus sonhos e dilemas, a seleção vocabular, são um conjunto de escolhas minuciosas que são tanto uma escolha política quanto artística, e vice-versa, como tentarei demonstrar adiante.

Essa síntese que se produzida literatura social de Manuel da Fonseca pretende ser uma espécie de “contrafogo”: combate as mistificações ideológicas do regime com proposições estéticas e ideológicas, uma certa leitura dos problemas crônicos do país, de suas desigualdades regionais e sociais, que se converte em representações acerca da aldeia camponesa, em suas contradições e possibilidades. Em suma, os textos de Aldeia Nova, mas sobretudo o conto Campaniça trazem, ora mais acentuadamente, ora menos, um pessimismo que não é derrotista, tampouco fatalista ou atávico. Diferentemente do realismo e naturalismo da geração literária de 1870, o pessimismo aqui é de uma outra ordem. Não enxerga a aldeia como reduto do atraso, nem o aldeão como portador de uma cultura renitente face ao progresso, e por isso em vias de extinção. O pessimismo ganha tons de denúncia porque tem consigo a sutil pretensão de atacar a alienação, revelando homens e mulheres trabalhadores do campo, vítimas de uma ordem social desigual e exploratória.

No conto, de cara o contista sentencia: “Valgato é terra ruim” (FONSECA, 1984: 15)⁸. Curto, direto e inequívoco. Lança ali o chão de sua aldeia alentejana fictícia e, poderíamos dizer, tão imaginária quanto Monsanto. E nesse ponto é importante situar os modos textuais pelos quais o Neo-Realismo de Manuel da Fonseca ia se postando diante da “Política do Espírito”⁹. Logo a seguir, no mesmo parágrafo, o autor descreve um cenário desolado: ermo (“no fundo de um córrego”, ou seja, curso d’água modesto que, portanto, não chega a ser um rio), exaurido (“cercada de carrascais e sobreiros descarnados”¹⁰ e “não há searas em volta”), longínquo (“no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato debaixo de um céu parado”) e deserto (“há a charneca¹¹ sem fim, que se alarga para todo o mundo”). Desde aqui delinea-se uma oposição: se para o SPN valoriza-se o isolamento das aldeias contra as influências alheias, o isolamento em Campaniça surge criticamente como desolação.

Segue, num terceiro parágrafo, com outra sentença curta: “Valgato é terra triste”. A repetição desse modelo de sentença tem o aspecto dos toques de um sino. Marca o ritmo do texto em pausas bruscas que fazem pensar, quase como cortes brechtianos. Dá

⁸ Todas as citações diretas ao conto aqui foram extraídas da 8ª edição de 1984, impressa pela Editora Caminho, de Lisboa.

⁹ O curto texto de Campaniça conforma uma extensa série de oposições à ideia genérica de aldeia romantizada pelo SPN, e que buscarei expor doravante.

¹⁰ Sobreiros são as árvores de cujo troco se extrai a casca de cortiça para fabricação de rolas. Quando “descarnados” são, geralmente, bastante velhos e pouca ou nenhuma casca terão novamente a oferecer.

¹¹ Charneca, em Portugal, é um terreno árido e pedregoso, tomado por uma vegetação arbustiva e frequentemente espinhosa. São grandes espaços inúteis ao cultivo.

também certa aridez ao estilo, sem floreios. Estas escolhas de linguagem e estilo na construção minuciosa do texto tentam expressar a agrura da terra e a aspereza da vida camponesa, de um modo que em tudo nos lembra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, por exemplo.

O passo seguinte do autor é então começar a construir as personagens, destacando a íntima relação delas com o espaço. Fala-nos do Venta Larga, trabalhador do campo que diante da vastidão da charneca, em meio à escuridão da caminhada na madrugada, encontra os caminhos de sempre, pisando diariamente uma vida inteira os mesmos passos em pedregulhos e paisagens que tem de cor e das quais sabe até os cheiros. Na descrição da paisagem reforça-se a secura, o poeirão, o ardor do sol, uma aridez normalizada por personagens caricatas.

Nesse ponto adentra o conto Maria Campaniça, protagonista discreta, que parece corporificar a aldeia, cenário de onde desde jovem “pensava todos os dias fugir”. No entanto, a paisagem, apresentada como ameaçadora, parece contê-la. Do topo de uma sutil elevação, à sombra, Maria encarava o descampado “sem fim (...), bravio, agressivo de cardos e tojos¹²”. Depois surgiu-lhe o Baleizão, pretendente que se torna marido, e com quem manteve a princípio os planos de fugir para qualquer lugar, “contanto que não fosse Valgato”. Os anos passam, no entanto, e as personagens permanecem, de modo previsível, reproduzindo: a força de trabalho, a distribuição de riqueza, a espécie. Cinco filhos em sete anos de casados. Estão como que presos ou destinados à aldeia, não pela raça ou qualquer coisa que o valha, mas por uma espécie de triste destino social demarcado pela origem e pela exploração.

Acordada, Maria Campaniça sonhava fugir. Dormindo, tinha pesadelos com nunca dali sair (pesadelo tratado por sua mãe com a maior das naturalidades. Afinal, onde haveria de morrer se não ali?). Alimentava esse imaginário de esperança e medo uma figura cujo destino não se sabe ao certo qual foi: Zé Gaio. Uns dizem que se perdeu, mas Maria tinha certeza que havia tomado o rumo da liberdade. Havia sido ele o único que, diante da visão coletiva que os trabalhadores tiveram num dia qualquer ao retornar do campo, teve certeza de que não se tratava de nenhuma aparição de santa. Pegou a

¹² Cardos e tojos são tipos de vegetações arbustivas resistente a solos pobres, calcários, de climas áridos, repletas de espinhos.

estrada à procura da loira de vestido azul que havia partido no carro com o dono das terras do vale¹³.

Casada e com filhos, Maria sentia ainda mais medo de seu pesadelo. Sentia-se ainda mais presa a Valgato, um mar de solidão familiar. Mais solitária ainda à noite, quando tudo é escuridão que desce sobre os casebres, quando só se ouve ao fundo qualquer som das criações. A família que se lhe ocorreu quase que inadvertidamente foi também sua sentença patriarcal, destino sacramentado. Maria, prisão e solidão; Zé Gaio, errância e aventura, gozo.

As imagens poucas e breves do conto que abre a coletânea vão terminando em torno da personagem que se esvai com um rápido passar do tempo. Maria permanece. Perde o rubor jovial do rosto e o desejo de fugir, com um filho novo pendurado no seio. O sonho de um outro lugar qualquer, de uma outra aldeia possível, se encerra com a noite que se fecha. Sob a noite, Valgato fica “mais longe” do mundo e os homens temem que o “o sol nunca mais volte”, mesmo que seja o sol ardido da árida charneca. A metáfora não podia ser mais poética, nem mais explícita. A ideal medida entre a crítica e a forma.

Maria recolhe-se à casa chorosa, desiludida. Há tempo ainda nos últimos parágrafos para que Manuel da Fonseca ainda lhe compare à infinita planície árida de vegetação seca, tortuosa e espinhosa. A certeza da morte na aldeia lhe recai como uma revelação, uma aparição. Fora, os homens cantam a melodia com as vozes presas ao peito apertado.

O conto termina como começou, com as mesmas imagens, os mesmos substantivos e adjetivos, e com a exata mesma expressão: “Valgato é terra ruim”. O mesmo cenário, retomado após toda uma volta narrativa, se apresenta ainda mais desolado, como que numa tristeza dialética. A repetição cumpre no fim uma última vez seu papel de produzir a percepção da imobilidade, da aldeia antiutópica. No final, percepção é uma só: não existe desejo ou sonho sob a égide do fascismo.

A hipótese que sustento aqui, a partir do conto Campaniça, mas tendo em conta todo o volume de Aldeia Nova é que estruturam-se nessas poucas e curtas páginas, nesse pequeno punhado de parágrafos, pares de oposição essenciais a partir dos quais podemos

¹³ A cena da aparição é curiosa: é como se os trabalhadores, encantados ou alienados diante da imagem da mulher burguesa a fetichizassem, incapazes de se identificarem humanamente com ela. Zé Gaio foi ali o único capaz de romper com a alienação e, também por isso, o único capaz de “fugir” da aldeia, espaço alienante.

tirar concepções estéticas do Neo-Realismo de Manuel da Fonseca sobre as aldeias portuguesas. Trava-se ali, naquelas páginas, uma disputa discursiva e estética essencial.

Ante Monsanto, figurada e imaginada ao longo do concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal” por jurados, etnólogos, ministros e sua junta de freguesia, posta-se Valgato. Ambas representadas como universos herméticos: uma encapsulada no passado, regozija-se em sua “originalidade” talhada em pedra; a outra igualmente presa ao passado, arrasta-se até o presente como morta-viva. À estática Monsanto, valorizada por sua pretensa preservação, imóvel no tempo e no espaço, cuja fixidez é metaforizada por suas habitações de pedra e seu castelo em meio ao monte e à mata, opõe-se o tempo morto e vazio de Valgato, carente de transformações. Ao ufanismo romântico escancarado em torno de Monsanto, posta-se a resignação lamuriosa daqueles que estão presos à noite de Valgato. À pureza virginal e natural atribuído nos textos da imprensa a Monsanto, equipara-se a devastação e infertilidade da vasta charneca de Valgato. Enfim, oposto à essencialização de Portugal em torno das representações e imagens construídas pelo regime, ergue-se o pessimismo calculado e crítico. A imagem de desolação sobre a aldeia portuguesa elaborada em Campaniça não pretende ser fiel ou precisa. Ela pretende ser o contraponto efetivo a uma construção identitária nacional que se baseia nos interiores de modo peculiar, a fim de fazer crer anuladas e inexistentes quaisquer diferenças e antagonismos de classe. A aldeia neo-realista é aquela que ataca a alienação da unidade de sentimento do nacionalismo fascista.

Por fim, cabe ainda dizer que o livro como um todo, termina compondo um arco que liga e opõe Campaniça ao conto Aldeia Nova. Contrasta-se o cenário de desolação de um, ao cenário de possibilidades e novidades que o outro permite vislumbrar ao final. Aldeia Nova, o conto, é como uma pequena brecha de esperança, uma nesga de ideia renovadora sugerida, um solitário contraponto dentro de uma obra marcada pelas imagens de solidão e decadência do interior rural português, tanto nos demais contos do volume a que pertence, quanto se comparada a outras obras do autor, tais como Seara de Vento, por exemplo, romance em que se repete o tom desiludido e antirromântico em essência¹⁴. Aldeia Nova é, enfim, a utopia tímida neo-realista. Zé Cardo sonha com Aldeia Nova, e Maria Campaniça sonha sair de Valgato. Eis aí nessas duas personagens a ilustração de Pavia da capa justificada: em ambos os casos são o

¹⁴ Desde o título de Seara de Vento enuncia-se a ideia de uma colheita vã, perdida, e versa-se sobre um campo nada idílico, atravessado por dramas profundos e tensões gritantes da luta de classes tal como ela se dá no cotidiano.

camponês que sonha uma vida melhor ou, ao menos, qualquer outra vida. Mas a aldeia sonhada por Zé Cardo (mas também pelos outros, imaginada coletivamente, portanto), é nova de fato e despida do passado, livre do desterro, da tristeza e do trabalho martirizante. Entretanto e curiosamente, veja-se, é Aldeia Nova que, no ato de compilação, Manuel da Fonseca escolheu para nomear o livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei demonstrar ao longo de toda a análise, por meio de diferentes elementos históricos e culturais, que durante o período de formatação do SPN em Portugal ocorreu uma verdadeira e silenciosa batalha discursiva em torno da aldeia (seu cenário, sua realidade, seus habitantes e significados). Para provar este ponto, propus realizar uma breve incursão pelo conto Campaniça, de Manuel da Fonseca, que abre a coletânea intitulada Aldeia Nova. O conto é brevíssimo e, no entanto, sua análise textual trouxe elementos fundamentais para que essa batalha cultural pudesse ser observada em todas as suas nuances. No entanto, até que o texto pudesse se deslocar dos elementos conjunturais externos e pudesse ser trazido para uma análise textual (e sociológica) interna, num exercício de sociologia da cultura que por um momento toma a obra como fonte primária e fundamental, foi necessário antes apresentar em detalhes o papel e o perfil da aldeia camponesa no projeto estético e político do próprio salazarismo. Para isso, usei como artifício analítico o concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal”, pensado também a partir de documentação, como seu regulamento.

Apresentado o discurso salazarista sobre a aldeia portuguesa, coube então situar a posição do Neo-Realismo na literatura portuguesa, tal como foi sendo produzida pelos agentes do campo literário na década de 1940. O movimento foi brevemente apresentado em seus traços gerais e diálogos amplos como o realismo socialista e o romance social brasileiro de finais da década de 1930, sobretudo de Jorge Amado, tornando sua posição política militante explícita. No trecho final, no entanto, busquei rechaçar qualquer redução da arte literária neo-realista aos seus posicionamentos políticos a partir da hipótese de que a posição política firmada por Manuel da Fonseca não se deu meramente pelas temáticas de sua obra, mas sobretudo pela forma, por uma elaboração estética minuciosa que em tudo se contrapunha à estética fascista.

Percebe-se, por fim, que o conto de Manuel da Fonseca (enquanto amostra de sua obra) pode ser melhor, mais profunda e densamente compreendido se o pensarmos

como estruturado por e estruturante de um conjunto de oposições calculadas entre o Neo-Realismo que se afirmava, e o salazarismo, regime no controle da produção e circulação oficial de imagens e signos sobre a nação. Em cada detalhe, em cada formulação, o texto de Manuel da Fonseca parece que intende ser a antítese ideal, o antônimo das elaborações narrativas e visuais do SPN sobre as aldeias e o povo. Para tanto, a autoria (no sentido de originalidade) e a experimentação formal não podem ser inorados enquanto recursos políticos, tanto do autor, quanto do movimento. Trata-se, enfim, de uma disputa acerca do aldeão em seu espaço social, a aldeia: quem é, como vive, o que deseja. Contra a estetização da política fascista, o Neo-Realismo propõe a estetização do sonho, da vida cotidiana, da renovação revolucionária.

REFERÊNCIAS

BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e Convicção. Jorge Amado e o Neo-Realismo português**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

BUSTAMANTE, Isabela Gomes. “Propostas literárias do Neo-Realismo português”, in: **A reinvenção do real na obra de Augusto Abelaira**. Orientador: Alexandre Montauray Baptista Coutinho. – Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2011.

CANDIDO, Antônio. “Literatura e subdesenvolvimento”, em: **Literatura pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp.140-162.

_____. “A Revolução de 1930 e a cultura”, em: **Literatura pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp.181-198.

COUTINHO, Marcos Vinicius Fiúza. **Entre memórias e palavras: o Neo-realismo de Manuel da Fonseca**. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

FÉLIX, Pedro. “O concurso “A Aldeia Mais Portuguesa de Portugal” (1938)” In : CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (dir.); BRANCO, Jorge Freitas (dir.). **Vozes do Povo : A folclorização em Portugal**. Lisboa : Etnográfica Press, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. **Sentido e forma da poesia Neo-Realista**. Editora Ulisseia, Lisboa, 1968.

MARGATO, Izabel. “Notas sobre o Neo-Realismo português: um desejo de transformação”. *Via Atlântica*, /S. I/, v. 9, n. 1, p. 43-56, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50251>.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 37ª edição, São Paulo: Cultrix, 2013.

O'NEILL, Brian J. e BRITO, Joaquim P. *Lugares de Aqui. Actas do seminário “Terrenos Portugueses”*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1991.

PAULO, Heloísa. “Da aldeia à Pátria: o terreno e as formas para a divulgação do salazarismo na colónia”, in: *Aqui também é Portugal. A colónia portuguesa do Brasil e o Salazarismo*. Coimbra: Quarteto Editora, 2000, pp.247-318.

QUEIROZ, Ana Isabel e CARRILHO, João. “Stone metaphors about a Village: a “Stone Vessel” or “The Most Portuguese””, in: *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 2, n. 1 (2011), pp. 19-33. Disponível em: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/20528>

ROLDÃO, Helena. *Ficha Histórica. Atlântico: revista luso-brasileira*. Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2008. Disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Atlantico.pdf>

SERRÃO, Joel. "A novelística social na década de 40 : esboço de problematização". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 9, Set. 1972, p. 25-31.

TORGAL, Luís Reis. “O Modernismo português na formação de Estado Novo de Salazar : António Ferro e a semana de Arte Moderna de São Paulo”, in: *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*, vol. 3. Porto, Portugal : Faculdade de Letras da Universidade de Portoa, 2004, pp. 1085-1102. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5038.pdf>

WILLIAMS, Raymond. “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”, in: *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, pp. 43-68.

FONTES

FONSECA, Manuel da. “Canção do Alentejo”, in: *O Diabo*. Lisboa, n.º251, Ano VI. Sábado, 15 de Julho de 1939, p.5. Fundo DLT (Documentos Luís Trindade). Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06665.000.50251#!5>

_____. *Aldeia Nova*. Lisboa: Editorial Caminho. 8ª Edição, 1984.

_____. *Seara de Vento*. Lisboa: Editora Forja. 11ª Edição, 1978.

_____; HELDER, Herberto. "[Manuel da Fonseca: o contador-mor](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/ManueldaFonseca/JornaldeLetras_16a22Mar1993.pdf)", Entrevista. **Jornal de Letras**, Lisboa : 1993a. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/ManueldaFonseca/JornaldeLetras_16a22Mar1993.pdf (consultado pela última vez em 05 de setembro de 2023).

MÜLLER, Adolfo S. "Paisagem de Monsanto e suas Almas", in: **Panorama. Revista portuguesa de arte e turismo**. Edição mensal do Secretariado da Propaganda Nacional. Lisboa: Editorial Organizações, nº2, vol. 1, Jul. de 1941.

V. A. **Monsanto**. Lisboa: Edições SNI, 1947.

V.A. **Mundo Português. Imagens de uma exposição histórica**. [Catálogo] Lisboa: Edições SNI, 1940.

RECEBIDO EM: 17/10/2023

PARECER DADO EM: 15/01/2024



www.revistafenix.pro.br