



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



CARLA SANTOS DA COSTA

**OUTRAS PARAGENS:
PAISAGEM E INFÂNCIA EM MANUEL DA FONSECA**

Feira de Santana, BA
2016

CARLA SANTOS DA COSTA

**OUTRAS PARAGENS:
PAISAGEM E INFÂNCIA EM MANUEL DA FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Dr.^a Alana de Oliveira Freitas El Fahl

Feira de Santana, BA
2016

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Costa, Carla Santos da
C871o Outras paragens : paisagem e infância em Manuel da Fonseca / Carla Santos da Costa. – Feira de Santana, 2016.
94 f.

Orientadora: Alana de Oliveira Freitas El Fahl.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

I. Literatura portuguesa – Estudo e crítica. 2. Infância - Contos. 3. Paisagem – Leitura do mundo. 4. Fonseca, Manuel da – Crítica e interpretação. I. Freitas El Fahl, Alana de Oliveira, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0-31.09

CARLA SANTOS DA COSTA

**OUTRAS PARAGENS:
PAISAGEM E INFÂNCIA EM MANUEL DA FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 28 de março de 2016

Prof. Dr.^a Alana de Oliveira Freitas El Fahl
Orientadora – UEFS

Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

Que posso eu oferecer ao Senhor por tudo de bom que
Ele me tem feito? (Salmos 116:12)

AGRADECIMENTOS

Que alegria chegar até aqui e perceber o cuidado de Deus comigo. Sinceramente, não sou merecedora de tão grande amor. Obrigada, Senhor, o teu amor me constrange!

Confesso que nem seria aprovada na seleção do mestrado, no final de 2013, quando estava me preparando para colar grau no início do ano seguinte, se eu não tivesse ao meu lado pessoas especiais, verdadeiros anjos, que quando não me ajudaram, carregaram-me nos braços. Enfim, chegou o momento de agradecê-los.

Aos meus pais a minha gratidão eterna por tudo que sou. Minha mãe, em especial, por ter tomado o leme da minha vida quando a maior parte do meu tempo estava destinado para a pesquisa. Aos meus irmãos, Milena e Matheus, semelhante gratidão.

Agradeço também a Bruno, meu noivo, pelo amor e cuidado. Te amo!

O sentimento também é de sincera gratidão pela vida de Jaci, Jessica, Bruna, July, Leice e Larissa pela amizade verdadeira que tanto me acalentou nos momentos em que pensei que não conseguiria.

Sou grata pelos seis anos em que fui discente da Universidade Estadual de Feira de Santana e por todos os professores do Departamento de Letras e Artes, em especial aos docentes do curso de Letras Vernáculas.

Muita gratidão pela vida dos professores Francisco Ferreira de Lima e Alana Freitas: meus maiores exemplos de amor e comprometimento com a Literatura.

Ao professor Márcio Muniz meus sinceros agradecimentos pelas valiosas contribuições.

Manuel da Fonseca nasceu para revelar o Alentejo.
(Mário Dionísio, 1942)

RESUMO

O presente estudo propôs leituras de alguns contos das coletâneas *Aldeia Nova* (1942) e *O Fogo e as Cinzas* (1953) do escritor português Manuel da Fonseca. Essas análises foram desenvolvidas sob dois motes interpretativos: a representação da paisagem e da infância. Para isso, tivemos como pretensão avaliar como o cenário, nas narrativas do autor, ganha simbologias que apontam para a relação indissociável entre o homem e o meio, sua subjetividade e o espaço físico que o rodeia, relação que diz muito sobre o imaginário e a identidade desses indivíduos. De modo semelhante atentamos para a carga simbólica atribuída às personagens infantis e como elas concebem o trânsito da infância para a vida adulta, assim como as perdas, os medos e as frustrações. Com essa intenção, localizamos a produção de Manuel da Fonseca no contexto sócio-histórico de Portugal no início do século XX, tendo como ponto de partida o imaginário de grandeza heroica que margeia toda a história lusitana, até chegarmos ao contexto da ditadura salazarista e suas problemáticas. Dentre elas, o abandono das pequenas comunidades rurais e o silenciamento dos discursos dos indivíduos do campo, aspectos que aparecem na escrita de Manuel da Fonseca como um comprometimento, localizando-o no contexto das intenções do Neorrealismo português, com denúncias, que, imbricadas em suas produções distancia os enredos de sua autoria da problemática escrita panfletária.

Palavras-chave: Manuel da Fonseca. Contos. Paisagem. Infância. Neorrealismo.

ABSTRACT

The present study proposed the reading of some of the short stories in *Aldeia Nova* (1942) and *O Fogo e as Cinzas* (1953) from the Portuguese writer Manuel da Fonseca. These analysis were developed under two principal interpretative plots: the representation of landscape and childhood. To do so, we had as pretension evaluate how the landscape, in the author's narratives, acquires symbologies that link to the inseparable relation between the man and environment, his subjectivity and the physical space that surrounds him, relation that says much about the imaginary and the identity of these individuals. In a similar way we attend to the symbolic weight attributed to the infant characters and how they conceive the transit from childhood to grown up life, as well as the losses, the fears and frustrations. With this intention, we localize the production of Manuel da Fonseca in the social-historic context of Portugal in the beginning of the Twentieth century, having as initial point the imaginary of heroic greatness that borders all the Lusitanian history, until we come to the context of the Salazar dictatorship and its issues. Among them, the abandonment of small rural communities and the muting of these communities' individuals, aspects that show up in Manuel da Fonseca's writing as commitment, placing him in the context of Portuguese Neorealism intentions, with denunciations that, imbricated in his productions that distance the plots of his authorship from the problematic propagandistic writing.

Keywords: Manuel da Fonseca. Short Stories. Landscape. Childhood. Neorealism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 MANUEL DA FONSECA E SEU ENTORNO.....	15
1.1 PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	15
1.2 O NEORREALISMO PORTUGUÊS: OUTROS ALMOÇOS DE TROLHA.....	20
1.3 MANUEL DA FONSECA: UM ARTISTA AFEIÇOADO AO ALENTEJO.....	27
1.3.1 O espaço, suas simbologias e a denúncia social: recorrências temáticas no projeto literário de Fonseca	31
2 PAISAGEM: UMA PARAGEM PARA A LEITURA DO MUNDO	38
2.1 AMOR AGRESTE – PAISAGEM AGRESTE.....	42
2.2 CAMPANIÇA – E O SONHO DE IR PARA <i>ALDEIA NOVA</i>	47
2.3 MEIO PÃO COM RECORDAÇÕES – A CARÊNCIA E A ESPERANÇA.....	55
2.4 NÉVOA – UMA PARAGEM A MAIS PARA DEMORAR O OLHAR.....	61
3 INFÂNCIA: CONTOS DE PERCURSO.....	69
3.1 O RETRATO – AS DORES DO CRESCIMENTO.....	75
3.2 O LARGO – A ESCOLA DAS CRIANÇAS.....	78
3.3 O PRIMEIRO CAMARADA QUE FICOU NO CAMINHO – AS PERDAS FATAIS.....	83
CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS.....	91

INTRODUÇÃO

Quando Mário Dionísio (1942), numa crítica às obras fundadoras do Neorrealismo português, apresentou Manuel da Fonseca como o autor que nasceu para revelar o Alentejo, um dos seus argumentos, para que não houvessem leituras equivocadas sobre o seu comentário, dizia respeito ao modo particular como o artista se dispusera a dar voz, em forma de arte, para as figuras imóveis e sombrias que aparecem no meio da grande planície, “a falar-nos delas, da terra e dos senhores que as esmagam” (DIONÍSIO, 1942, p. 151). Relativizando a ideia de uma escrita estritamente regionalista, disposta apenas a falar sobre o Alentejo, o crítico aponta para o comprometimento de Manuel da Fonseca com a realidade alentejana, e a vivência de sua gente nessa paisagem árida, descrita por narradores e personagens apegados a ela, possibilitando-nos um acesso às simbologias que contempla a relação entre esses homens e os seus arredores.

A crítica de Mário Dionísio não anula o interesse afetivo de Manuel da Fonseca para com a terra de origem, traço perceptível na leitura de suas produções. A escolha do Alentejo e da ambientação de suas pequenas comunidades rurais, semelhantes à Santiago do Cacém, foi dinamizada na escrita do autor, reflexo das marcas de sua história. Sua vivência nesse espaço que é berço, mas é também sepultura, pois nele Manuel da Fonseca vivenciou um dos episódios mais traumáticos de sua vida: a doença e a morte de um dos seus irmãos.

Essa familiaridade revela, através das experiências pessoais das tardes nos serões de verão, “a rotina do tempo cíclico da vida rural ou o mundo cinzento de uma burguesia provinciana” (VIÇOSO, 2011, p. 12). Percebendo e atribuindo atenção às angústias e aos episódios dolorosos dos homens alijados socialmente, Manuel da Fonseca observa a performance desses grandes contadores de história. Ao fazer uso da memória individual como recurso para revelar a memória coletiva, o imaginário e a identidade dessas localidades, o autor transforma o espaço, reconfigurando-o ficcionalmente, tornando-o palco de bêbados, malteses, crianças e campaniças, personalidades que tornaram possíveis as denúncias abafadas das casas isoladas da planície, das refeições silenciosas, onde a fome, o desespero e a vida asfixiante foram ouvidos através do inconformismo, assim como da rebeldia e da errância desses personagens.

Esse interesse pela realidade afetiva e sociopolítica da vida nas pequenas comunidades rurais de Portugal, nas primeiras décadas do século XX, embora localize a produção de Manuel da Fonseca no desenho da escrita Neorrealista, já que o comprometimento com essas

comunidades passou a ser marca das produções nesse momento literário, não faz dele um dos ortodoxos da ideologia do movimento. A denúncia, compromisso coletivo do projeto Neorrealista, emana de seus enredos desprovida de um caráter apelativo, panfletário. Neles encontramos a preocupação sintomática com as subjetividades, com a simplicidade de uma gente que representa numa sociologia lírica com o ritmo das contações de histórias; simples em sua organização cênica, mas grandiosa na intensidade das revelações do humano e de suas relações com o meio.

Diante de alguns aspectos que norteiam os recursos estéticos da produção fonsequiana, podemos notar que o desejo de uma produção fluida, memória narrada, mais próxima da oralidade, do que o léxico popular condensou na expressão: “dois dedos de prosa”, contempla o ritmo e também a coesão que sustenta todo o seu projeto de escrita. Até mesmo as obras que se deslocaram do Alentejo, a exemplo de *O anjo no trapézio* (1968) e *Tempo de Solidão* (1973), apontam para a saudade desses momentos calorosos e denunciam as relações desumanas que se acentuam no contexto da modernidade, tendo Lisboa como cenário citadino dessas evidências.

Contudo, sem dúvida, é no Alentejo que predomina o espaço de suas criações. Das produções que temos registros estão os livros de poesia: *Rosa dos Ventos* (1940), *Planície* (1941), *Poemas Dispersos* (1958). Da produção contística, *Aldeia Nova* (1942), *O Fogo e as Cinzas* (1953), *Um Anjo trapézio* (1968), *Tempo de Solidão* (1973), *Crônicas Algarvias* (1986). Dos romances, *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958). Porém, tomamos como objeto de especulação alguns contos de *Aldeia Nova* e *O Fogo e as Cinzas*; por certo, os que melhor contemplaram a releitura que aqui propomos: tendo a paisagem e a infância como campos de força interpretativos.

Seguindo a ordem cronológica, o primeiro livro, *Aldeia Nova*, teve como pano de fundo o vigor do regime ditatorial do Estado Novo. Sob o comando de Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970), Portugal encarou um dos seus piores momentos de repressão no país, o que acarretou censura para todo e qualquer produção artística nesse período, por isso a dificuldade do autor em publicar as primeiras edições. Sobre o contexto de criação, o autor chega a dizer no prefácio do livro, que, “Foi de guerras o tempo destes contos” (FONSECA, 1984, p.12), pois o mundo enfrentava a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Porém, embora o país estivesse numa posição de neutralidade, não se pode dizer, segundo o próprio Manuel da Fonseca, que esse momento não foi sentido pelos portugueses. Vale ressaltar, que, mesmo diante desse momento conflituoso, alguns dos doze contos constituintes da coletânea já haviam sido publicados em revistas e jornais da época, o que aponta para o envolvimento

do autor nos meios jornalísticos, a exemplo de: *O Diabo*, *O Diário*, e *A Capital*, e a colaboração nas revistas *Vértice*, *Sol Nascente*, *Afinidades* e *Seara Nova*.

Aldeia Nova é, sem dúvida, das produções do autor, a que melhor representa o compromisso com a terra e a inspiração neorrealista. Das histórias que lhe saltam, os destinos dos homens, e os cenários enclausurantes compõem um protesto estrangulado, às vezes agônico, de uma gente inconformada com o abandono e com a falta de oportunidades dos moradores da paisagem agreste, que sugere à vida desses homens uma realidade igualmente agreste. Desse modo, essas narrativas expressam nos subterrâneos da leitura a oposição a Ditadura Salazarista e suas falsas propagandas de prosperidade.

O livro *O Fogo e as Cinzas* não se distancia da proposta que margeia *Aldeia Nova*. Embora suas publicações estejam temporalmente distantes por pouco mais de dez anos, a preocupação com o humano, seu envolvimento com o lugar e as construções simbólicas dessa relação continua a ecoar nessas novas histórias. Contudo, a transição de Portugal da pré-modernidade para a modernidade foi reinterada no espaço de lirismo telúrico peculiar da expressão estética de Manuel da Fonseca. Neles persistem as denúncias imbricadas nos seus enredos, já que esse compromisso com a terra e com os injustiçados foi tomado como empenho no seu projeto literário.

Em *O Fogo e as Cinzas*, a modernização das vilas e o rearranjo no cotidiano dos homens com a chegada da telefonia, da rádio e das locomotivas, são abordados como novidades, que, se por um lado trouxe informação, notícias sobre o resto do mundo, trouxeram também o distanciamento das individualidades e, conseqüentemente, o enfraquecimento da coletividade, da vida em comunidade, sob o calor da experiência, das conversas por horas a fio. Com a chegada das fagulhas da modernidade, nas pequenas aldeias a organização dos modos arcaicos de trabalho foi alterada e os mestres artífices passaram à posição de operários. Essas e as demais mudanças nas relações entre os homens em comunidade foram retratadas, numa superposição de imagens temporais, nas quais o passado, o presente e seus pontos de convergência foram retratados, não como um relato sociológico, mas na forma e no estilo da arte literária de cunho neorrealista.

Acreditamos que sempre houve espaço na literatura fonsequiana, mesmo que de forma clandestina, para as vozes excluídas, injustiçadas, menosprezadas, personalidades que de algum modo foram relegadas a lugares de esquecimento. Nesse campo criativo de liberdade das alteridades, dos sonhos e das utopias, escolhemos, para um aprofundamento sobre a construção da paisagem, os contos: “Amor Agreste”, “Meio pão com recordações”, “Névoa” e “Campaniça”. Os dois primeiros, componentes de *O fogo e as Cinzas*, e os dois últimos

compõem *Aldeia Nova*. Para o tratamento da infância, e suas respectivas representações na produção do autor, escolhemos: “O retrato”, “O largo” e “O primeiro camarada que ficou no caminho”.

Dos teóricos aos quais recorreremos para embasar a discussão nas análises dos contos citados acima, Anne Cauquelin (2007) e sua proposta da paisagem como uma invenção, aconselhando-nos a abandonar a ideia desta como equivalência da natureza, reconstrói o conceito levando para o campo das percepções. Para a filósofa francesa, a paisagem seria melhor concebida como um conjunto de sistemas que se inter-relacionam e o modo de percebê-la reflete os valores de quem a construiu. Assim, o que se vê seria projeção da existência, das intenções humanas sobre o espaço.

Nesse contexto teórico de afirmação da paisagem como construção, recorreremos também aos importantes estudos de Michel Collot (2011), que, com um aprofundamento sobre a paisagem para melhor compreender a complexa relação entre arte, sujeito e espaço, apresenta o homem como eixo da interpretação semântica dos espaços. Suas considerações, baseadas numa perspectiva fenomenológica e psicanalítica, demonstram como a concepção de paisagem está repleta de ligações com o inconsciente do sujeito que a percebe; posicionamento que contribui no contexto da crítica literária para uma ampliação dos modos de ver o espaço, no mundo e na escrita.

Ainda como forma de melhor significar a paisagem, avaliamos o modo como a Geografia, aqui representada pelo geógrafo Milton Santos (2006), define a relação entre o homem e o meio na construção de paisagens, que, para o teórico é capaz de revelar a história do lugar e as impressões resultantes dos vínculos estabelecidos entre eles.

Para o melhor embasamento teórico do segundo eixo interpretativo que norteou a leitura dos contos, a infância, utilizamos o percurso histórico traçado por Philippe Ariès (1986) para uma concepção da infância como uma construção social. O estudioso francês, problematizando sobre a ausência do sentimento de infância na era medieval, afirmou que o sentimento de infância que compartilhamos hoje foi concebido na modernidade. Mesmo sendo bastante contestado por autores como Moisés Kuhlmann Júnior, por exemplo, por suas escolhas metodológicas, as contribuições pioneiras de Philippe Ariès não poderiam ficar de fora da análise aqui apresentada sobre as representações da infância nos contos de Manuel da Fonseca.

Ainda se faz necessário notar que outras vozes, igualmente interessadas pelo trabalho do neorrealista português, foram evocadas nesse estudo, ou seja, mantivemos diálogo constante, no decorrer da pesquisa, com alguns dos mais relevantes trabalhos que compõe a

fortuna crítica de Manuel da Fonseca, tais como Michelle Dull Sampaio Beraldo Matter, José Carlos Barcellos, Vitor Viçoso, Maria da Glória Alinho dos Santos, Francisco Ferreira de Lima, dentre outros. Trabalhos que por certo incentivaram e contribuíram de forma significativa para a elaboração e conclusão do que aqui se apresenta.

Essas intenções interpretativas nortearam o nosso trabalho e condicionaram a própria estrutura do texto. Assim, iniciamos com a tentativa de localizar Manuel da Fonseca no seu entorno histórico, literário e afetivo. Propomos, na sequência estrutural dos capítulos, uma reflexão sobre temas que persistem no universo ficcional do autor: paisagem e infância, relacionando-os ao contexto de criação e as pistas autobiográficas que vez ou outra ganham espaço na ficção fosequiana. Desse modo desejamos contribuir para a produção de leituras críticas da obra de Manuel da Fonseca, pontuando aspectos relevantes do seu projeto de escrita a partir dos seus contos.

1 MANUEL DA FONSECA E SEU ENTORNO

De acordo com Michel Foucault (2000), sempre há uma espécie de luz, sombra que parece se aproximar quando se questiona o contemporâneo. A origem das coisas, que aqui aproximo do passado que influencia o presente, “no momento que lhes é própria” torna a aparecer, reanimando a “tênue superfície do originário que margina toda a nossa existência” (FOUCAULT, 2000, p. 456), e promove a intermediação com o presente, anunciando que o hoje já aconteceu em outro momento, é eco de tempos outros. A partir desse pensamento a opção de revisitar o passado com a intenção de melhor compreender o presente, ou seja, o período histórico do autor, nos pareceu um percurso instigante e necessário para entendermos o que está para além da divisão temporal apresentada na historiografia portuguesa. Essa escolha nos aproximou do processo de formação da identidade lusitana, de modo a melhor analisarmos o tempo histórico e social da arte literária neorrealista.

Desse modo, revisitar a história de Portugal na tentativa de compreender o contexto de criação artística de Manuel da Fonseca é acreditar, como Foucault, que “as coisas começaram bem antes” do que se percebeu na localização temporal do autor, o que não significa que encontramos a matriz ou a origem do sentimento que defendemos aqui, mas que a influência do passado, do sentimento de grandeza heroica, constante na construção do imaginário e da identidade lusitana, foi reanimado ao longo dos séculos posteriores. Esse passado glorioso, justificado pela coragem de seus navegantes em se lançar por mares nunca dantes navegados e desbravar o desconhecido, faz parte do ser português e se apresenta como uma espécie de fio condutor das movimentações políticas, sociais e ideológicas em Portugal. A força do passado escorre no presente de tal modo que séculos depois do apogeu marítimo do pequeno país europeu estamos a perceber os seus resquícios no início do século XX, especificamente no governo de António de Oliveira Salazar (1889-1970), período no qual desponta a literatura neorrealista.

1.1 PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Ao longo do século XV, Portugal planejou e investiu no grande sonho de conquista, enfrentou as intempéries do Cabo das Tormentas e com as grandes navegações conquistou e se manteve das riquezas de territórios outros, impulsionado pelo desejo utópico de se tornar e permanecer como o Quinto Império mundial, expressão do Padre António Vieira, revigorada

por Fernando Pessoa alguns séculos mais tarde em *Mensagem*. É exatamente percebendo esse desejo de afirmação de grandeza que se justifica o impulso que nos fez voltar o olhar para o passado com a intenção de melhor entender como Portugal encarou a ditadura salazarista e de quais artifícios Salazar se utilizou para governar por quase 40 anos, aproximando sua busca pela imponência ao espírito motivador presente desde o contexto de formação da nação.

A frase “orgulhosamente sós!”, dita por Salazar nos anos 60, descreve a disposição de Portugal dentro da Europa, “quando a política mundial se voltou praticamente toda contra as posições assumidas” (TORRALBA, 2000, p. 223) pelo país. A imagem de uma nação em busca da afirmação de uma identidade superior – consciente ou inconscientemente – acompanhou todo o processo histórico do país, justificativa possível para o isolamento de Portugal diante das demais nações europeias, assim como do insistente projeto colonizador que se estendeu até o início do século XX, quando já havia na estrutura mundial uma consciência de oposição a esse modelo político-econômico.

Tércia Valverde (2014), em um de seus *Ensaio*s, tratando dos fragmentos da memória coletiva e individual como componentes do passado existente dentro de todo ser humano, tomou o imaginário da nação lusitana durante o período salazarista como exemplo e pontuou que

As glórias e vitórias alcançadas pela nação lusitana no período das Grandes Navegações foram rememoradas e trazidas para o presente, visando o fortalecimento da identidade nacional. Aqui, a emoção coletiva desempenhou um papel preponderante no processo de memorização de um grupo de indivíduos específico, mesmo sabendo que a organização político-econômica europeia tinha se modificado. (VALVERDE, 2014, p. 81)

Essa impressão, da qual comungamos, já havia sido proposta por Eduardo Lourenço (2001) em *A Nau de Ícaro*. O crítico, optando por traçar uma linha oscilante entre história e imaginário, perspectiva que nos parece fundamental para o entendimento da cultura portuguesa, revisita o passado ultramarino, pontuando o seu recuo com a devolução de Macau e a descolonização da África. Ao longo do primeiro capítulo do estudo aqui citado, o crítico faz uma análise da cultura portuguesa hoje e esclarece que o tempo neorrealista “obrigou a cultura portuguesa” a manter um diálogo com “o discurso-crença” que o acompanhou ao longo da história. Para ele,

A vida profunda de uma cultura não se move pelas leis que alteram o estatuto político e mesmo econômico e social de uma sociedade. O romantismo português, a cultura portuguesa até aos nossos dias, são o lugar

de um combate ao mesmo tempo luminoso e obscuro para inventar uma nova figura para uma sociedade em contínua metamorfose, aspirada pelo futuro. (LOURENÇO, 2001, p. 42-43)

Ainda segundo Lourenço, a força inconsciente – que se caracteriza pelo mundo antigo – representada no ensaio pelos “Ulisses caseiros”, que deram forma e figura ao imaginário cultural, foi constantemente revisitada ao longo da história por intermédio da literatura nacional através de nomes como Fernão Lopes (1385-1459), Bernardim Ribeiro (1482-1552), Camões (1524-1580), Nuno Gonçalves (1420-1490), Vieira (1608-1697) e Garret (1799-1854). Assim, a imagem mítica que se nos apresenta é de um país à espera dos grandes homens escolhidos pelos deuses com uma missão a cumprir, como nos versos de *Mensagem*, à espera de um D. Sebastião para tecer o futuro de Portugal.

Portanto, se Portugal continua preso às dobras do passado grandioso, se alimentando da “memória de ter sido grande”, não seria Salazar, promotor do Estado Novo que governou Portugal de modo ditatorial de 1933 a 1968, uma moderna representação do passado, ou uma espécie de escolhido, tal qual D. Sebastião? Se o foi, a sociedade dos anos 40 o rejeitou, ou melhor, questionou suas intenções, pois o cenário já não era o mesmo. As ideias marxistas já haviam alcançado terreno e, “disputando” com o discurso tradicional da Igreja, infiltraram nela suas rígidas estruturas, incitando a geração intelectual desse período a conceber um pensamento crítico. Essa “foi a idade de ouro do que se chamou o neo-realismo, o de uma cultura de repensamento crítico do passado ou do presente em função do seu ideário, com militantismo literário, sociológico, artístico, historiográfico” (LOURENÇO, 2001, p.15).

Convém pontuar que essas ideias revolucionárias ganharam fôlego no momento em que o Estado Salazarista havia institucionalizado o Estado Novo. A partir dele, uma nova Constituição foi implantada, a qual garantiu amplos poderes ao presidente da República. Entretanto, instaurou-se no cenário político uma outra realidade, já que havia um critério na escolha da Assembleia Nacional “pois possuía poucos poderes legislativos e esses eram sobretudo efectivados pelo governo(=Salazar), enquanto o presidente da República se limitava a uma figura decorativa”(GARCIA, 1991, p. 262). A autonomia conquistada pelo então ditador através do cargo de presidente do Conselho de Ministros exibiu no cenário político um perfil confiante. Com insistentes discursos intencionalmente bem elaborados, Salazar conseguiu o apoio necessário através de suas boas relações com personalidades do clero e dos militares e, sobretudo, pelo apoio da burguesia conservadora.

A morte de D. Manuel II, em 2 de Julho de 1932, foi mais um aspecto positivo para a realização dos planos de Salazar, pois, beneficiado pela impossibilidade de Portugal retornar

ao regime monárquico, o ditador investe e estabelece, segundo o historiador José Manuel Garcia (1991), uma poderosa ditadura “negando qualquer transigência com o liberalismo ou o socialismo”. O adjetivo atribuído pelo historiador ao regime salazarista comporta as estratégias políticas para manter os índices que garantiam uma estabilidade econômica e que funcionavam como uma espécie de propaganda do seu empreendimento político (supostamente) bem sucedido. Mas há que se perguntar quem se beneficiava com essa duvidosa e tão polêmica organização financeira.

Um dos fatores para a estável situação divulgada pela propaganda salazarista diz respeito à posição de neutralidade – se é que podemos falar de país neutro nesse contexto – de Portugal no período da Segunda Guerra Mundial. Sem intervir na guerra, o país se beneficia com a contenção de gastos e se mantém voltado às questões internas. No entanto, a exibição de Salazar em ostentar resultados positivos imediatos teve como pano de fundo os baixos salários e os altos impostos que recaíam sobre os assalariados. A camada popular sofreu com a diminuição de investimentos em educação e assistência social. E as áreas rurais, em especial os setores agrícolas no Alentejo e no Ribatejo, mesmo com alguns investimentos, continuavam necessitando de uma reforma agrária. Eis a realidade marcada pela ideologia imperialista, tonalidade que permeou a ditadura salazarista.

O Estado Novo, de caráter repressivo, mantendo uma constante censura sobre os meios de comunicação, criou em Portugal

[...] novamente um clima de terror, idêntico ao que a Inquisição provocara no Antigo Regime. Em vez de judeus fabricavam-se “comunistas”. Na verdade, ainda que o Partido Comunista Português constituísse uma pequena mas activa organização de oposição ao regime e os seus elementos fossem particularmente perseguidos, as oposições liberais também não foram tolerantes e houve mesmo a tendência artificial para as confundir com o “perigo vermelho” ou, pelo menos, com a desordem (GARCIA, 1991, p. 262).

Essa intolerância instaurada durante o governo de Salazar foi umas das afinidades usadas por alguns críticos para perceber a estreita relação entre o salazarismo e o fascismo italiano. Luís Reis Torgal (2000), em um dos capítulos da coletânea *História de Portugal*, tratou do Estado Novo sob uma vertente intitulada por ele: “Estado Novo. Fascismo, Salazarismo e Europa”. Sem pretensão de questionar a conveniência de categorizar os regimes totalitários de “Fascismo”, admitindo que, embora haja particularidades, são notórios os aspectos essenciais a todos eles, o autor se negou também a dar atenção aos questionamentos em torno da legitimidade do termo “Fascismo” ao Estado Novo. Desse modo, Torgal se

propôs a discorrer sobre a aproximação desses dois regimes partindo da posição do salazarismo perante a Europa.

No seu estudo, Torgal faz uso de entrevistas e discursos do acervo pessoal de Salazar para comprovar a aproximação entre o regime português e o de base italiana. Alguns dados curiosos teceram a escrita do crítico, dentre eles a afirmação de que Salazar manteria na sua mesa de trabalho uma fotografia de Mussolini. Diante dos variados fragmentos das falas do ditador, este mais profundamente demarca os elos com Mussolini assumidos pelo próprio Salazar:

A nossa ditadura aproxima-se, evidentemente, da ditadura fascista no reforço da autoridade, na guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu caráter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social. Afasta-se nos seus processos de renovação. A ditadura fascista tende para um cesarismo pagão, para um Estado novo que não conhece limitações de ordem jurídica ou moral, que marcha para o seu fim, sem encontrar embaraços ou obstáculos. (FERRO, *apud* TORGAL, 2000).

Mesmo sem pretendermos analisar o aspecto muito bem defendido por Torgal, essas características do Estado Novo são informações que nos servem de base para a construção de um pano de fundo para uma melhor interpretação do Neorrealismo. Abordar essas peculiaridades do governo de Salazar, assim como do clima instaurado na sociedade portuguesa no auge da ditadura, são aspectos aqui apresentados com a finalidade de nos situar para uma melhor interpretação das principais motivações e escolhas ideológicas do movimento neorrealista, um “projeto atado a um tempo, a Ditadura Salazarista, espécie de radicalização daquela evidente decadência portuguesa já apontada agudamente com Antero de Quental e sua geração” (MATTER, 2010, p.16).

Michelle Dull Sampaio Beraldo Matter que desenvolveu um relevante estudo dentro do quadro teórico do Neorrealismo português, expondo as propostas fundadoras dessa literatura de compromisso social, dedicou-se a analisar textos ficcionais que “demonstraram a permanência de um rastro do Neo-Realismo”, especialmente nas obras *O Delfim* de José Cardoso Pires, *Balada da Praia dos Cães*, do mesmo autor, *Levantado do Chão* de José Saramago e *Sem Nome* de Helder Macedo. Sob uma criteriosa investigação, a autora alcançou a proposta neorrealista e a percepção da arte que defendemos aqui:

Essa noção de literatura “engajada” atava-se, enfim, à situação de abandono em que se encontrava a maior parte da população portuguesa, fora do eixo de uma oligarquia de poderosos.

[...]

Diante de um tempo histórico censurador(sic) e opressor, houve ali a necessidade de expressar – e mesmo de denunciar – através da Arte essa vida castrada em todos os seus aspectos, e de apresentar, como figura de eleição temática, o homem em contato com o mundo, esmagado na sua luta diária pela sobrevivência, de modo a obrigar a refletir sobre a urgência de mudança do olhar sobre a realidade, com vistas à preparação do amanhã. (MATTER, 2010, p. 16-17)

Em consequência dessa tentativa de aprisionamento coletivo, de um Estado que usou a censura como forma de silenciamento dos problemas vivenciados pela sociedade portuguesa, os artistas tomam uma postura revolucionária, prontos a cumprir a missão de oposição ao esquecimento das vozes inconformadas e dos discursos dos oprimidos.

Desse modo, perceber o contexto histórico e social no qual se desenvolveu o Neorrealismo, assim como relembrar as bases imaginárias que vez ou outra margeiam a literatura em Portugal, nos pareceu necessário para a proposta que aqui se apresenta: uma leitura dos contos de Manuel da Fonseca, explorando alguns eixos temáticos que sustentam sua ficção, os quais estão intimamente ligados à força ideológica que paira na escrita neorrealista.

1.2 O NEORREALISMO PORTUGUÊS: OUTROS ALMOÇOS DE TROLHA

O homem de semblante cansado, acororado com o prato à mão tem como companhia uma mulher sentada sobre um tijolo e uma criança ao colo. No cenário de uma construção civil, a família, comprimida entre tapumes, aproveita o intervalo do almoço do operário. As tábuas e os instrumentos de trabalho posicionados ao redor deles indicam que em breve o homem retornaria ao serviço. Essa é a mais simples descrição da atmosfera claustrofóbica do quadro *O Almoço do Trolha* (1947) de Júlio Pomar, uma pintura emblemática do movimento neorrealista português. Nele, a arte representa a precária condição dos trabalhadores instaurada no Estado Novo a partir de uma família, mas retrata, sobretudo, a classe assalariada “acuada” – expressão que comporta semanticamente a ambientação e a fisionomia dos personagens – em detrimento dos interesses da burguesia. Esse conturbado período político movimentou os artistas com o intuito utópico de apagar as barreiras entre arte e contexto social, produzindo e expondo movimentações artísticas de libertação para conduzir o povo português a uma mudança de consciência diante da realidade; esforço que ganhou a força necessária para se transformar numa ambição coletiva expressa através do Neorrealismo.

Atentemos para a nomenclatura do período literário no qual se percebe o autor em questão. A palavra Neorrealismo relembra-nos o Realismo oitocentista, tendo como expoentes Gustave Flaubert (1821-1880), Eça de Queirós (1845-1900), Machado de Assis (1839-1908), dentre outros, e que é caracterizado pelo empenho em representar o real com uma fidelidade quase que fotográfica, compondo cenas sociais, familiares e religiosas do modo de vida burguês. As principais composições narrativas nesse período foram, essencialmente, marcadas por adultério, ciúme, ambição, educação; temas que, por certo, evidenciaram literariamente os interesses privilegiados pelo contexto sociocultural da burguesia.

O Neorrealismo difere de imediato do Realismo pela própria nomenclatura. O acréscimo do prefixo latino -neo, partícula que diz respeito a novo, atualizado, se faz como uma espécie de nova versão do Realismo, revigorado por um outro contexto social e literário, além das particulares intenções ideológicas. Isso em linhas primárias, pois muito se sabe em termos de teoria sobre as diferenças entre os dois movimentos. Mas vale pontuar que “se o intuito de representar o real se manifesta em ambos, o certo é que são profundamente diversas as raízes ideológicas, as preferências temáticas e as próprias técnicas literárias utilizadas.” (REIS, 1981, p. 13-14).

Para acentuar a distinção entre os dois movimentos, já que instigamos momentaneamente essa discussão, recorreremos às palavras de José Carlos Barcellos (1997), quando o autor, no último capítulo de *O Herói Problemático em Cerromaior*, aponta para o instrumento filosófico como “o divisor de águas” da percepção de mundo desses movimentos.

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 socioeconômicos e agente/ construtor do próprio destino, sujeito e não apenas objeto do processo histórico, própria do materialismo dialético, o elemento que porventura tenha maiores incidências na configuração das narrativas neo-realistas, em oposição às realistas ou naturalistas do século passado (BARCELLOS, 1997, p. 129).

Essa seria, segundo Barcellos, a marca que diferencia os dois movimentos e que por certo pode dirimir equívocos entre as bases artísticas que os norteiam, visualizadas na percepção do lugar de importância dada ao homem frente às transformações sociais. Desse modo, se a diferença do Neorrealismo para o Realismo oitocentista se funda nas questões filosóficas, o que podemos afirmar sobre a distinção entre o movimento neorrealista e o presencismo, cronologicamente tão próximos? Barcellos afirma que a problemática quando se pretende traçar essa diferença é ainda maior, pois,

Trata-se, como se sabe, de movimentos quase contemporâneos, entre os quais se estabeleceram acirradas polêmicas. Fundamentalmente, a literatura presencista pressupõe uma visão do homem que ressalta os aspectos psicológicos e ontológicos, deixando num segundo plano os fatores de ordem socioeconômica privilegiados pelo Neo-Realismo (BARCELLOS, 1997, p. 130).

A distinção ideológica expressa pelo crítico, assim como pela maioria dos teóricos da historiografia portuguesa, quando tratando das relações entre Presença e Neorrealismo, torna-se tênue ao lermos produções como *Contos da Montanha* e *Novos contos da Montanha* de Miguel Torga, por exemplo. Com uma escrita atenta tanto a subjetividade dos seus personagens quanto às questões sociais de Trás-os-Montes, denunciadas nos seus contos, Torga é comumente categorizado como autor da geração presencista. De modo semelhante, encontramos críticos, como o professor Vitor Viçoso (2011), que percebem a presença de temáticas como a infância e autobiografismo em Manuel da Fonseca como “longínquo sussurrar do psicologismo presencista”. Eis uma questão presente da Literatura: nos alertar para as armadilhas dos enquadramentos temporais que elegemos ao longo da História.

Porém, embora no campo de nossas viciosas ações de estabelecer margens ao que é fluido e trasbordante, vale mencionar que os primeiros traços da escrita neorrealista, ainda desprovido de uma sólida fundamentação teórica, desejou uma declarada oposição ao presencismo, período notado na literatura portuguesa a partir de 10 de março de 1927, com a publicação da revista *Presença*. Esta, desprovida de intenções doutrinárias, desejou contemplar a subjetividade dos indivíduos atrelada ao rigor com o caráter estético da arte.

Essa questão nos oferece trilhas para uma discussão que nos impulsiona a desvendar a profundidade do próprio movimento neorrealista. Nesse momento, nos aproximamos do princípio do movimento ao reconhecermos suas divergências com os momentos literários anteriores a ele. Marcelo Brito da Silva (2012), discorrendo sobre os laços perceptíveis entre o projeto de Miguel Torga e as intenções neorrealistas, pontuou que “a principal dificuldade dos escritores nos alvares do Neorrealismo foi fazer a travessia do plano ideológico para o plano estético, ou seja, construir uma literatura que não fosse apenas reflexo de uma ideologia” (SILVA, 2012, p. 57). Esse plano esclarece as afinidades de Torga com o movimento doutrinário e alerta-nos sobre uma necessidade de atribuir a devida atenção ao amadurecimento estético e ideológico do Neorrealismo.

Seguindo as pistas críticas deixadas por Marcelo Brito na escrita de *Violência na Montanha: uma leitura dos contos de Miguel Torga*, para lembrarmos o desenvolvimento

do movimento em questão, escolhemos um percurso semelhante para traçarmos suas principais características. Desse modo, sem desprezar a convencional percepção do Neorrealismo em fases, optamos pela visão didática proporcionada por Francisco Ferreira de Lima, o qual nomeia os escritores neorrealistas de ortodoxos e moderados, ou seja, os que defendiam cegamente o movimento, reduzindo-se a uma escrita panfletária e os que trabalharam para um amadurecimento estético, percebendo a estreita relação entre arte e realidade. Ao que parece, o movimento se sustentou numa acentuada busca social, mas houve os que se detiveram ao aprofundamento sociológico e os que alçaram voos mais altos na escrita, alcançando um objetivo estético indispensável à obra de arte literária.

Em seu primeiro momento, o Neorrealismo é marcado por uma linhagem mais ortodoxa, feliz expressão de Lima (2002), sustentada pelas ideais do Socialismo marxista. Nesse momento de frágil conjuntura teórica, os autores que mais se aproximam dessa linhagem são conhecidos pela polêmica escrita panfletária, ou seja, pela escrita mais compromissada com a ideologia e com o utilitarismo aplicado à arte do que com o caráter estético de suas respectivas produções. Estes foram bastante criticados por, a partir do aprofundamento ao momento histórico de Portugal, utilizarem a literatura como veículo do discurso revolucionário, reduzindo seus projetos literários ao exercício de um pragmatismo político na representação literária, comumente, vistas como relatos do Estado Novo e da precária situação do proletariado. Dentre os autores, comumente, listados na historiografia portuguesa, como representantes dessa linhagem citamos aqui Alves Redol, com “o livro que se tem considerado a baliza inicial do Neo-Realismo, o romance *Gaibéus*” (TORRES, 1983, p. 9). Inflamado pelos ardores do movimento o próprio Redol chegou a afirmar: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem” (REDOL, 1965, p. 27).

Como moderados, apontamos os artistas que, sem formular um discurso declaradamente ideológico – o que não nos faz negar que a ideologia ali esteja –, propõem denúncias imbricadas em enredos mais elaborados. Esses artistas utilizavam a simbologia como recurso estilístico, cabendo ao leitor desvendar as histórias dos homens e do mundo, refletindo as revoltas interiores, as andanças necessárias aos inconformados, as angústias dos predestinados a viver em lugares de sofrimento, a opressão das relações de poder; bem como a incessante busca pelas infâncias alegres e perdidas, os instantes de fartura e a esperança de um futuro melhor.

O contexto literário de acolhimento do Neorrealismo português abarcou uma intensa produção teórica e crítica que se deu em prol de uma afirmação e reflexão sobre o que se pensou como herança da escrita neorrealista. Com esse propósito, mantinham-se no cenário literário revistas e periódicos que davam espaço para o fomento de críticas e textos teóricos ligados ao movimento. Cabe aqui pontuar as publicações da *Seara Nova* (1921), impulsionadas pelo desejo de mudar pedagogicamente a visão dos portugueses sobre a própria cultura: o Seminário de Crítica Literária e Artística, comumente conhecido como *O Diabo* (1934), a *Sol Nascente* (1937) e a *Revista Vértice* (1942), todos empenhados em contribuir para a reflexão e consequente crescimento da cultura portuguesa a partir do Neorrealismo.

Dentre as figuras atuantes nessas produções temos críticos como Raul Gomes, que pensou o Neorrealismo como “um sistema de ideias e uma disciplina intelectual” que “se evidencia no horror a todas as formas de anarquia mental”. Para ele o movimento se constituiu como “uma nova atitude do pensamento que se objetiva numa nova interpretação da realidade.” (GOMES, *apud* REIS, 1981, p. 71)

Na *Revista Vértice*, Manuel Campos de Lima, afirmou que “o novo realismo indica o conteúdo da compreensão da vida do homem, a beleza do ideal humano [...] como principal escopo do artista” (CAMPOS, *apud* REIS, 1981, p. 78), interessando ao realismo humanista, dito por Mario Ramos (1939), não a natureza isolada, mas a natureza e o homem.

Muitas foram às contribuições para o entendimento de como se deu o sistema de ideias neorrealistas. Mario Dionísio, uma das personalidades presente nesse universo teórico, assim como importante crítico da obra de Manuel da Fonseca, em defesa do movimento, n’*O Globo* afirmou que,

O que qualquer desses artistas pensa ao falar fervorosamente em realismo é no gesto poderoso, esforçado, bastante heróico nos dias de hoje, de transpor o belo mundo da pintura moderna do exclusivo domínio quantas vezes estreitamente individual para o da realidade de todos, como quem muda valoroso o curso de um rio de um local exíguo onde apenas despontam belas e exóticas flores, inúteis num mundo de dor, para um enorme deserto onde há fome e sede, a falta dessa água, e onde com a sua forte ajuda, um dia, haverá flores também. É afinal uma atitude de solidariedade, de abnegação, de alta humanidade, sem estar fora do serviço da arte, quando era tão fácil, para dizer a verdade, continuar simplesmente a mastigar as passadas do irrealismo aceito hoje mais ou menos em todo o mundo da arte pelas condições a que a sociedade chegou, com uma outra inovação de disposição para exposição (DIONÍSIO, 1946, p. 1-6).

Desse modo, os teóricos do Neorrealismo comungaram da percepção de que os escritores fiéis ao ideário do movimento se propunham a fazer uma nova arte com intenções

de conscientizar, fomentar um espírito revolucionário num contexto de grande censura. A ideia de libertação, ou a de que os artistas cumpririam uma espécie de “missão”, foi comumente divulgada. Visto dessa forma, o projeto parece-nos soar em uníssono com as produções empenhadas a refletir fielmente a realidade, mas veem-se nele diferenças não alcançadas pelo “projeto poético” formulado por seus teóricos. Francisco Ferreira de Lima (2002) afirma que “se há algo que possa caracterizar, à primeira vista, o neo-realismo português, é exatamente a sua multiplicidade, a sua diversidade e, conseqüentemente, a ausência de uma unidade programática”.

Vale observar que outros nomes floresceram no cenário neorrealista, mas certamente *Gaibéus* (1939) de Alves Redol, com uma acentuada carga doutrinária ganha destaque. Esta obra foi bastante polemizada por seu caráter documental - afirmado pelo próprio Redol na epígrafe do livro – caráter esse que ele reintera na 6ª edição em 1965 como “urgente a todos os jovens que ansiavam plantar os alicerces para um novo tipo de cultura extensiva às grandes massas ausentes (REDOL, 1965, p. 29)”. *Barranco de Cegos* (1961) do mesmo autor, também ganha destaque nas produções que transmitiam as intenções sociais que impulsionaram o período. Nele nos deparamos com uma narrativa que evidencia a situação social e moral da sociedade portuguesa, percebida desde o final do século XIX, através de uma família de latifundiários do Ribatejo, uma história que privilegia o contexto de mudança política e econômica no qual Portugal estava envolvido.

Não menos representativos da ideologia e dos contornos da escrita neorrealista, estão Fernando Namora (1919-1989), Mário Dionísio (1916-1993), Carlos de Oliveira (1921-1981), dentre outros, autores citados por expor as cinzentas cenas da sociedade portuguesa como prática dominante da geração de 40, personalidades que assumiram uma arte com características de resistência, em oposição ao pensamento macro da “arte pela arte” divulgada pelos presencistas.

Reconhecidas essas distinções, a produção do autor aqui estudado desponta nos anos 40 “momento em que o neo-realismo já se apresentava como movimento consciente do seu caráter colectivo...”(LOURENÇO, 1994. p. 284). Fazendo jus ao *status* de geração em luta, o movimento assume afetuosos vínculos com a ideologia marxista. Mas, como nos aconselha o ensaísta “não é a teoria que faz reverdecer a árvore da vida. A mera temática ideológica não podia escrever os romances de Redol nem dos outros neo-realistas”. Dentre os autores que bem desenvolveram a consciência de que o fazer literário precede as imposições dos datados períodos literários, Manuel da Fonseca se destaca, distanciando-se da problemática estética panfletária, porém comprometido com o povo português e com a sua subjetividade.

Nesse sentido, o Neorrealismo é também marcado pela eleição de uma ambientação rural como resposta da preocupação com as classes silenciadas e suas respectivas lutas pela sobrevivência. Esse elemento, dito por Barcellos (1997) como correspondente à visão do homem “como ser situado num espaço físico e social, com o qual interage”, se apresenta nas obras apontadas como marcadamente neorrealistas. A própria especulação de uma fragmentação em fases do movimento foi demarcada por alguns teóricos, a exemplo de Alexandre Pinheiro Torres (1983), pela inclinação da ambiência ruralista para a citadina. Alexandre em *O Movimento Neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase* afirma que essa especificidade foi sentida com o romance *Mudança* (1959) de Virgílio Ferreira, assim como o *Dia Cinzento* (1944) de Mário Dionísio, que desde já passaram a movimentar suas personagens na paisagem urbana.

Sobre as temáticas basilares do movimento, António José Saraiva e Óscar Lopes, personalidades importantes na formação do discurso histórico e literário em Portugal, pontuando reflexões sobre a literatura portuguesa no curso do tempo, afirmam que

A ficção neo-realista em prosa constitui, em grande parte ainda, uma redescoberta da vida rural, ou de qualquer modo regional, mas encarada com uns olhos aos quais o pitoresco interessa principalmente em função de conflitos sociais precisos. Além do regionalismo, temas como o do paraíso da infância, o da frustração individual masculina ou, em especial, feminina, servem muitas vezes de base a desenvolvimentos tangenciais ao neo-realismo (SARAIVA e LOPES, 1976, p. 1114).

Duas dessas temáticas citadas por Saraiva e Lopes foram tomadas como mote interpretativo nos capítulos seguintes deste trabalho: a paisagem rural e a infância, percebidas a partir de prismas diferenciados. A paisagem, por um lado, não será abordada como características regionais deterministas sobre os indivíduos do campo, mas como uma organização simbólica capaz de revelar a estreita relação entre o homem e o seu entorno, os personagens e o cenário. A infância não apenas como o “paraíso perdido”, pois, dessa vez, os personagens infantis serão analisados a partir de suas experiências dolorosas nessa fase inicial da vida – da qual se espera inocência e felicidade – como os sentimentos de perda, dores, desilusão, rupturas.

Compreendida a existência de singularidades nos perfis estéticos dos escritores neorrealistas, esse trabalho propõe a leitura de contos de Manuel da Fonseca, para tornar visível a partir deles as suas escolhas como um dos expoentes do movimento, explorando, fundamentalmente, alguns de seus mais significativos elementos de sentido: a paisagem e as

relações estabelecidas entre os personagens e o meio, assim como a curiosa presença de protagonistas infantis em muitos de seus contos.

1.3 MANUEL DA FONSECA: UM ARTISTA AFEIÇOADO AO ALENTEJO

O Dicionário de Literatura (1983) afirma sobre o Alentejo que “nenhuma região de Portugal põe, como esta, na literatura, a marca da terra.”, pois a calma melancólica do lugar, o “marasmo do verão ardente” da planície e a força impressa por sua gente “é, quando não a personagem principal das obras que a tomam por cenário”. Esse apego se percebe poeticamente em poemas de Florbela Espanca (1894-1930), com sua devoção pela paisagem da charneca e em outros poetas, tais como Mario Beirão (1890-1965), Armindo Rodrigues (1904-1993) e Francisco Bugalho (1905-1949).

Na produção em prosa, são inúmeros os autores que retrataram o Alentejo, uns por eleger a força do lugar como principal fonte de inspiração, outros por nele ter nascido e vivido, escolhendo fazer dele cenário de sua ficção. Dentre esses, Manuel da Fonseca se destaca por compor uma espécie de geografia humana do Alentejo, partindo de sua gente e da sua própria experiência. É sobretudo nele e na sua obra que se admite que Alentejo e alentejano são como unidades fundidas, pois o vínculo dos homens com a terra é tomado como percurso estético em sua ficção.

Nascido em 1911, em Santiago do Cacém, Manuel da Fonseca, poeta e prosador português, tem, em seus contos, forma literária em que mais se destacou, o campo como inspiração, tornando-se um dos temas seminais de sua produção. O autor explorou a paisagem rural com autêntica afetividade e conhecimento de quem tem como reminiscências a vivência no Alentejo. Por isso, o apego à vida rural, latente na relação de suas personagens com o lugar, ressoa com a mesma intensidade que a comunicação entre vida e obra do autor. A familiaridade com que tratou os homens marcados pela miséria e pela solidão é característico de quem conheceu de perto essa realidade e por escolha a retratou, fazendo-a tema de seu universo ficcional.

As palavras de Mário Dionísio, quando prefaciou a Obra Poética de Manuel da Fonseca, reforçam que a presença da paisagem alentejana não foi um recurso inédito do fazer literário do autor, pois alguns prosadores também a tomaram como norte. O crítico afirmou que já se havia falado sobre o Alentejo, assim como de Trás-os-Montes, mas salienta que não com a perspectiva e a expressão estética que se percebeu, por exemplo, em seus livros de contos *Aldeia Nova*(1944) e o *Fogo e as Cinzas*(1965), por certo pela particularidade em falar

do humano e de seus dramas pessoais para alcançar o sentimento de pertencimento e as demais ligações com o lugar. Vejamos a afirmação de Mário Dionísio que colabora para o entendimento de como se estabeleceu a relação entre a escrita de Manuel da Fonseca e o Alentejo:

Manuel da Fonseca nasceu para revelar o Alentejo.

[...]

Mas não se julgue, por favor, que se trata de escrever contos ou poemas sobre o Alentejo. Quando falo em Manuel da Fonseca revelar o Alentejo, penso em qualquer coisa de muito semelhante a o Alentejo se revelar a si próprio. Qualquer coisa como se aquelas figuras que aparecem, a espaços, especadas, imóveis e sombrias no meio da grande planície, comessem subitamente [...] a falar-nos delas, da terra e dos senhores que as esmagam (DIONÍSIO, 1942, p. 151).

É importante notar que esse fragmento faz transparecer talvez duas das mais acentuadas impressões na dinâmica da escrita de Fonseca: o cruzamento entre os personagens e a paisagem e a arte literária como veículo do inconformismo dos homens, comprometida com as subjetividades e com as questões de seu tempo.

Para efeito de melhor entendimento sobre o frequente uso do espaço rural como temática na literatura portuguesa, vale apresentar as considerações de Francisco Ferreira de Lima (2009), no seu estudo *O Silêncio dos Inocentes: mundo rural na ficção portuguesa contemporânea*. Lima afirma que o campo, tornando-se “*locus* privilegiado” nas produções dos escritores neorrealistas, passou também a ser “linha de força” na literatura portuguesa nesse período. Ele ainda pontua sobre os poucos escritores capazes de dar voz aos silenciados. É nesse contexto que Manuel da Fonseca se insere, fazendo de suas personagens “portavozes” dos discursos inaudíveis na realidade do campo.

Contudo, revisitar o Alentejo, ação constante na prosa poética de Manuel da Fonseca, não reduziu a sua ficção apenas a um caráter intimista, pois o autor parte de sua experiência e reinventa-a ficcionalmente, tornando-a universal. Isso é possível pelo caráter de denúncia social sinalizado pela oposição ao Estado português, o qual ele aponta como autor dos cenários de fome e desolação, expandindo essa realidade a todas as demais localidades rurais relegadas ao esquecimento pelas autoridades. É nessa proporção que o ficcionista abre um caminho literário pouco conhecido em Portugal, no qual as figuras mais frequentes são os bêbados, mendigos, camponeses, malteses, velhos e crianças. Os excluídos são postos por Manuel da Fonseca como protagonistas representativos de uma realidade esquecida de seu país e, porque não dizer, das realidades rurais esquecidas pelo mundo afora.

Podemos também afirmar que a relação afetuosa entre Manuel da Fonseca e o Alentejo desorganizou positivamente os tradicionais papéis de personagem, narrador e autor. Ambos transitam nas histórias desenhando uma misteriosa geografia onde experiências ficcionalmente reinventadas aparecem e se cruzam com personagens completamente adversas à biografia do autor, aspecto que contraria qualquer afirmação de que sua obra se realizaria numa sujeição aos recursos autobiográficos, pois não se trata de uma escrita submissa às experiências pessoais do escritor, mas um exercício de memória que envereda pelo individual para revelar o coletivo.

Para melhor compreendermos essa afirmativa recorreremos aos paratextos de algumas de suas produções, nas quais Manuel da Fonseca faz uma espécie de localização espacial e temporal das obras, incluindo, sobretudo, suas vivências no período da escrita, relatos que nos deixam pistas para uma leitura que vez ou outra aponta para fatos muito próximos da realidade do autor, mas que, ao mesmo tempo, transcende as marcas autobiográficas, configurando um modo de contar muito particular da escrita fonssequiana. Um rearranjo na trindade personagem, narrador, autor que nos convida a uma leitura bastante particular do universo simbólico alentejano.

Vejamos o que nos conta o autor no prefácio de *Aldeia Nova*, no qual nos foi revelado o entrecruzamento entre realidade e ficção, memória e criação:

A minha memória mais antiga estava cheia de pessoas e de ambientes que me eram familiares. Sobre eles comecei a escrever como quem inicia uma longa história. Não foi fácil. Inventei-as com palavras até ao esvaziar das recordações. Até surgirem, reais e actuates, como as supunha no momento de as escrever, de lhes dar a vida da ficção.

Nada ou muito pouco, penso agora, lhes acrescentei ao reanimá-las. Nem ousei classificá-las de boas ou de más. O homem é contraditório, depende em grande parte do meio, o mal e o bem convivem nele, ensinava-me meu pai. E tanto mais avulto, na ficção e na vida, quanto mais contraditório. Através dos seus actos, deixo ao leitor uma ou várias conclusões. De igual modo tratei as pessoas que vieram depois continuar a longa história começada. Pessoas que não eram da família, como as primeiras. Ou pareciam não ser. Mas que olhando-as agora, as não distingo umas das outras, pois já são todas a minha grande e inseparável família (FONSECA, 1984, p. 11).

Sem dúvida, esse é um dos comentários do autor que mais nos aproxima do universo das familiaridades perceptíveis em suas produções. Não se trata aqui de sustentar a ideia de uma produção comprometida com os relatos pessoais, mas um exercício de memória que aponta para uma melhor compreensão da íntima ligação entre os personagens de Fonseca e os

ambientes nos quais transitam, assim como das vivências desses personagens, comumente, envolvidas por um singular sentimento de pertencimento ao lugar.

No prefácio de *Cerromaior*, Manuel da Fonseca, detalhadamente, descreve a razão do título do romance e nos conta sobre a escolha de Santiago do Cacém como palco para os personagens. Sua terra de origem, mais uma vez posta ficcionalmente como cenário, ganha simbologia própria e revela a subjetividade de sua gente. Entretanto, Fonseca reconhece nesses mesmos prefácios a liberdade literária que faz com que a escrita percorra caminhos os quais ele não traçou inicialmente, e reconhece a perda do controle da criação.

Digamos que são esses os momentos nos quais narrador, personagem e autor alternam suas posições e criam ambientes muito próximos aos das narrativas orais, ao discurso que surge da experiência, repleto de afeto e saudade, retratos da realidade nas pequenas comunidades, e das conversas nos serões de verão. Eis um dos traços marcantes da escrita de Fonseca. Seu modo de contar e de narrar é louvado por Manuel Alegre (1998), que chegou a afirmar: “em *O Fogo e as Cinzas* e em *Seara de Vento*, ele traz à prosa portuguesa um tom e um ritmo inigualáveis. É a tradição oral, arte de contar transmutada para o rigor de uma escrita despojada e primordial”.

Vejamos,

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. No entanto, no sentido de alcançar-lhe região mais acertada ao meu intento, situei a vila do romance, distante da costa, onde se não avistasse o mar.

[...]

Custa muito escrever. De mim falo. O que se vai construir com palavras nasce sempre, aliás como tudo o que o homem constrói, de dezenas de anos – a idade de quem escreve no momento em que escreve – da experiência vivida até esse momento, mesmo quando escreva sobre acontecimentos e seres recentemente conhecidos. A escrita só resulta, de mim continuo a falar, quando, do denso núcleo dessa experiência, o pormenor descoberto se transforma no essencial da construção (FONSECA, 1982, p. 9-10).

Esses trechos podem justificar o sentimento que paira nas descrições narrativas e nos personagens fonsequianos: uma afeição capaz de transformar homens esquecidos socialmente em grandes figuras, heróis de suas histórias e destinos. São seres errantes em lugares que ficam sempre longe do mundo: Valgato, Cerromaior ou Almacil; lugares descritos como “um caminho para o mistério da vida como também dessa parte do mito alentejano de uma terra indomável e misteriosa onde tudo pode acontecer” (SANTOS, 2012, p. 144).

Diante do já dito podemos concluir que a sensação de saudade marcante tanto nos personagens, quanto em alguns discursos do narrador, é o sentimento que marca a presença do autor e sua afeição pelo lugar de origem. Sendo assim, a mobilidade na trindade personagem, narrador, autor pode ser percebida como um ganho nas narrativas de Fonseca, algo que nos convida a desvendar a subjetividade de seres de papel que são tão reais e intensos quanto as experiências do homem que os iniciou.

Nesse contexto, e na tentativa de perceber como o espaço ganha sentido na perspectiva dos personagens fonséquianos, torna-se perceptível a audácia do projeto literário do autor, já que retratar a realidade da luta dos homens, explorando as qualidades humanas destes, consiste numa oposição ao contexto histórico e literário vigente. Esse posicionamento pretende dar voz aos conhecedores da vida rural, silenciados pela propaganda de um Estado que preferiu realocá-los ao esquecimento.

1.3.1 O espaço, suas simbologias e a denúncia social: recorrências temáticas no projeto literário de Fonseca

A escolha por retratar o Alentejo, seu imaginário e a relação de seus moradores com o lugar ressoa em toda a obra de Manuel da Fonseca. A temática, percebida com semelhante intensidade tanto na prosa quanto na poesia, carrega valores estéticos e ideológicos que acentuam a ligação do autor com o movimento neorrealista e, em decorrência disto, seus romances, contos e poemas refletem um compromisso social que incorpora a produção do autor ao centro do movimento modernista da década de 40 em Portugal, aspecto que fez com que a crítica de seu tempo elegeisse *Rosa dos Ventos* (1940), o primeiro livro do autor, como um dos expoentes da poesia neorrealista, assim como *Gaibéus* (1939) de Alves Redol para a prosa portuguesa nesse momento.

A escrita de Manuel da Fonseca se realiza numa significativa formação de imagens, com símbolos que condensam tanto a atmosfera do Alentejo em suas figuras marcantes, quanto a necessidade de denúncia social sentida e expressa pelos artistas neorrealistas. Essa constante na produção do autor se constitui como tentativa de minar e infiltrar a censura do Estado português instaurada no regime salazarista. É dessa forma que o autor faz associações da natureza com as dificuldades sofridas pelos alentejanos, com o espaço rural e a necessidade de uma mudança do cenário de dificuldades partindo, sobretudo, de uma mentalidade artística.

Assim, elementos como a noite, o sol e o vento se transmutam em sentimentos como solidão, esperança, carência e necessidades. O cenário, configurado ao modo do autor, dando

relevância a determinados aspectos do Alentejo, comporta traços da identidade dos portugueses pertencentes a essa região, assim como a força das histórias que permeiam o imaginário são transfigurados pela subjetividade de Manuel da Fonseca. Vejamos como a paisagem ganha simbologias próprias na poesia de Fonseca, perspectiva presente nos seus romances e, sobretudo, nos contos, objeto de estudo deste trabalho.

O sol, símbolo que permeia de forma contundente a poesia de Manuel da Fonseca, remete a imagens de liberdade e satisfação. O astro, melhor notado no poema *Sol do Mendigo*, evoca a necessidade da persistência, da esperança, pois, por mais longa e escura que seja a noite, ou as dificuldades da vida, o sol sempre brilhará pela manhã. Ele é o mais generoso dos astros, vem pra todos indistintamente, e sua presença simbólica pontua uma crítica sutil a um Estado que escolhe a quem direcionar atenção por interesses mesquinhos, deixando na escuridão da noite tantos outros. Vejamos:

Olhai o vagabundo que nada tem
e leva o sol na algibeira

Quando a noite vem
pendura o sol à beira de um valado
e dorme toda a noite à soalheira...

Pela manhã acorda tonto de luz.
Vai ao povoado
e grita:
- Quem me roubou o sol que vai tão alto?
E uns senhores muito sérios
rosnam:
- Que grande bebedeira!

E só à noite se cala o pobre,
Atira-se para o lado,
dorme, dorme...

E toda a noite o sol o cobre...

A figura do vagabundo, do bêbado, é apenas uma das muitas vozes que povoam a obra de Manuel da Fonseca. Essas personalidades, oriundas de grupos socialmente alijados, e, justificados pelo álcool ou pela insanidade, dizem o que mais ninguém se atreve a dizer, pois as convenções sociais não os tolheram. Traídos pelos sentidos em consequência da bebedeira, esses indivíduos, contraditoriamente, parecem viver em plena consciência de sua existência. Como não há nada material a que se apegar, ele coloca

metaforicamente o sol no bolso e “Quando a noite vem/pendura o sol à beira de um valado”.

Dono de seu destino e de suas ações rotineiras, num lugar do qual faz parte e caminha livremente, o bêbado é uma espécie de rei, criador de sua história. O sol e a lua parecem seus súditos, pois a seu prazer os põe e tira do eixo. No seu mundo, ele, deus de suas vontades, grita, fantasia, adormece e acorda quando quer: “E uns senhores muito sérios/ rosnam:/ - Que grande bebedeira!”. No último verso, a criatura se dobra aos cuidados do suposto criador, o bêbado adormece “E toda a noite o sol o cobre...”

Segundo Rosilda de Moraes Bergamasco, do poema pode-se extrair a ideia de uma relação paternal, pois, “De acordo com Gaston Bachelard (1998, p. 142), o sol, além de ser considerado mitologicamente a personificação da virilidade, a sua imagem está também associada, com a figura do pai, ou seja, o sol possui uma conotação paternal”. Tal imagem é coerente com a representação atribuída ao sol no poema em questão.

Essa conotação pode ser notada no poema *Sol do mendigo*, no qual o vagabundo, figura típica do Alentejo, sente-se protegido e forte para enfrentar as adversidades por ter como companheiro e protetor a figura paternal do sol. (BERGAMASCO, 2012, p. 71)

Em outros poemas, o sol assume também conotação positiva, como no *O vagabundo*, especificamente nos versos: “Das chuvas que caem do tecto do meu lar / me consentiram abafos para as quatro estações. / (Ah, se não fosse às vezes fazer sol...)”, ou em o *Coro dos empregados da Câmara*, no qual a ausência do sol reflete a vida vazia dos funcionários, desprovida do calor das relações: “Fechados na penumbra das paredes.../ O Sol andando lá fora, /fazendo lume nos vidros”.

Nos versos acima citados, acrescidos ao poema *Sol do mendigo*, o eu lírico parece fixo numa ambientação que lhe é própria, numa paisagem que ele modifica e pela qual é simultaneamente modificado. Ele, acima de qualquer questionamento, demonstra um modo particular de perceber sua comunidade e seus protagonistas. A paisagem, que no contexto alentejano cria seus símbolos, torna-se passível de leitura a partir da poesia de Manuel da Fonseca.

De modo semelhante, o cenário de um mar de casas que se distancia com a força do vento é paisagem rural que muito diz sobre a percepção da vida de seus moradores. No poema contido em *Canções da beira-mar*, parte constituinte do livro *Rosa dos Ventos*, a ilustração dessa realidade é marcante:

Milhões de barcos perdidos no mar!
 Perdidos na noite!
 As velas rasgadas de todos os ventos
 Os lemes sem tino
 Vogando ao acaso
 Roçando no fundo
 Subindo na vaga
 Tocando nas rochas!
 E quantos e quantos naufragando...

Quem vem acender faróis na costa do mar bravo?!
 Quem?!

O eu lírico procura na paisagem desolada quem vai “acender” os “faróis”, quem vai iluminar a comunidade. Esse recorte bem pode representar Portugal e seu intenso período de governantes despreocupados com as causas humanas, com “Os lemes sem tino” do país.

Nesse poema, Manuel da Fonseca dialoga de forma irônica com a tradicional relação que Portugal tem com o mar. O mar faz parte de um imaginário de grandeza heroica da nação portuguesa e de seus navegantes (lembrando os versos d’*Os Lusíadas*), e a origem mítica de Portugal em Ulisses, o herói que constrói pelo mar suas aventuras, e que teria fundado Lisboa. No entanto, no poema, o mar é figurado em situação totalmente adversa, falando de uma outra realidade de Portugal: “os barcos perdidos no mar”. Tal poema funciona como uma glosa dos versos pessoanos em *Mensagem*: “cumpru-se o Mar, e o império se desfez”, mais uma voz lírica de lamento sobre as perdas do Mar Português.

A ânsia do eu lírico diante da vida e da comunidade é bem compreendida nas palavras de Mário Dionísio,

Toda a temática de Manuel da Fonseca se reduz a dois motivos, intimamente solidários, que, em vários tons e andamentos, sem cessar se repetem: uma ansiedade de viver em conflito com uma realidade social que torna essa vida impossível de ser plenamente vivida e uma decisão de intervir nos destinos do mundo, o que, optando por um acto de desespero, acaba por esbarrar com a sua própria ineficácia que, entretanto, se não reconhece como tal e torna, assim, possível o constante recomeço. Do primeiro ao último dos poemas de Fonseca, incluindo tudo o que na sua prosa é ainda poesia, esses dois motivos maiores, desdobrados, ou reduzidos a pequenas sínteses, se entrecruzam e repetem (DIONÍSIO 1998, p. 37).

Concordando com a frequência da temática social e sua projeção na subjetividade dos personagens, presente na obra de Manuel da Fonseca, José Carlos Barcellos dedica todo um capítulo de *O Herói Problemático em Cerromaior* para abordar os elementos de

Cerromaior reencontrados nos contos de *Aldeia Nova*. E a partir desse trabalho podemos notar, segundo Barcellos, que “a importância dada ao espaço, ao foco narrativo interno, ao sentimento de marasmo e frustração, à descoberta das relações opressoras etc.” que aparecem no romance, de forma dispersa também se apresenta nos contos e compõem uma força temática predominante no projeto do autor.

Essa compreensão pontuada pelos críticos Mário Dionísio e José Carlos Barcellos, mesmo com o distanciamento temporal que influi, de certo modo, na percepção de ambos, alcança o sentimento que acreditamos envolver o romance *Cerromaior* de Manuel da Fonseca de 1943 que tem como protagonista Adriano, um jovem burguês, estudante de Direito, que vê sua vida desmoronar socialmente após a morte do pai. Em vida, o pai havia-o sustentado de forma confortável em Lisboa, mas ao morrer deixou-o apenas dívidas e o apreço de alguns que ainda acreditavam na sua criação burguesa.

As simbologias relacionadas ao espaço como um lugar que enquadra e por vezes enclausura os personagens é recorrente em contos como “Campaniça”, por exemplo. A paisagem perceptível no conto parece ganhar plena significação em *Cerromaior*, pois a prisão imaginária, representada pelas dificuldades e imposições sociais que impediam Maria Campaniça de fugir de Valgato, se desenha no romance de forma literal com grades e celas.

No romance *Cerromaior*, é notória a sensação de aprisionamento dos indivíduos numa realidade social massacrante. Sem ser maniqueísta, no entanto, chama atenção que na narrativa a condição de emparedamento é revelada não apenas entre os mais despossuídos, mas também nos próprios membros do poder, aprisionado no seu jogo de interesses.

[...]

A arte de Manuel da Fonseca é como um grito contra todas as formas de opressão e de interdição da vida (MATTER, 2012, p. 123-126)

A prisão, cenário que inaugura o romance, concretização do aprisionamento até então abstrato nas vivências dos personagens, representa também o duelo das duas grandes forças tantas vezes mencionadas neste estudo, o aprisionamento e a ânsia por liberdade. A cadeia onde o Adriano está preso fica localizada em frente à praça da vila, onde crianças exibem a alegria de brincar ao ar livre, os rapazes roubam beijos das moças e tantas outras pessoas se divertem sem se dar conta da liberdade, condição que só se faz sentir, no caso do Adriano, quando se perde. Essa superposição de espaços representativos de realidades adversas se faz perceber nos pensamentos de Adriano, narrador que nos deixa ter acesso à fúria que o incita a planejar mentalmente uma vingança contra os frequentadores da praça,

pois, tudo que se fazia ali parecia uma afronta aos presos. Envolvidos nas confabulações de Adriano chegamos a nos questionar, na posição de leitores, o quão sádica é a ideia de construir uma praça pública em frente à prisão!

Outra marca de semelhante medida em toda a produção de Fonseca é o grito, discurso abafado de seus personagens, posto por Michelle Dull Matter como representação da arte do autor e que, metaforicamente, aparece na primeira cena de *Cerromaior* com o último grito do Doninha, um carteiro sífilítico que a comunidade condenou a prisão tendo a loucura como crime. A figura do Doninha bem representa a tensão social subjacente no romance. Enquanto o homem trabalhava, tinha uma função necessária à comunidade, ele era comumente aceito por todos. À medida que a doença foi se agravando e os surtos aumentando, as pessoas já não suportavam a sua presença e uniam forças para afastá-lo do convívio da pequena cidade. Na busca de por fim à vergonha que o Doninha insistia em causar, uma solicitação foi feita a Lisboa para que providências fossem tomadas, visando a interdição do Doninha. Porém, sem respostas, a própria comunidade resolve colocá-lo na cadeia, sob a justificativa de que logo que uma providência fosse tomada, o Doninha seria solto.

A aceitação social do Doninha, legitimada pela profissão de carteiro, assim como a sua decadência com o desemprego, assinala mais uma vez na obra de Manuel da Fonseca a crítica da importância dada à inserção numa conjuntura social para uma consequente valorização do ser humano. Esse aspecto nos faz interligar a denúncia artística de Fonseca com as ideias de Marx, o grande referencial do movimento Neorrealista, o qual apresentava críticas declaradas contra a visão capitalista do homem enquanto peça das engrenagens de poder, sendo a força de trabalho o único bem que se fazia valer na máquina lucrativa das grandes organizações que governam o mundo.

No Alentejo ficcionalizado por Fonseca, “o trabalho simboliza, nesta região, a verticalidade do homem e os valores moral e social que lhes estão associados. Um homem sem trabalho não é um homem é um bicho “acuado”, à mercê do destino” (SANTOS, 2012, p. 139). É exatamente desse modo que o personagem Doninha se configura, como um bicho que nem mesmo o tempo de homem guardado na memória da vila foi suficiente para resgatá-lo da situação miserável a qual foi alijado.

Assim, ao observarmos fragmentos da poesia e da prosa de Manuel da Fonseca, amparados pelo ponto de vista de relevantes críticos de sua produção, percebemos que todo o projeto literário do autor parece ter como norte o comprometimento com uma mesma percepção de tempo e lugar em Portugal: o contexto social das comunidades rurais nas

primeiras décadas do século XX. Contexto refletido através de vários tons, sons, cores, formas e fragmentos que ora aparecem em alguns desses contos.

2 PAISAGEM: UMA PARAGEM PARA A LEITURA DO MUNDO

*Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto
somos a paisagem da paisagem.*

(Carlos Drummond de Andrade)

Os versos de Drummond, citados na epígrafe, concentram a pretensão temática deste estudo. Tendo a paisagem como mote interpretativo para a leitura dos contos escolhidos, a discussão seguirá sob a intenção de especificar a relação entre os personagens e a paisagem, elemento esteticamente representado pelo cenário. Aqui a paisagem será abordada com um caráter de construção, capaz de revelar que um estudo dessa natureza se faz por percepções, sobretudo, para uma compreensão de modos particulares de ver e estar no mundo, pois, “são muitas as cadeias de significação que uma paisagem pode apresentar, porque, talvez como nenhum outro sistema de signos, ela indicia, como num palimpsesto, os rastros do humano” (LIMA, 2013, p. 189), suas escolhas, empreendimentos, afetos.

De imediato, antes de apresentarmos as bases teóricas que concebem a paisagem como uma construção, podemos lançar mão do que se consolidou no senso comum por paisagem: equivalente à natureza, local de descanso, de apreciação do belo, intimamente ligada à paz, a um lugar de calma capaz de levar o homem a um estado de semelhante calma. Não se pode dizer que essa noção atribuída à paisagem não tenha fundamento na própria história da civilização, assim como nas primeiras marcas de representação da paisagem geralmente voltada ao homem e sua experiência com o meio. Essas motivações muito se aproximam do modo como os românticos pensaram a paisagem, um “estado de alma”, ligando intimamente a noção de paisagem à subjetividade dos homens.

Porém com o avanço das noções de percepção, o aprofundamento fenomenológico e hermenêutico, a paisagem passou a ser repensada. O conceito recebeu contribuições da geografia cultural, assim como a atenção nas áreas da filosofia e antropologia,

Nessa perspectiva, compreende-se paisagem não como um objeto para ser visto ou texto para ser lido, mas como um processo no qual as identidades

sociais e subjetivas são formadas, uma espécie de meio de troca, um lugar de apropriação visual para o sujeito e foco da formação de identidades. (NEBREIROS, 2012, p. 7)

È nesse sentido que voltamos o olhar para observar e traduzir as simbologias que se faz perceptível na descrição da paisagem numa produção literária. Sua projeção na subjetividade dos indivíduos, o modo como o homem imprime no lugar as suas marcas e é ao mesmo tempo marcado por elas, assim como os discursos que emanam dessa relação de troca.

Do ponto de vista da Geografia cultural, a paisagem percebida e concebida a partir do sentido da visão do sujeito não é suficiente para explicar o que produziu a paisagem enquanto um objeto. Na visão de Augustin Berque,

È preciso compreender a paisagem de dois modos: por um lado vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política e etc. e, por outro lado, ela é matriz, ou seja, determina em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política etc. (BERQUE, 1998 p. 86)

Essa percepção e essa influencia que a paisagem causa “ocorre em um sujeito coletivo: uma sociedade, dotada de uma historia e um meio”. O autor fala ainda que, o que está em jogo não é apenas o sentido da visão do individuo, mas todos os sentidos e não apenas a percepção, bem como tudo aquilo que a sociedade o condiciona e o supera. Dessa forma, a paisagem e a sociedade situam o indivíduo no seio de uma cultura, dando com isso um sentido a sua relação com o mundo.

Sobre os modos de conceber a paisagem Anne Cauquelin, em *A Invenção da Paisagem* (2007), nos convida a renunciar à ideia desta como natureza, ilusão na qual fomos embalados, nos fazendo acreditar na paisagem como “justa e poética representação do mundo”. Para a filósofa francesa, essa equivalência se deu num contexto cultural, numa elaboração de uma organização feita para uma percepção pré-ordenada do mundo. Na atualidade, essa percepção evoca a atitude de repensar o mundo a partir de um conjunto de valores, sistemas que se inter-relacionam.

Assim, a paisagem como “conjunto de valores ordenados em uma visão” (CAUQUELIN, 2007, p. 16) se constitui como um recorte da realidade, fragmento de um “país” que carrega a noção de totalidade, “criativa distância espacitempo”, como poeticamente afirmou Drummond no poema *Paisagem: como se faz*. No entanto, o poeta não

esquece de que dela também somos parte constituinte, “paisagem da paisagem”, leitores, decodificadores do sistema de signos da paisagem, portanto, o que se vê é projeção também de existência. Assim, a visão do poema se aproxima do que afirma Collot:

Meu olhar abraça o horizonte, mas continua envolvido por ele. Ele não me “representa” a paisagem de fora, estou eu mesmo nela *presente*; só tenho uma *tomada de posição* sobre ela porque estou preso em suas dobras (COLLOT, 2004, p. 208).

Os estudos do professor Michel Collot merecem a devida atenção sobre as novas perspectivas de conceber a paisagem, pois são inúmeras as suas contribuições nesse contexto, devido ao aprofundamento do modo de perceber a complexidade da relação entre arte, sujeito e espaço. Assim, discorrendo sobre os *Pontos de Vista sobre a percepção de Paisagens* o autor afirma que ela se constitui como uma organização perceptiva, portanto passível de análise e reveladora de uma construção simbólica. No estudo aqui citado, ainda há uma análise das principais características da paisagem, confrontando suas definições usuais com os ensinamentos da psicofisiologia da visão, demonstrando como essa estrutura se investe de significações ligadas à existência e ao inconsciente do sujeito que percebe a paisagem.

Desse modo, colocando o homem como eixo da organização semântica do espaço e sob uma perspectiva fenomenológica e psicanalítica, Michel Collot afirma que:

[...] por não ser a visão da paisagem apenas estética, mas também lírica, é que o homem investe, em sua relação com o espaço nas grandes direções significativas de sua existência. A busca ou a escolha de paisagens privilegiadas são uma forma de procurar o eu (COLLOT, 2012, p. 22).

Carmem Nebreiros (2012) afirma que as considerações de Collot sobre a percepção da paisagem no âmbito da teoria crítica literária são capazes de afirmar um modo de olhar que perpassa pelo sentimento de estar no mundo e na escrita, e amplia os modos com que vemos os espaços.

Convém mencionar que a concepção de paisagem aqui utilizada como mote interpretativo é um termo cunhado pelos estudiosos da Geografia Humanista, um ramo da geografia que desponta no fim do século XIX e que se interessa pela organização dos grupos humanos e de suas ferramentas, os modos particulares de cultivar o solo e de criar os animais. Do mesmo modo, se interessa pelas representações, identidades e símbolos atribuídos pelo homem nas suas articulações com o meio.

Dentre os estudiosos que fazem parte do limiar dessa corrente, o geógrafo brasileiro Milton Santos (2006) sinaliza no seu livro *A natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*, que “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações entre homem e natureza”. Assim, o estudo da paisagem é capaz de proporcionar o conhecimento da história de um lugar, evidenciando os vínculos estabelecidos entre o homem e o seu entorno.

Sobre a relação homem e meio, Milton Santos ainda nos faz compreender que os lugares se definem não apenas em sua existência corpórea, mas também em sua existência relacional. Ou seja, para ele a apreensão de um lugar só se dá em sua completude a partir da leitura das ações e intenções humanas sobre o meio, uma noção que ultrapassa o determinismo do espaço sobre o homem, ideia defendida pelo pensamento positivista, mas que não anula as marcas inevitáveis que o homem imprime no meio, modificando a si mesmo em decorrência dessas impressões.

Vale ressaltar que na noção de paisagem defendida por Milton Santos, nesse relevante estudo aqui citado, está imbricada a ideia de intencionalidade. Desse modo, a paisagem como produto da construção humana seria, para o teórico, a tese da intencionalidade, que, nesse contexto, tem a concepção de movimento consciente e voluntário do homem materializado nos objetos e nas ações.

Nesse contexto, mencionamos as palavras da professora Solange Terezinha de Lima no seu estudo intitulado *Geografia e Literatura: alguns pontos sobre a percepção de paisagem*, apontando, numa abordagem humanística, a concepção da paisagem.

Enquanto cenários do mundo vivido, as paisagens geográficas vislumbram horizontes de símbolos e signos em continuo dinamismo, transmitindo mensagens que falam, silenciosamente, da percepção, da valorização, da busca dos significados inerentes às uniões e rupturas do ser humano com o seu espaço vivido (LIMA, 2000. p. 8).

Assim, a paisagem percebida a partir da produção de determinado escritor tem como finalidade apresentar as formas específicas utilizadas e escolhidas por ele para dar vida aos personagens num lugar de pertencimento, partindo dos mais diversos filtros de percepção do mundo vivido: um empreendimento capaz de demonstrar “a realidade da vida humana nos diversos lugares do mundo, próximos ou longínquos” (LIMA, 2000. p. 30).

Diante disso, lembremos do poema de Drummond e do seu eu, descrito como submisso, preso às dobras do lugar, o que bem representa a ideia do corpo traçando os limites da finitude, do horizonte, assim como a subjetividade, impondo um limite ao que se apresenta

objetivamente ao olhar. Como esse olhar está condicionado a filtros, sejam eles sociais, fisiológicos, psicológicos, compreende-se que o sujeito é também elemento, parte que caracteriza comumente toda paisagem. E é a partir dessa visão que a paisagem será aqui analisada como resultado da relação entre o lugar e as subjetividades.

2.1 AMOR AGRESTE – PAISAGEM AGRESTE

“Amor Agreste” é parte constituinte de *O Fogo e as Cinzas* (1965), antologia composta por onze contos que problematiza, através de uma linguagem tipicamente regionalista, as descobertas advindas pelo progresso, caracterizando a chegada de um novo tempo às aldeias alentejanas. Nele, as novidades trazidas ao campo pelos “ganhões” do século XX são evidenciadas, assim como as interferências na rotina e nas relações interpessoais nessas comunidades. Ainda em *O Fogo e as Cinzas*, a paisagem alentejana tem um lugar privilegiado, ora envolta num sentimento de pertencimento, ora apresentada como testemunha da ação humana sobre o meio.

Para o melhor entendimento da interpretação que se seguirá, tratemos de relatar a história de “Amor Agreste”. Inicialmente o narrador nos conta que certo dia, Elias Carrusca, homem alto e de aparente poderio, foi à casa do Alba Grande, o namorado de sua irmã Adriana. O motivo de sua ida à casa do então cunhado se justificava pela sua aflição por saber que este mantinha simultaneamente um outro relacionamento com Zabela, uma moça “filha dos lavradores da Pedrosa”. Essa importunação se intensificou quando se espalhou pela vila o boato de que Zabela estava decidida a ir ao monte dos Carruscas requerer esclarecimento de Adriana.

Elias Carrusca, que não por acaso tem a agressividade impressa no próprio nome, não suportaria ver a sua irmã e, conseqüentemente, a sua família passar por tamanho constrangimento, por isso tomou a decisão de alertar ao Alba Grande sobre as conseqüências do que Zabela pretendia fazer. Elias precisava afirmar a sua proteção masculina e fraternal para com Adriana, sua presença nas terras do outro era a prova de que ela não estava sozinha.

Todo o diálogo entre os dois homens se desenvolve bruscamente quando António de Alba Grande, ao chegar ao sítio, se depara com Elias Carrusca. Sua chegada é marcada por uma queda constrangedora do cavalo que, tropeçando, o faz cair ao chão, mas rapidamente “António de Alba Grande ergueu-se. No rosto magro, ossudo, os olhos resplandeciam-lhe numa expressão feroz” (FONSECA, 1951, p. 74). Elias Carrusca não deixa de aproveitar a

oportunidade para direcionar a Alba Grande o seu olhar de superioridade, apreendendo tudo, mas como se nada tivesse acontecido. Ao atentar para o olhar de Elias, a emoção da queda se apazigua e Alba Grande concentra-se “como se instintivamente deparasse com um inimigo”.

As trocas de olhares intimidadores e sinais de valentia fazem iniciar a tensa conversa entre esses homens de natureza agreste e, como é de esperar, o calor da conversa se estende e forma com a paisagem uma única imagem agressiva e causticante. O diálogo se inicia ao meio-dia. Essa marcação temporal, assim como a descrição da “casa de janelas e portas fechadas” e “o terreiro de chão batido” confluem para a formação de uma imagem solar, causticante na planície sob a “luz crua do sol”.

O sol e a sua conseqüente aridez parece o único ponto de ligação entre os montes de Alba Grande, Pedrosa e Carrusca e ao longo do conto ele toma diferentes simbologias. Duas delas tornam-se mais visíveis, a primeira é de que sua presença violenta alcança a todos, fazendo com que cada monte com suas particularidades e códigos de conduta tornem-se apenas um único chão batido, assim, abaixo do sol todas as aldeias são como apenas uma, vivenciando o mesmo efeito de sua violenta presença. A segunda se percebe no calor abrasador que parece aquecer os corações enamorados e inflamar os instintos sexuais.

A temperatura do lugar e a imagem do sol formam o cenário perfeito para o triângulo amoroso mantido por Alba Grande e suas duas namoradas, um romance oscilante entre a agressividade e a sensualidade, sentimentos bem representados pelos vocábulos amor e agreste. Como se vê, as primeiras palavras que intitulam o conto apontam para o elo estabelecido entre a natureza rude dos personagens e o monte, a paisagem que o cerca. Alba Grande, assim como Elias Carrusca, irmão de uma das moças, surge para o leitor do monte, da terra árida e escaldante. Seus nomes parecem não significar muita coisa se não estiver atrelado ao lugar de origem, em consequência disso Elias é apresentado como Carrusca, Antônio como de Alba Grande e Zabela da Pedrosa.

À medida que os personagens são apontados como representação do próprio lugar, a noção da paisagem como pertencimento se afirma com tal intensidade que são personagens não apenas os homens, mas a paisagem que os cerca. Eles carregam valores da identidade do lugar, demonstrando que a dinâmica do homem na terra se constitui numa troca constante na qual homem e lugar se modificam mutuamente, um imprime no outro as marcas de suas intenções. Segundo Matthew Gandy (2004), a paisagem é um fator determinante do caráter social e cultural das sociedades. Isso não significa que o campo da atividade humana seja determinado pela moldura material do meio ambiente, mas que a paisagem é o lugar de

superposição de jogos de poderes e de símbolos que têm influência na imaginação dos homens.

O que se segue no diálogo entre Alba Grande e Elias Carrusca são interlocuções nas quais um se coloca a seu modo mais forte e desprovido de temor diante do outro. O salientar dos ombros, arquear dos braços e cerrar dos maxilares compõem uma discussão contida que parece a qualquer momento avançar para uma violência corporal diante de revelações como,

- Namoro a tua irmã há um mês; a Zabela conheço-a há muito mais tempo. E vou ser-te franco: ainda não sei se de qual gosto mais. Quando o souber, fico com uma delas.

Elias Carrusca estremeceu. De maxilares cerrados, só daí a pouco conseguiu articular, com a voz rouca:

- Pois então escolhe depressa, Antônio de Alba Grande. Escolhe antes que seja tarde (FONSECA, 1984. p. 76).

Antônio de Alba Grande não suportaria ser conduzido pelas imposições de Elias. Para ele, tudo não passou de um intrometimento na sua vida privada, por isso “Entrou em casa. Foi ao quarto, tirou uma pistola da mesa de cabeceira e, depois de observar miudamente o carregador, meteu-a no bolso da jaqueta.” No terreiro, o Maia, um velho criado da herdade, espera-o com as mulas preparadas, e Alba Grande parte deixando “para trás uma nuvem de poeira.” Chegando a um cruzamento do qual tinha a certeza que Zabela passaria no seu trajeto habitual ao monte dos Carruscas, colocou o carro debaixo da copa de uma árvore e sentou-se com as costas apoiada nela, atentando para o caminho donde provavelmente Zabela viria.

Após esse esclarecimento, a paisagem é apresentada ao modo tipicamente fonsequiano, como na pintura de um quadro feito com pinceladas de linguagem poética e regional:

À hora, na agreste solidão dos campos, sequer uma asa cruzava o céu esbranquiçado e trêmulo de lume. No entanto, pressentia-se vagamente o parecer da tarde: a calma esmorecia um pouco e a sombra dos troncos alongava-se pela terra gretada e poeirenta. A espaços, as mulas sacudiam a cabeça, agastando as moscas, e as guizeiras retiniam, vibrantes, quebrando violentamente o profundo silêncio (FONSECA, 1984, p. 78-79).

Mas esse momento de contemplação que parece evidenciado pelo narrador para uma aproximação do leitor ao campo visual e perceptivo do personagem é subitamente interrompido pelo aparecimento de Zabela. Alba Grande, escondido atrás do carro surpreende a rapariga e “corta-lhe o passo: - Aonde vais?”. A descrição da beleza afogueada da moça se faz em concordância com a altivez de suas palavras que não se deixa render a tentativa de

impedimento do seu amante, pois para ela aquele seria o dia da decisão, Alba Grande teria que optar por viver com ela ou com Adriana.

Então, António de Alba Grande sentiu que eram inúteis todos os seus esforços: Zabela iria, de qualquer modo, ao monte da Carrusca. A ira toldou-lhe o rosto; de novo, os cantos da boca se lhe enrugaram, como num distante sorriso. Rápido, levantou-a ao ar e correu com ela para o carro. Meteu a mão dentro da enorme golpelha amarrada aos varais, e tirou uma corda. Deitando a rapariga ao chão, começou a atar-lhe os braços e as pernas.

- Sou eu quem te vai levar- gritou. – Ficarás a saber que quem manda sou eu! Tirou o lenço do bolso, enrolou-o numa estreita tira.

- Sou eu! repetia, tomado de raiva. – Eu é que resolvo as coisas da minha vida! Eu! (FONSECA, 1984, p. 80).

António de Alba Grande parte para o monte da Carrusca com Zabela amarrada e amordaçada no fundo do carro, e lá é recebido por alguns criados, Elias Carrusca, a mãe e Adriana, todos num absoluto clima de apreensão. Porém, seguindo suas próprias intenções, António nada fala aos demais, apenas chama Adriana para a conversa que confirmaria os boatos, seu único ressentimento era o de não ter sido ele o primeiro a contar-lhe que estava com Zabela e que ainda não sabia ao certo de quem mais gostava, se dela ou da outra.

A namorada parece ofender-se mais por ser a Zabela do monte da Pedrosa do que propriamente pela traição do amante. Ele apenas afirma que nada deve a nenhuma e que assim sendo é livre, cabendo a ele a escolha de uma das duas. Zabela, ouvindo a conversa impedida de se pronunciar, remexe-se no carro, fazendo com que Adriana desconfie de um outro espectador na conversa, mas Alba Grande disfarçadamente afirma que se trata de uma cabrinha montesa apanhada pelo caminho. Encerrada a conversa, Adriana volta para o seio familiar tomada de raiva e em prantos.

Esse comportamento perturba demais o Elias que vai ao encontro do Alba Grande em busca de respostas e este lhe responde: “- Isso é comigo e com ela. E, se ficou a chorar, não tem importância: são arrufos de namorados...” (FONSECA, 1951, p. 86). É nesse instante que o mais tenso momento da narrativa se apresenta, ambos estão bastante irritados e armados. Alba Grande chega a dizer para o Elias que está para tudo. A cena do momento é assim descrita:

De corpos imobilizados, rígidos, quedaram-se longamente, com os rostos contraídos pela atenção. E todo o soturno silêncio da planície parecia arrastar-se plainos fora, deixando como que o eco duma apavorada expectativa (FONSECA, 1989, p. 86).

Surpreendendo o leitor, Elias afasta a mão da calça sob o pretexto de que evitaria o pior porque sua irmã estava envolvida em tudo aquilo, mas alertou ao Alba Grande que tomasse cuidado, pois um dia ele poderia esquecer-se de tudo e não ser capaz de novamente evitar a tragédia. Rapidamente, Elias Carrusca se vai, como se fugisse da prática de um crime.

A percepção da paisagem novamente aparece para o leitor como testemunha de toda aquela agonia amorosa, agora “a tarde ia em meio” e “de onde em onde, azinheiras desgarradas, de copa à banda, pareciam debruçar-se numa atitude de escuta”. Nesse instante da narrativa, a paisagem se aproxima da seguinte definição de Collot, para quem a paisagem “é uma interface entre espaço objetivo e espaço subjetivo: sua percepção põe em jogo, ao mesmo tempo, o reconhecimento de propriedades objetivas e a projeção de significações subjetivas” (COLLOT, 2012. p. 28). Assim, o ponto de encontro entre um monte e outro simbolizava não apenas uma demarcação do lugar, de um limite entre uma herdade e outra, mas a confirmação de que um dos personagens, o António de Alba Grande, se constitui como um transgressor dos códigos de honra das localidades vizinhas, pois o seu comportamento quebra o código moral da comunidade rural de onde ele procede.

Zabela, tomada de raiva e em soluços se atira a esmurrar o António, mas sorrindo ele percebe quão parecidos são, a agressividade e o semelhante inconformismo da moça clareia a mente duvidosa do Alba Grande – o nome do personagem, nesse momento, parece fazer sentido diante da paisagem agreste e da turbulência da situação – o clarear, o nascer do sol, a aurora e toda a sua carga mítica atribuída ao nome Alba se revela e o homem se entrega ao fogo da paixão e da constatação: “- Zabela, parece-me que já escolhi... – murmurou ele. – Tu, ao menos, és da minha raça: tudo quanto sentes se espelha nos teus olhos”(FONSECA, 1951, p. 88). Sentindo-a excessivamente atraente naquela fragilidade “baixando a cabeça, de lábios estendidos, António de Alba Grande procurou a boca da rapariga”.

A imagem que finaliza o conto revela um desfecho próprio das intenções estéticas de Fonseca na criação de imagens que se assemelham à arte pictórica, um quadro no qual o casal Zabela e Alba Grande selam a sua escolha amoroso com um beijo, tendo ao fundo a paisagem da herdade como testemunha de suas ações, herança das relações e atribuições de sentido ao lugar de origem. Por fim, o personagem principal se impõe como dono de seu próprio destino, fiel ao código de honra de sua comunidade, na qual cada homem toma o leme de sua própria vida, não permitindo a outros a direção de suas escolhas.

2.2 CAMPANIÇA – E O SONHO DE IR PARA ALDEIA NOVA

“Campaniça” é o primeiro dos doze contos que compõem *Aldeia Nova* (1942). No prefácio do livro, Manuel da Fonseca afirma que “Campaniça é como uma abertura à área humana e geográfica tratada no volume, e apareceu com outro título, o de *Canção Alentejana*, no semanário *O Diabo* de 17 de Julho de 1939” (FONSECA, 1984, p. 9). Essa afirmação do autor, que contempla o lastro temático do conto em questão, também alcança um sentimento que é frequente em toda a obra, a vontade latente dos personagens de sair do lugar de solidão e esquecimento para um outro lugar onde supostamente galgarão a felicidade. A utópica aldeia nova foi diversas vezes revigorada ao longo dos contos com nomes diferentes, porém, com a mesma carga semântica de libertação, fuga a um enclausuramento, seja ele físico ou psicológico.

Não abandonaremos a sintomática informação na citação acima sobre o primeiro título dado ao conto. Diante da mudança de “Canção Alentejana” para “Campaniça” se percebe, de imediato, uma diminuição de vocábulos que não altera em demasia a intenção de representar no título da narrativa o envolvimento do homem com o lugar. O Dicionário Houaiss afirma que canção é uma “Pequena composição musical de caráter popular”, ou seja, produzida em comunidade e passível de ser tomada como representação desta. No caso do primeiro título, temos uma canção dos alentejanos, portanto, representação possível dos moradores do Alentejo.

A renomeação de forma mais específica carrega a atenção à relação homem e meio presente no volume, pois Campaniça é o segundo nome da protagonista chamada Maria Campaniça, nomeação que desde já nos alerta para a forma particular com a qual Manuel da Fonseca preza pela impressão da terra nas subjetividades dos indivíduos. Esse aspecto nos faz afirmar a motivação representativa de ambos os títulos, nomeação em concordância com o desenvolvimento do conto, que, iniciado pela descrição de Valgato, ganha a dimensão do drama de Campaniça e se desenvolve como uma tensão que é pessoal, mas que passa a ser sinônimo dos anseios de toda a comunidade na afirmação do desejo supremo de sair da aldeia.

O mundo enclausurado, sentido por Maria Campaniça, é antes formado por fatores sociais e econômicos do que por limites territoriais. Mas é na visão, no abarcar do mundo pelo olhar, que o sentimento amargo da impossibilidade de sair da aldeia se realiza e a personagem associa a fuga impossível à geografia do lugar. Mesmo de forma implícita, já que Campaniça não se põe diretamente a reclamar do Estado ou da sua condição social, o projeto de Manuel da Fonseca torna-se perceptível, pois a denúncia feita por meio das tensões humanas

contempla, ao modo de Fonseca, as intenções da arte como veículo de conscientização e mudança.

Uma vez projetado no espaço o conflito interior da protagonista, o narrador passa a ganhar imensa importância na releitura de “Campaniça”, já que é ele quem nos apresenta Valgato, numa descrição circular tão próxima, simbolicamente, da rotina repugnante da personagem. Tendo acesso ao cenário e ao drama da mulher, o narrador se aproxima da visão de mundo da personagem, nos contando o sentimento do lugar concebido por ela, assim como suas tensões, amarguras e desesperança, filtros possíveis para a percepção da aldeia.

A introdução da história é descrita por esse narrador que nos apresenta a pequena comunidade segundo as representações de seus próprios moradores. Os acontecimentos diários, as poucas novidades e o imaginário desses indivíduos desenham uma artística cartografia acidentada, repleta de declives reveladores das angústias e do modo agreste e sufocante com o qual esses moradores concebem a aldeia. Quando ainda nenhum personagem apareceu na história, o narrador já descortinou para o leitor o cenário sufocante que justificaria, na sequência narrativa, o vetor aprisionador das individualidades dos homens.

Em “Campaniça”, a paisagem ganha mais uma vez a primazia, comumente atribuída por Fonseca em suas produções, e essa importância muito se aproxima do que o geógrafo Milton Santos (2011) pontuou sobre o estudo da paisagem, quando de forma teórica afirmou o que literariamente fez Manuel da Fonseca ao perceber que os lugares não se definem apenas em sua existência corpórea, mas também em sua existência relacional. Talvez seja esse o ponto de partida do autor de *Aldeia Nova*, ao iniciar a história de um drama humano, partindo de seus arredores.

O drama de Maria Campaniça se desenvolve a partir de uma visão panorâmica do lugar. Um trabalho inventivo que muito se aproxima de técnicas comuns entre os cineastas, ao captar uma imagem panorâmica e ir se aproximando de um determinado foco. Valgato é o panorama, mas é no drama, no enquadramento dos personagens nesse lugar que a intenção de paisagem se realiza.

A voz narrativa, altamente conhecedora do trabalho e da vida difícil dos homens, faz uso dos qualificadores ruim e triste para sugerir as criações imagéticas do lugar. E no parágrafo que introduz o conto evidencia o sentimento negativo que permeia toda a narrativa:

Valgato é terra ruim.

Fica no fundo de um córrego, cercado de carracais e sobreiros descarnados. O mais é terra amarela, nua até perder de vista. Não há searas em volta. Há a charneca sem fim, que se alarga para todo o resto do mundo. E, no meio do

descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica Valgato debaixo de um céu parado.
Valgato é uma terra triste (FONSECA, 1996, p. 15).

Apresentada dessa forma, a aldeia se transforma numa espécie de prisão, onde pessoas, sonhos e anseios são sufocados pela rotina e pela moldura do lugar. Essa sensação foi bem abordada por José Carlos Barcellos (1997) quando, discorrendo sobre o conto, afirmou que “O enquadramento textual (“Valgato é terra ruim”) aponta para o enquadramento da problemática humana num espaço, que é mais socioeconômico que físico [...]”. Desse modo, as características da geografia sofrida do lugar são igualadas à subjetividade, notadamente, marcada dos homens.

Desse ponto de vista, podemos avançar na sequência narrativa e perceber como esse enquadramento dito por Barcellos (1997) tem muito a dizer sobre o modo como os personagens se veem frente à paisagem. A própria maneira como o narrador começa a apresentar os homens nesse contexto aponta para uma percepção do lugar em prol dos aspectos econômicos, pois a existência humana aparece constantemente associada à necessidade do trabalho, daí a imagem dos caminhos, detalhadamente descritos como irregulares percorridos por homens e animais até chegarem às herdades, ultrapassar a visão dos caminhos como espaços físicos, pois estes imprimem no psicológico dos que neles transitam sentimentos diversos.

A partir do entendimento de que o espaço físico interage com o espaço psicológico, leem-se acontecimentos marcantes na memória dos moradores, como o fato da mula de Zé Tarrinha “que caiu num barranco de piteiras e vazou os dois olhos” e ainda assim não errava o caminho de casa, além do jargão do Venta Larga, afirmando que o cheiro bastava para orientar os homens na charneca. Acessando o acervo de experiências das relações dos homens com o lugar presentes no imaginário da comunidade, o narrador faz uso deste artifício cultural para auxiliar a afirmação negativa que expressa Valgato.

O retratar do caminho até a seara, muito conhecido pelos homens, reforça a intimidade com a aldeia, o cheiro chega a orientá-los, nem o sono, tão pouco o escuro da noite e as longas caminhadas feitas ainda bem cedo são capazes de desorientá-los. O Venta Larga, também figura símbolo do entrecruzamento psicológico e espacial, chegou a afirmar, “- A gente não precisa senão de saber onde põe os pés. O mais é cá disto... – funga com ruído e, alargando as narinas, aponta o nariz - ... o mais é cá do cheiro.” (FONSECA, 1984, p. 16).

Nesse contexto, os sentidos ganham atenção na descrição que se transmuda no sentimento de aversão ao lugar. Agora que a visão perdeu a importância, pois foi “embotada”

pelo tanto ver, o olfato passa a ser o sentido mais utilizado no processo de reconhecimento, resposta da experiência. Os muitos anos percorrendo o mesmo caminho, vendo as mesmas pessoas, cria uma imagem circular da vida, da qual parece não haver saída, nem começo, nem fim, poucos são os desajustados nessa realidade. Aí está a descrição circular que confirma e se assemelha com o próprio desenho geográfico de Valgato, descrito pelo narrador com tamanha familiaridade:

[...] não é difícil um homem perder-se na charneca. É tão igual e monótona, rasa para todos os lados e para todos os lados deserta, que só o tino e, como diz o Venta Larga, o cheiro, são capazes de orientar.

[...]

Todos os dias assim: sair de noite, voltar de noite. Que a aldeia de Valgato é terra ruim cercada de carrascais. E fica no fundo de um córrego magoado de solidão.

Valgato é uma terra triste (FONSECA, 1996, p. 16).

O arranjo espacial da aldeia dita como “rasa”, “deserta”, “cercada de carrascais” e “no fundo de um córrego” ganha sentido quando associado à “igual e monótono”, “terra ruim”, “magoado de solidão”. Qualificadores que unidos formam uma imagem desoladora, um cenário de impossibilidades de fuga e liberdade de seus moradores.

Para Francisco Ferreira de Lima, a aldeia de Campaniça consiste numa antipaisagem, já que não se vê mais em Valgato. Pensando que “A visão não se limita a registrar o fluxo de dados sensíveis: ela o organiza e o interpreta, de forma a torná-lo uma mensagem” (COLLOT, 2012, p.18), o termo cunhado por Lima (2013) se justifica pela necessidade da percepção e atribuição de sentido para que o recorte do espaço se constitua paisagem, daí a nomeação antipaisagem, cegueira dos homens de Valgato causada pelo tanto ver que confere a inaptidão de construir paisagens. Esses homens não conseguem organizar e atribuir sentido à condição de estar no mundo, o que impede a garantia do sentimento de “pertencimento, reconhecimento e confirmação de identidade”, assim, “ver o mesmo, sempre e sempre, é um não ver”, segundo o crítico.

Nessa simbólica cegueira, a presença da noite, como fase do dia de maior atividade para os homens da aldeia, acentua na descrição um caráter sombrio ao lugar. Ela que foi denominada pelos gregos como filha do caos, detentora do sono e da morte, fecha e abre continuamente a rotina circular da aldeia. Além de marcar o desgaste físico desses homens que não tem a noite como repouso habitual, mas como início da lida.

Existe em “Campaniça” uma poeticidade que certamente perdura por todos os outros contos que compõem a coletânea. Envolvimento entre prosa e poesia, uma técnica estilística

constante na escrita de Fonseca; combinação que, além de marcar o percurso estético do autor, permite que as narrativas ultrapassem a feição de denúncia da injusta realidade alentejana, pois a aldeia em certos momentos apresentada como oposição aos sentimentos de felicidade e liberdade é, em outros contos, apresentada, poeticamente, como símbolo da vida, uma espécie de exaltação à existência humana como oposição aos percalços sociais nesses lugares relegados à exclusão, afirmando a possibilidade de uma vida plena no contexto rural.

Vejamos a apresentação da personagem principal para uma possível compreensão do que se afirma acima:

Maria Campaniça, quando era solteira, pensava todos os dias fugir da aldeia. Era nova e tinha o rosto corado e tinha um lenço de barra amarela. Subia a quebrada, sentava-se no cabeça mais alto á sombra de um chaparro e punha-se a pensar para que lado partiria. Mas o descampado, correndo sem fim por vales e outeiros, bravio, agressivo de cardos e torjos, metia-lhe medo. Maria Campaniça juntava os porcos e voltava á aldeia, á hora do entardecer. (FONSECA, 1996, p. 16-17)

A partir daí, a ligação da paisagem com a personalidade de Maria Campaniça começa a ser traçada e, no prosseguir da narrativa, ela vai sendo delineada como reflexo da psicologia da personagem, pois à medida que o desajuste sentimental da mulher se intensifica, mais rude e agreste são os traços do lugar. Esse aspecto se justifica, “uma vez que a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente humano, ela serve de espelho à afetividade, refletindo os “estados da alma” (COLLOT, 2012, p. 207). Assim, o que se apresenta ao olhar da menina sonhadora é desde já símbolo da impossibilidade, mas ainda há nela a oscilação entre a esperança e o medo, pois o descampado e os arranjos que lhe constituem até a linha do horizonte traçada pelo olhar de Campaniça sempre punham-lhe medo.

Talvez a ousadia de sonhar só se tornava possível quando a moça subia a quebrada e se encontrava acima do nível da aldeia. Simbolicamente, o cabeça, ou cume do monte, a fez sonhar com lugares altos, distantes da profunda tristeza e solidão que envolvia Valgato. Quando a personagem se percebe rodeada pela aldeia, o sonho perde o fôlego. Só olhando de fora, com o olhar panorâmico, é que a possibilidade de fuga ganha ares. Talvez, nesse momento, o prefixo *anti-* perde a força semântica no termo “antipaisagem” citado por Francisco Ferreira de Lima, pois agora a paisagem parece ganhar sentido no olhar de Campaniça.

Vale lembrar que a tradição literária em diversos momentos atribuiu significados a esse ato de subir ao monte. Na Bíblia, quando Moisés, líder dos israelitas, sobe à grande

montanha ele se distancia do humano e se aproxima de Deus. Lá, Deus conversa, se relaciona com ele e lhe dá instruções, como se o envolvimento do lugar possibilitasse o acesso ao divino. O olhar privilegiado de Moisés o fez ver o povo em desobediência, e o próprio Deus o convida a olhar o povo como ele vê. Do cume do monte, Moisés se faz como Deus, imita a sua onipresença, a convite do próprio Deus.

De modo semelhante, acontece no episódio de Abraão ao levar Isaque ao lugar do sacrifício. Com a intenção de se chegar mais perto de Deus, Abraão se distancia de sua parentela para levar o filho Isaque ao altar que se localiza no monte, lugar elevado onde Deus prova a fidelidade de Abraão e provê, no último instante, o cordeiro para o sacrifício. Sob essa perspectiva, as construções rochosas como montes, montanhas e planaltos ganharam na literatura a representação da ascensão, elevação de um plano a outro. No conto em questão, a ascensão não se faz por motivos cristãos, mas por uma vontade de ascender na vida social e econômica. Essa é a vontade maior de nossa protagonista Maria Campaniça.

Porém, Campaniça, assim como Moisés, personalidade bíblica do Antigo Testamento, não vê a Terra Prometida, pois a mulher não consegue romper a prisão que Valgato representa. Em outro conto do mesmo volume, intitulado “Maria Altinha”, a personagem que dá nome à história consegue fazer a travessia vista como impossível por Campaniça, mas percebe que o anseio por um futuro melhor e a tão sonhada condição de ajudar a família com o resultado do trabalho não passam de uma ilusão. A terra prometida se desfaz com a constatação de que a saga dos camponeses em busca de melhores condições de vida com o trabalho nos arrozais não passa de confabulações que ludibria a muitos.

Diante do desfecho de “Maria Altinha” parece-nos que a vida foi um pouco mais generosa com Campaniça, pois a primeira protagonista, percorrendo a trajetória que a segunda não alcançou, volta ainda dilacerada emocionalmente, desta vez desesperançosa e abusada sexualmente. Desses dois dramas femininos representativos de suas respectivas comunidades, atemo-nos a uma realidade que se vê em Campaniça e que se aprofunda no conto análogo, ponto revelador da clareza com a qual são apresentadas as motivações das simbologias atribuídas à paisagem. Assim, o que se lê nos sentimentos e descrições é a condenação dos homens do campo em face de uma opressão que os enclausuram numa miséria que parece intransponível.

Prossigamos em conhecer um pouco mais sobre Maria Campaniça. Ainda quando menina, Campaniça, em meio aos afazes diários, criou o hábito de todos os dias olhar em direção ao descampado, talvez na tentativa de romper a nostalgia da aldeia, dos dias iguais e monótonos, dias esses que sorratamente levavam a esperança dos moradores de Valgato.

A menina, detentora de sonhos e de um repúdio em pensar numa vida futura na aldeia, carrega também consigo um vislumbre, algo de familiar no imaginário da pequena comunidade e expostos ao longo das narrativas. Sentimentos que perpassam pela constante sensação de distanciamento e esquecimento. É o imaginário construído a partir da intersecção do sofrimento do homem do campo com a paisagem simbólica. Entretanto, o narrador nos conta que a menina persistia em planejar, mesmo quando a vida lhe conduziu a outras escolhas, uma delas, o casamento,

Depois apareceu o Baleizão com conversas, à noite, na soleira da porta. E o mesmo desejo continuou: fugir de Valgato. Comprariam os dois uma bécora e um bácoro e ao fim de algum tempo haviam de ter uma vara de porcos. Iriam vendê-los à feira de Cerromaior e aí ficariam a viver. Aí ou noutra terra, contanto que não fosse em Valgato (FONSECA, 1996, p. 17).

A protagonista parece viver num estado de constante luta interior, por não se conformar em viver o resto de seus dias na aldeia. O inconformismo de Campaniça é também marca da escrita de Manuel da Fonseca, pois é recorrente em suas personalidades “uma ansiedade de viver em conflito com uma realidade social que torna essa vida impossível de ser plenamente vivida e uma decisão de intervir nos destinos do mundo” DIONÍSIO (1984). Na sequência narrativa, a inquietação da mulher vira revolta ao esbarrar numa espécie de sentença dita pela sua mãe.

O sonho de que morreria em Valgato intensifica a sensação de impossibilidade de uma vida futura longe da aldeia. É nesse momento que Campaniça lembra-se de Zé Gaio, um homem que saiu da aldeia e supostamente vive feliz em outro lugar, por isso é conhecido pelos moradores como o homem que perdeu o cheiro de casa, uma espécie de traidor dos sentidos. A lembrança de Zé Gaio faz com que a personagem pense em como seria esse lugar, em seguida contrapõe com o que visualiza e cria uma realidade idealizada impulsionada por esse misto de sensações. Nesse momento, a frustração de continuar em Valgato parece doer mais do que antes.

Uma noite, Maria Campaniça sonhou que era velha e morria sem sair de Valgato. Foi e contou a mãe. O rosto encarquilhado da velha franziu-se ainda mais:

- Que parvidade, moça! Então onde haveras de morrer? (FONSECA, 1996, p. 17).

A imagem de Valgato como lugar de origem, nascimento, se torna ainda mais triste quando associada à imagem da morte, destino do qual Campaniça queria fugir. Mas como

tudo no destino dos homens de Valgato parece caminhar para um aprisionamento, até mesmo as ações inconscientes como os sonhos refletem a angustia da fuga frustrada pela impossibilidade. Diante disso, a narrativa oscila entre duas grandes forças ligadas, diretamente, à paisagem: a primeira, a terra como berço e a segunda a terra como túmulo, representação do início e fim da vida. Parece-nos triste demais nascer e viver em Valgato, a única alegria é a esperança de um dia sair de lá, a ideia de morrer na aldeia é aterrorizante não apenas pela aproximação do fim da vida, mas, sobretudo, pela certeza da morte da esperança, da tentativa frustrada de um viver pleno em outro lugar.

No desfecho do conto, a antítese dia/noite aparece com a intenção de sintetizar o sentimento de profunda tristeza externado pelo drama representativo de Campaniça. A noite ocupa a imagem da aldeia e o dia, o nascer do sol, são postos como símbolos da fuga. Mas a aldeia parece submergir numa noite sem fim, deixando Valgato ainda mais longe do mundo e das novidades do mundo.

A profundidade da aversão ao lugar se vê na penúltima cena do conto, sintetizando assim a intensidade na ligação da área humana e geográfica em *Aldeia Nova*. Nesse momento de introspecção da personagem o narrador nos conta que

Maria Campaniça tem os olhos presos nas cinzas da lareira. Entra pela casa dentro a voz desgraçada dos homens cantando. É uma toada igual, arrastada como a planície áspera de tojos e cardas. Os olhos de Maria Campaniça estão cheios de água. Veio-lhe a certeza de que não sairá da aldeia, e que, um dia, quando for velha, hão-de cobri-la de terra e pôr-lhe uma cruz em cima. Duas lágrimas caem sobre a criança que lhe chupa o seio (FONSECA, 1996, p. 20).

As cinzas, símbolo rico em metáforas e presença marcante no universo ficcional de Fonseca, aparece no conto como o fim, pois onde havia fogo, chamas e fagulhas de esperança, já não existe mais nada – apenas as cinzas que confirmam a inexistência de uma porta de saída na prisão circular que é Valgato. A presença da criança nesse cenário como único expectador inocente diante do drama da mãe compõe uma cena de desespero e insinua o futuro, a condenação da pobre criança ao mesmo fim da mãe.

Maria Campaniça, vista por esse viés interpretativo, parece ser configurada pelo estímulo de condensar na personagem principal anseios, imaginário coletivo e influências diversas na formação da identidade dos indivíduos da aldeia, espaço físico apresentado não apenas como abrigo de acontecimentos, mas como recurso retórico sempre indissociável à subjetividade dos personagens.

Na última cena, confirma-se a ligação entre o drama da mulher e a aldeia. Os homens cantando a canção que torna a noite ainda mais triste, com uma entonação de voz que lembra o gemer do vento, unem os comportamentos dos homens ao fenômeno da natureza que é tão forte na configuração da paisagem de Valgato, a ventania presença que castiga a aldeia, trazendo consigo o frio e o medo. Nesse instante tudo parece se misturar e configurar uma cena triste do desespero da protagonista.

No terreiro, os homens cantam a desolação que vem de noite e lhes aperta o peito. Vozes arrastadas como o vento gemendo num pinhal. Choro, mágoa, raiva. Que a aldeia de Valgato é uma terra triste. Cercada de carras-cais e sobreiros descarnados, não tem searas em volta. Só a planície sem fim que se alarga para todo o resto do mundo. E, no meio do descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato debaixo de um céu parado. Valgato é terra ruim (FONSECA, 1996, p. 20).

A descrição da aldeia, da vida do homem alentejano e, em especial, do interior de Campaniça, ultrapassam os limites puramente descritivos. O que se observa é uma tentativa de desvendar íntimas relações, vestígios de uma paisagem reveladora da dinâmica entre o eu, o outro e o meio, condensados na figura da personagem. E o termo repetido no fim do conto reforça a circularidade de Valgato, dos homens e de seus destinos.

2.3 MEIO PÃO COM RECORDAÇÕES – A CARÊNCIA E A ESPERANÇA

Desde as palavras iniciais, *Meio Pão com Recordações* sugere uma imagem enclausurante que nos reporta à ambientação de *Campaniça*, mas também nos aproxima da dimensão social que se assemelha à realidade descrita no conto anterior. A representação da pobreza, assim como da dificuldade de ascensão e das ligações negativas com o lugar, é capaz de compor uma narrativa altamente questionadora, que põe em evidência os discursos dos personagens oprimidos por um sistema social do qual não veem saída, mudança ou sequer uma alternativa, pois parece não haver mobilidade social na realidade das aldeias.

De imediato, podemos afirmar que os personagens, conscientes de uma divisão de classe que os aprisiona, não se deixam ser vistos como coitados, há em todos eles uma revolta latente, ora projetada nos sentimentos de aversão à aldeia, ora canalizado para o ódio com o qual veem os representantes da classe opressora. É nesse plano que as oposições entre aldeia e largo se estabelecem. De forma mais acentuada, em *O Fogo e as Cinzas*, o largo, posto como

abrigo dos mais fortes e abastados, é percebido em oposição à aldeia, o lugar de pobreza, esquecimento e maldição, estreita relação que se define numa superposição de espaços de poder, capaz de acentuar a impossibilidade dos sonhos dos homens relegados a viver no esquecimento das aldeias.

Com esse sentimento, a trama se desenvolve, numa incessante afirmação das consequências das diferenças econômicas entre os moradores da planície, privilegiando tanto a versão do proletariado e suas angústias, quanto as perversões e decadências da classe dominante. Movido por essa problemática, o narrador de *Meio Pão com Recordações* nos apresenta a história da família Carrusca, a qual, vivendo numa situação de extrema pobreza, protagoniza a realidade desassistida de muitas famílias em períodos de forte invernia na zona rural de Portugal. Nesse contexto, Júlia e Amanda Carrusca, mãe e filha, são apresentadas no início de uma conversa instável tendo como cenário o fundo do casebre.

O conto é composto por movimentações como se feito por um dramaturgo para uma possível atuação cênica, com planos narrativos que unidos formam uma espécie de pintura em movimento, na qual, vez ou outra as mulheres aparecem apoiadas nas janelas, numa versão distorcida das pinturas campestres que decoram as fazendas e casas do campo. A história com ritmo e recurso próprio relembra as artes cênica e pictórica e apresenta-nos uma ambientação configurada a partir de um filtro social que não se afasta dos anseios dos homens.

A atmosfera bucólica ao avesso que envolve os personagens, descrição de uma paisagem configurada no primeiro plano da história, é como uma espécie de protagonista que parece “atuar” nos vários planos narrativos. A importância desse cenário, paisagem esteticamente modificada, ressoa na forma como os elementos naturais intervêm como participantes da dinâmica entre os personagens dentro e fora da casa.

Nesse conto, especificamente, o vento ganha papel de destaque no cenário dito pelo narrador como “cor de cinza”. Ele, com a força de suas correntes de ar, varre o Alentejo, entristece e desarruma a subjetividade dos personagens, criando uma atmosfera de duelo, na qual os homens parecem viver em luta constante contra um vento que insiste em descer a planície e trazer consigo a tristeza, a frieza que congela sentimentos e intensifica a escassez e a fome dos camponeses.

Sobre a simbologia do vento no universo literário,

Gaston Bachelard (1998, p. 28) observa que o vento é o símbolo universal da pura cólera, dos elementos em fúria. Em vários poemas de Manuel da Fonseca, o vento é representado dessa forma e age transformando negativamente o espaço retratado[...] (BERGAMASCO, 2012. p. 69).

Vejam os a apresentação inicial do conto e a confirmação da nebrura que envolvia o lugar, assim como a presença desconcertante da ventania:

O descampado corria de todos os lados e cercava o casebre solitário. Distantes, solevando-se como uma brusca aparição, cabeços e montados recortavam-se a negro contra o fundo cor de cinza. Áspera, a ventania desabava sobre os plainos, agitava matos e sobreirais, vinha e gemia contra as telhas, contra a empena dismantelada (FONSECA, 1951. p. 154).

Aqui a paisagem ganha forma para o leitor através do olhar do narrador que a seu modo nos convida a decifrar o desenho do lugar e a exercitar a interpretação dos elementos ordenados na descrição. Nesta tentativa, as forças naturais agindo contra esse povo é símbolo das adversidades, metáfora da agonia enfrentada por eles ao longo da vida.

É nessa atmosfera que o diálogo entre as mulheres se desenvolve, se equilibrando entre dois grandes eixos: o primeiro é a realidade de ter como refeição para o jantar apenas meio pão com alguns dentes de alho, e o segundo, as recordações de um tempo de fartura em Zambujal, antiga aldeia onde residia a família.

O meio pão com alhos, imagem bastante significativa dentro da história (símbolo da carência, do viver abaixo do necessário), alcança a realidade objetiva, matéria prima, que trabalha para simbolizar algo maior, o contexto social no qual a obra se insere, onde a vida dos camponeses parece consistir em apenas receber migalhas seja de um Estado que os despreza, seja dos mais abastados, que, envolvidos pelos rumores dos avanços tecnológicos, perdem a sensibilidade pelo outro. E “Agora, é tudo comprado...Quem há aí, na classe dos lavradores, que dê sequer dois dedos de toucinho?” (FONSECA, 1951, p. 159).

Desiludidas pela certeza de que não receberão mais agrados dos fazendeiros, ou qualquer tipo de auxílio externo, uma expectativa marca todo o enredo, que é a chegada de Inácio, marido de Julia, o qual possivelmente traria um coelho para o jantar. Inácio, saindo para cumprir os atributos de pai e marido provedor, é citado poucas vezes ao longo da narrativa, mas é nele depositada a esperança de uma refeição completa que há muito tempo falta à família.

Sentadas “sobre os mochos”, envolvidas por uma profunda melancolia, mãe e filha fitam o chão e observam suas próprias sombras na parede. A cena é como um quadro pintado em preto e branco com tom e intenção de solidão, apenas as “cantarias da lareira” parecem receber cor nessa pintura desgraçada e, na casa desolada, apenas elas, as mulheres, parecem “aprumadas”.

A pergunta de Júlia sobre fazer ou não a sopa com as sobras do pão velho confirma a miséria vivenciada pela família. A refeição sem ingredientes suficientes para nutrir aquelas pessoas seria a única forma de amenizar a fome que ultrapassa a necessidade física, a fome é também de vida, de esperança e, sobretudo de ânimo para continuar a viver. O desalento interior durante essa cena somado às forças externas representadas pela ventania faz do casebre e de seu entorno uma única representação de pobreza e agonia.

Desse modo, momentaneamente, a esperança de que Inácio traria um coelho para fortalecer a refeição da noite instiga as mulheres, mas, como no pobre casebre tudo que se aproxima da alegria é passageiro, nevoeiro que logo se desfaz, um temor traz de volta o desalento: a dúvida de que o homem poderia ou não ter uma boa caçada, sentimento que mais uma vez move as personagens a retornarem ao estado de sequeidão anterior. E Júlia, ainda mais desanimada, “Parecia apenas atenta ao que era distante e invisível” (FONSECA, 1951, p. 156).

O clima frio se estende a tal ponto que se torna fria também a natureza daquelas mulheres e o desabafo de Júlia sobre um sentimento que há muito a afligia, a sensação de que uma desgraça sempre estivera para acontecer, incita a conversa das mulheres. A mãe justifica os maus pensamentos da filha como consequência das constantes lembranças de Zambujal (aldeia onde a família morou e ficou como sinônimo de fartura) que insistiam em não lhes sair da cabeça.

Mais uma vez, a descrição do mau tempo aparece com tal intensidade que ganha a mesma importância dada às personagens dentro do diálogo. Passagens como: “Fora, o choro do vento esvaía-se, numa agonia”, (FONSECA, 1951. P. 157) compõem o tecido narrativo de uma produção que alcança os mais íntimos sentimentos das personagens ligando-os aos seus arredores. Desse ambiente gélido, tendo o vento frio como imperador da definição dos dias das mulheres, não se espera mais do que ações e expressões de semelhante frieza. Assim, a conversa que se inicia como palavras ditas ao vento ganha o tom de reclamação, as individualidades são exaltadas e Amanda Carrusca começa a falar de suas dores, como se elas fossem maiores e mais intensas que as da filha.

Entretanto, percebendo que só tinham uma a outra como companhia, representação de calor em toda aquela fria desolação, as mulheres permitem o abrandar da conversa e

Júlia estava agora mais calma. As palavras exaltadas de ambas haviam quebrado um pouco a fria solidão do casebre. O vento soava, mais brando, com um ruído estrangulado pelo cano da chaminé (FONSECA, 1951. p. 158).

As lembranças de um tempo de fartura passam a preencher o instável diálogo de Julia e Amanda, as recordações de datas como o Natal e o Ano Novo, nas quais havia prosperidade e trocas de afetos traz a narrativa um tom melancólico que logo é substituído pela sensação de abandono sentida pelas personagens. Vejamos um recorte desse momento:

- Mas vinha o Natal e os lavradores davam pedaços de toucinho. No Ano Novo, a gente ia por essas herdades cantar as Janeiras, e vinham chouriços, paios, bocados de lombo. E, em toda a roda do ano, sempre lhes sobravam umas pingas de azeite e um saquitos de farinha. Agora, é tudo comprado... Quem há aí, na classe dos lavradores, que dê dois dedos de toucinho? (FONSECA, 1951, p. 159).

A afirmação da instauração de um outro tempo, reflexo do individualismo dos homens em suas corridas para o crescimento econômico, parecia martirizar e aprofundar ainda mais a escassez daquela família. Amanda Carrusca se inflama ao ver o gato que, passando por elas com ar de quem estava saciado pelos tantos ratos do barranco, quase recebe uma pancada da velha se não fosse tão ligeiro. Amanda Carrusca, envolvida pela miséria, chega a ter inveja, ódio do gato e da sua fartura de comida. A contraposição do seu estado de miséria com a constante provisão vivenciada pelo gato dá margem para a revolta reprimida da mulher que precisava ser expressa de algum modo e evidencia, nessa cena, o rebaixamento social de sua classe, por isso a tentativa de bater no gato com a tenaz, como uma explosão de insatisfação incompreendida.

Essa passagem do conto marca mais uma singularidade no caráter dos personagens de Fonseca: a revolta e a necessidade de demonstrar um inconformismo diante das dificuldades da vida. Amanda Carrusca, com essa atitude, dialoga com o Rui, protagonista de “O Primeiro Camarada que Ficou no Caminho”, segundo conto de *Aldeia Nova*, quando o menino, inconformado com o abandono e distanciamento da casa e da família por consequência da doença do irmão, dá uma pedrada na Maria, uma outra personagem que lhe tratava tão bem: “Joguei a pedra com as ultimas forças.”(FONSECA, 1996, p. 30), mesmo com o arrependimento vindo em seguida: “Pobre Maria.” [...] “Novamente as lágrimas me saltaram dos olhos. Ia ficar sozinho” (FONSECA, 1996, p. 31).

A simetria se dá quando ambos, extremamente inconformados com o seu estado de sofrimento, acabam por extravasar os sentimentos através da violência. A agressividade destes indivíduos que procedem como na “vida real e não como bonecos, não fantoches que levantam o braço quando o escritor lhe puxa pelo cordel ou abrem a boca quando lhes estica o

fió preso ao queixo.” (FEIJÓ, 1943, p. 319), parece justa e necessária, pois os personagens ganham vida na representação da realidade.

Nesse contexto de revolta contra a injusta realidade, canalizada pelos personagens para justificar os atos de violência, Bento, filho de Júlia, se apresenta como o sentimento de extrema revolta. O personagem, que não fala, se comunica através de grunhidos e expressões rudes, violento com a avó e a mãe, vive no terreiro, vagando nos arredores da casa. O rapaz é a figura animalizada como representação desses lugares áridos.

Vejamos a cena em que Amanda tenta levar o Beto para casa:

- Vamos, Bento. Anda para casa.

Ao apelo respondeu um grunhido que se foi modulando ao compasso do incessante movimento de vaivém que Bento imprimia ao tronco.

- Vamos.

[...] As pálpebras roxas abriam-se-lhe desmesuradamente, como se um névoa lhe turvasse a vista. A cabeça torcida e o jeito dos braços soerguidos desenhavam-no na atitude de espanto e de alerta do animal que se apercebe de aproximação do inimigo.

A medo, Amanda adiantou a mão até tocar-lhe o ombro:

- Anda, Bento.

Mas retirou-a vivamente. O neto arremetera, e com os dentes apanhara-lhe o braço um pouco acima do pulso. Do choque, Amanda rolou pelo monte de pedras, safando o braço num esticão (FONSECA, 1951, p. 165).

O desfecho, ainda sob a incerteza das mulheres quanto à chegada do coelho para incrementar o jantar, acentua a carga simbólica atribuída ao lugar como espaço de sofrimento e impossibilidades, extensão do estado de espírito de Júlia e Amanda Carrusca:

Especadas sobre a soleira, as duas mulheres aguardavam numa grande incerteza. O próprio casebre parecia compartilhar da mesma expectativa. Estava meio em ruínas. O sol, chuvadas e ventanias haviam comido a cal e aberto fendas nas paredes. O telhado abatera-se numa breve reentrância, como um quarto crescente com os bicos voltados para o céu. E os buracos mal desenhados das janelas sem vidros fitavam com espanto a agressiva desolação da planície (FONSECA, 1951, p. 168).

Na cena acima, Júlia e Amanda são partes constituintes desse espaço que se configura numa continuidade entre a natureza sofrida das mulheres e o cenário castigado. A ambientação da casa, composta também pelas personagens, forma uma unidade da qual não sabemos discernir se olham para a “desolação da planície”, as mulheres, os buracos das janelas ou todos juntos numa mesma expectativa. Interessa-nos perceber o quão imbricadas

são as descrições do cenário e dos indivíduos que nele habita ambos fazem parte de uma única atmosfera de escassez, sofrimento e incerteza.

O coelho, possibilidade que nutria a esperança de Júlia e Amanda, não chega, e as mulheres permanecem na mesma incerteza com a qual foram apresentadas pelo narrador no início do conto. Essa expectativa, da provisão que demorava a chegar, bem comporta o abandono que essas mulheres se encontravam e que por certo representa o esquecimento do Estado e dos mais abastados pelas comunidades rurais e seus indivíduos em completa desassistência.

Diante disso “Meio Pão com Recordações” parece sinalizar notas fundamentais na obra de Manuel da Fonseca, que se constitui na construção de uma paisagem simbólica como consequência da (re) construção de um imaginário coletivo pertencente às aldeias sem se desprender do comprometimento com a condição humana dos indivíduos socialmente esquecidos.

2.4 NÉVOA – UMA PARAGEM A MAIS PARA DEMORAR O OLHAR

Não por acaso “Névoa” foi escolhido como o último conto de análise nesse bloco. A impressão que temos é de que essa narrativa condensa, pensando nos contos anteriores, a intenção de paisagem que se quis aqui apresentar. Uma organização espacial que está para além de um cenário onde atuam as personagens, mas especificamente um exercício de decodificação de símbolos que alcança os sentimentos, as ações e as intenções humanas através da leitura do lugar.

Em decorrência disso, o aprofundamento da subjetividade de personagens como Maria Campaniça, Júlia, Amanda Carrusca e, dessa vez, o Zé Limão, através da focalização interna observada pelo narrador, demonstra a insaciável sede de justiça que parte do interior dessas personalidades e paira sobre as narrativas, como uma espécie de tentativa de minimizar os problemas do mundo numa reivindicação às vezes pensada, silenciada, ou animalizada.

Assim, pensando nos incompreendidos do mundo, o protagonista Zé Limão, um bêbado que se sustenta de esmolas, surge como figura máxima da incompreensão, o personagem faz uso da bebida alcoólica como filtro para encarar a dura realidade da vida. Zé Limão é um incrédulo, incapaz de ter a fé dos protagonistas anteriores. Nele, não há mais questionamentos, há apenas os desejos alternados de beber e comer, pois o sentido da vida resumiu-se apenas a essas ações.

A ambientação do conto “Névoa” está entranhada de simbologias, aspecto muito semelhante à configuração do espaço no qual transita o bêbado do poema *Sol do mendigo*, descrito nas análises anteriores, pois tanto a voz do poema, quanto as ações do Zé Limão, consistem em perambular pelas ruas da vila em defesa da liberdade como o seu bem maior. Em contrapartida, essa liberdade vista pelos moradores do lugar se relaciona de forma destorcida, pois estes veem essas figuras como miseráveis, desprovidos de qualquer perspectiva de mudança de vida. Aliados socialmente, esses indivíduos foram relegados, por falta de oportunidade, a vagar pelo largo, mas, não habitar nele.

Desse modo, o largo passa de cenário a “palco” no qual “cruzam aqueles que podem e os que não podem, e desfilam as misérias do mundo” (POPPE *apud* BARCELLOS 1982), pois, na leitura dessa paisagem, percebemos os vínculos de quem pertence e de quem não pertence ao largo, denotando, sobretudo, a raiz desse sentimento de pertencimento que está intimamente ligada à divisão de classes que não é mascarada ao longo do conto. Pelo contrário, os ricos expõem as suas posses e os benefícios de pertencerem à classe em ascensão em detrimento dos que nada têm.

Em “Névoa”, a figura do Zé Limão, maltês por excelência, lança luz à obscuridade que talvez pudesse persistir ao longo deste trabalho sobre a relação do homem com o lugar, ideia que, por sua vez, norteia a noção de paisagem aqui apresentada, pois o Zé Limão bem sinaliza as marcas do lugar transfigurados em revolta. Nele percebemos a natureza agreste da vila, que justifica a agressividade do personagem que a representa. O maltês carrega simbolicamente a revolta contra as relações de poder estabelecidas em sociedade, uma aversão a tudo o que aprisiona e tolhe a liberdade dos indivíduos, por isso ele vive na contra mão dessas imposições e é tido como vagabundo, errante, messias de um evangelho que tem a liberdade como única esperança. Em decorrência disso, o maltês não se prende nem mesmo às relações pessoais, ele é um eterno solitário, desprendido de relações familiares e fraternas.

Personalidades como a de Zé Limão “é uma das figuras que atravessa a ficção de Manuel da Fonseca e que foi apontada como sendo aquela de quem mais o narrador ou o sujeito lírico se aproxima para apontar caminhos de esperança e de libertação” (SANTOS, 2012, p. 137), ideia que contraria a imagem do maltês na composição do imaginário alentejano, tido como indivíduo responsável pelos crimes e problemas cometidos na região.

Maria da Glória Alinho dos Santos (2011), no ensaio “A maltesia na ficção de Manuel da Fonseca”, esclarece a relação do maltês com a história do Alentejo, assim como a recorrência deste na escrita de Manuel da Fonseca, nos orientando para a compreensão de que

a figura do maltês revela a história do lugar e o entrecruzamento na concepção de ambos. Para Maria da Glória,

O maltês estaria para o Alentejo como este para o universo literário de Manuel da Fonseca. Na verdade, falar desta região sem nos questionarmos sobre a maltesia, equivaleria a abordarmos Manuel da Fonseca sem reflectirmos sobre a história do Alentejo. Figura identitária o maltês revela também a dimensão trágica do Alentejo, quer seja de um ponto de vista histórico, quer sócio-econômico. O Alentejo foi a região de Portugal que mais demorou a ser habitada e colonizada e, na opinião de muitos, terá sido conquistada para ser defendida mais do que para ser cultivada. Muitas vezes esquecida e tantas outras lembrada para resolver problemas agrários e demográficos até neste ponto a sua história se cruza com a da figura do maltês (SANTOS, 2012, p. 137).

Percebendo que a natureza do maltês está enraizada à terra, voltemos à leitura do destino do Zé Limão. “Névoa” começa com a marcação temporal: “Naquela tarde de fins de Outono”, plano inicial que marca na narrativa o percurso do dia em que morre o protagonista. É nessa tarde que os homens do largo admiram a figura do Zé Limão, deitado e desacordado, como se estivesse morto. Mas o narrador nos conta que dele “não fizeram caso porque isso acontecia algumas vezes.” e assim todo um dia se passou. Só com a chegada da noite alguns homens arrastaram e sacudiram o homem com dureza. A pergunta com ar de quem não tem compaixão: “- Estás morto ou vivo?” recebe de outro observador a resposta ainda mais desprovida de humanidade: “- Olha quem?...Isso é pardal que não morre tão cedo.”

A comparação com o pardal aparece como intensificador da pouca importância atribuída ao Zé Limão, pois a ave que se vê em abundância tanto no campo quanto na cidade não tem valor comercial em comparação com aves raras, não há quem queira criar pardais com estima. Do mesmo modo, o bêbado se faz ver diante dos importantes homens do largo, como um qualquer que não merece nenhum apreço, sendo acordado por uma bofetada, acompanhado da expressão, “- Acorda, cão!”

A custo, Zé Limão endireitou a cabeça, toda trêmula, à guinadas. Tinha a boca repuxada, mostrando os dentes amarelados. Os olhos, muito abertos, reviravam-se, lentos e pasmados. Tentou pisar o chão, firmar-se. Em voz roufenha, mal conseguiu articular, forçando por ver-se livre do homem que o prendia:

- Larga! Larga!

O velho da penugem branca soltou uma gargalhada:

-Eu não disse? Olha quem!...Isto de bêbados só morrem no tarde (FONSECA, 1996, p. 80).

A revolta de Zé Limão ao se perceber preso pelo homem reflete mais uma vez o inconformismo visceral nas personagens de Manuel da Fonseca. O narrador toma a causa do personagem contra a luta de um humilhado, “recusando-se a vê-lo como mero objeto de uma teoria socioeconômica qualquer ou de um sentimentalismo piegas.” (BARCELLOS, 1997, p. 29). Barcellos nos diz que a focalização interna do personagem é um dos pontos importantes para a “valorização da humanidade humilhada e ofendida de Zé Limão”.

Uma especificidade da escrita de Manuel da Fonseca que vale pontuar ao longo da leitura deste conto, porque também está ligada à atenção atribuída pelo narrador a personagens como o Zé Limão, é o lirismo próprio à maioria dos dramas sentidos pelos atores de Fonseca, a escrita de cunho social somada ao caráter lírico, o que compõe uma produção que se reveste de uma crença de mudança, trazendo aos temas ficcionais uma problemática passível de transformação. Assim, a superação através da conscientização aparece como trânsito possível nas leituras do autor.

Ainda sobre o desenvolvimento do conto, após algumas características ditas pelo narrador como familiares no comportamento de Zé Limão, os versos cantados pelo bêbado atravessam a narrativa como se para atenuar a dureza da vida sem deixá-la irreal. Nas grandes bebedeiras, com passos incertos a cambalear pelas ruas com suas magras pernas, Zé Limão como um equilibrista da vida se põe a cantar:

Não sou pobre nem sou rico,
Sou maltês do Alentejo...
[...]
...Minha pobreza é d'amores,
riqueza é um beijo! ... (FONSECA, 1996, p. 81).

Com a “voz enrouquecida pelo vinho”, o personagem afirma a sua falta de enquadramento social. Não sendo nem rico, nem pobre, ele se diz maltês do Alentejo. O canto, envolvido pelo sentimento de pertencimento do protagonista para com o lugar, pode ser lido como uma ironia à ideia de paternidade divulgada pelo Estado português no período de ditadura salazarista e tão questionada pelos autores neorrealistas.

Entre os versos citados acima, o narrador nos conta que os olhos de Zé Limão “pareciam guardar uma névoa que alastrava como se constantemente chorassem lágrimas que nunca caíam”. Essa exposição pessoal do narrador sobre Zé Limão nos justifica o título que se apresenta no texto. A névoa nos olhos do personagem é a marca representativa da personalidade deste, do caráter, pois “havia nele um constante monólogo interior”, “Ninguém

sabia de onde viera nem onde nascera” – todas as descrições insinuam uma atmosfera de mistério que o envolvia.

A névoa seria a justificativa possível para o olhar afetuoso, do personagem para a paisagem da qual se sente pertencente, um lugar onde as pessoas tanto o desprezavam e davam-lhe sempre pancadas, quando não, “pagavam-lhe o vinho que ele conseguisse beber”, um incentivo a mais para costureira bebedeira de Limão que serviria de distração aos que riam de suas bobagens feitas em decorrência da insanidade. E as “lágrimas que nunca caíam”, as dores e agruras da vida que mesmo sentida são expressas de diferentes formas, menos com o choro, atitude que talvez manchasse a imagem de altivez do maltês.

No tempo do conto, o narrador revê a trajetória de vida do personagem e as especulações dos moradores do largo sobre a sua origem, assim como os fatos que envolviam o dia-a-dia do homem na pequena comunidade. Esse tempo se faz na narrativa do entardecer ao anoitecer em um dia de outono, mas é na noite que ocorre a intensidade dramática na narrativa, quando um “nevoeiro pesado alagou a vila” e “ninguém mais passava pelas ruas escuras” e o Zé Limão lá estava, imóvel.

O que nos conta o narrador é que, quando um carro de mulas passou por Zé Limão, “Arrepiado de frio, ergueu-se” e iniciou uma dolorosa caminhada em busca de bebida e comida, os seus únicos deleites. Dificuldades se estabeleceram nessa árdua trajetória: o próprio corpo, a falta de comida e bebida causava-lhe frio, febre e uma dor aguda. Porém, no pensamento persistia a ideia de que se bebesse, “um copo ao menos...” tudo se resolveria.

O que se segue são lembranças de um passado sem muito sentido na imaginação do homem. Nessa exposição, o narrador faz uma descrição oscilante e desconexa, exatamente como se tivesse acesso aos pensamentos incompletos do bêbado, apresentando vestígios de sensualidade, com as mulheres de boca pintada, lembranças de valentia e prosperidade. Fragmentos da memória, que, sem linearidade distanciam o entendimento do leitor sobre a origem de Zé Limão. Como muito da vida do protagonista é mistério, o que se espera que será revelado nessa alucinação não passa de mais um nevoeiro que veio e logo se desfez, ficando apenas lapsos de imagens dos momentos “antes da bebedeira e da fome”.

A busca mais pelo vinho do que, necessariamente, pela comida continua e Limão percorre todo o largo, onde casas e tabernas estão fechadas. Em meio ao ermo, um homem aparece e a força do Zé Limão ressurgiu, fazendo-o agarrar violentamente o indivíduo em busca de dinheiro. É importante notar que o protagonista não pede o dinheiro como um mendigo indefeso. Ele grita, ordena que quer o dinheiro, como se revoltado por conta de uma injustiça, exigisse a resolução do seu problema. Assim, “o homem, assustado, leva a mão ao

bolso, e os dedos, sem ânimo, abrem-se, deixando cair uma moeda”. Como um cão, comparação presente ao longo do conto, Zé Limão vai ao chão em busca do dinheiro, impulsionado pelo desejo de “Beber, beber um copo cheio a deitar por fora!”.

Convém lembrar que desde o início fomos informados pelo narrador que o bêbado não pedia sequer comida: as mulheres da vila se compadeciam dele e davam-lhe de comer. Essa valentia sentida nos personagens fonssequianos foi tomada por Dora Gago (2011) em um de seus estudos, como ressonâncias da escrita de Garcia Lorca e Miguel Torga na obra de Manuel da Fonseca. Para ela,

No fundo, embora o encontro se realize, por vezes, também a nível de alguns aspectos formais (no aproveitamento dos ritmos e modos do romance tradicional, por exemplo), o que irmana Fonseca e Torga com Lorca é a originalidade de uma poesia de cariz telúrico e profundo, genuína e pura, inscrita na terra, no vento, na água, eco de revolta, de rebeldia e grito de liberdade humanista de quem recusa as injustiças, as algemas e as atrocidades (GAGO, 2011, p.165).

As palavras de Dora Gago bem sinalizam a forma como a revolta e a valentia são representadas na escrita de Fonseca. Mesmo tomando a sua poesia como objeto de especulação, podemos nos apropriar da afirmação da autora, pois, como já foi aqui posto, existe uma unidade temática que persiste em todo o projeto literário de Manuel da Fonseca, uma “continuidade” entre prosa e poesia, como bem denominou Mário Dionísio, e que se faz visível nas temáticas sobre a terra e o inconformismo dos homens.

A rebeldia justificada do personagem não foi em vão. A moeda, tomada à força, incita o Zé Limão a ponto de fazê-lo esquecer que toda a vila estava fechada àquela hora, mas ao voltar algumas ruas ele encontra “o clube da gente rica da vila” em pleno funcionamento, no entanto, nesse lugar não cabia o Limão. Porém, dominado pela ideia fixa de que ali dentro havia pão e vinho para saciar a fome e o vício, ele entra, espantando a todos.

Zé Limão, de barrete enterrado até os olhos, a barba crescida, o fato em farrapos escorrendo água, abre a mão onde brilha uma moeda nova. Pés sujos, plantados ao meio do soalho atapetado, o corpo oscila-lhe levemente. (FONSECA, 1984, p. 85)

É interessante notar nessa cena o modo como são descritos os personagens burgueses, as gargalhadas, a alegria ao observar a miséria em que se encontrava o Zé Limão, as roupas de um velho “embrulhado num cachecol até às orelhas” em contraposição aos farrapos do bêbado. Sobre essa descrição dos ricos em comparação ao sentimento de humanidade quando

se fala do protagonista, Barcellos (1997) afirma que há “uma forte presença de Eça de Queirós” nesses pormenores, pois, discorrendo sobre a presença de influências na obra do autor em questão, ele afirma:

Registre-se, desde já, essa dualidade de tradições literárias, perceptíveis nessa obra de Manuel da Fonseca, em consonância com a dualidade dos meios sociais representados: para grupos marginalizados, Manuel da Fonseca segue algumas trilhas abertas por Fialho e Raul Brandão, inserindo-as numa outra visão de mundo, mas consequente e progressista; para a representação dos meios burgueses, atém-se à lição queirosiana (BARCELLOS, 1997, p. 29).

A partir da aparição do Zé no clube, no espaço dito pelo narrador como dos ricos, o que se vê é a injusta divisão de classes em sua face mais realista, pois não há disfarces com esmolas ou atos piedosos, visíveis na influência eciana. E como nessa organização os mínimos comportamentos que indiciem mobilidade ou possibilidade de envolvimento entre indivíduos de níveis sociais diferentes são encarados como uma afronta, o Limão é recebido com espanto, risos, afrontas, e, por fim, mesmo diante do pedido de comida, enxovalhado:

- Deita isso fora prá rua, Jacinto!...É do melhor que tenho visto!... Ah! ah! ah! O Zé Limão!... Com que então, vinho!... No clube!... O Zé Limão! É do melhor, do melhor que tenho visto!... Deita Jacinto, deita isso prá rua!... (FONSECA, 1984, p. 86).

Desenvolvendo a habitual percepção da subjetividade dos personagens para por em evidência os dramas pessoais e suas ligações com os problemas sociais nos quais estão inseridos, a voz narrativa volta o olhar ao Zé Limão. Agora já sem se opor à ajuda dos homens, desprovido de qualquer resistência, o homem “deixa-se ir” e novamente “cai na noite” com o rosto dolorido e ouvindo as gargalhadas dos homens. Mas o Zé Limão que a seu modo se fez digno, sem se deixar humilhar, tinha no seu caráter ramificações de um passado que não se fez conhecer, mas que ao longo da história nos dá pistas de um tempo de inserção social.

Na última parte do conto, o largo, antes visto como palco de grandeza, agora é espaço das vergonhas da oscilante vida do Zé Limão. Todo o percurso feito por ele até a queda no poço confirma a relação do homem com a paisagem, seus últimos passos, “roçando pelas paredes”, a derradeira fagulha de revolta que o faz atirar a moeda às pedras do largo, assim como a presença do insistente vento “que lhe levava o corpo”. Tudo parecia confluír para a

afirmação do sentimento de pertencimento, por isso a travessia simbólica do bêbado por todo o largo antes da morte.

Iniciada a caminhada para a morte, Zé Limão se assemelha aos homens de Valgato, que de tanto ver não veem mais nada. Nesse contexto, cegueira e bebedeira se confundem.

Já não tinha noção de nada. Teria os olhos abertos? Que importava saber? Aquilo era uma noite de água parada e ele ia cego e perdido de bêbado. Parecia boiar. O chão, invisível, vinha bater-lhe na cabeça, nas costas, nos ombros, depois fugia-lhe, só lhe tocava nos pés (FONSECA, 1996, p. 86).

A morte do protagonista é como a realização do desejo de dormir, um descanso, “ia deitar-se e dormir sossegado”. Esse é o desfecho que não nos surpreende, pois Zé Limão já estava morto aos olhos da vila, um tipo de morte que talvez seja ainda mais dolorosa do que a morte física, representada no conto pelo fim da esperança. Seguindo para o poço, para a morte solitária, como se estivesse a bailar envolvido numa melodia abafada, tendo o vento como coreógrafo, o Zé Limão morre e leva com ele a imagem do largo, tão fria, dura e desprovida de humanidade.

3 INFÂNCIA: CONTOS DE PERCURSO

Na narrativa bíblica das origens, a voz atribuída a Moisés nos conta que o homem, ser terroso, feito pelas mãos do próprio criador não tinha qualquer tipo de pecado. O estado de inocência no qual foi posto, sem ao menos discernir a própria nudez, o fez facilmente se render à proposta da serpente, provando o fruto da árvore do bem e do mal, e passando do estado de inocência ao de pecador. O *Dicionário de Símbolos* (1982) caracteriza a infância como o “estado anterior ao pecado, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo regresso ao estado embrionário [...]”.

Em muitos outros momentos da Bíblia, a criança, ou a representação desse estado original, é posta como modelo da pureza necessária para o homem que deseja se achegar ao criador. Até mesmo a promessa de vida eterna, tão pregada no Novo Testamento, pressupõe o estado de inocência. Jesus, quando questionado pelos discípulos sobre quem seria o maior no reino dos céus, tomou uma criança como exemplo e disse: “Em verdade vos digo que, se não vos converterdes e não vos tornardes como criança, de modo algum entrareis no reino dos céus” (S. Mateus 18:3).

De igual modo, nos demais evangelhos, a criança foi usada como metáfora perfeita da inocência e da ausência de pecado necessários para quem pretende herdar a vida eterna e ter contato com o divino. Por isso, a figura infantil, assim como seus traços, recebe a devida atenção dentro da tradição cristã, o que se confirma nas expressões das imagens e figuras angelicais típicos desse universo que, geralmente, aparecem com feições infantis, capazes de transmitir através da face e do olhar inocente, segundo Chevalier (1982), a pureza que se espera dos seres que não tem pecado.

Nesse contexto, vale enfatizar que embora os termos infância e criança sejam aqui usados como sinônimos existem entre esses dois conceitos algumas diferenças. Quando se pensa na conceituação dos termos, percebemos que a infância se realiza, em síntese, no contexto discursivo, como uma abstração sobre uma etapa da vida, quando a criança é percebida como um sujeito social e cultural. Desse modo, apesar do distanciamento com o qual, comumente, queremos perceber a criança: alheia aos problemas familiares e sociais, elas estão envolvidas nas tensões sociais e carregam o peso das escolhas dos adultos.

No contexto literário, a imagem idealizada ou romântica da criança não é exclusiva. A infância é representada na literatura de variadas formas, propondo múltiplos sentidos: “as

imagens da criança espalham muitas vezes realidades adversas, servindo de filtro à denúncia dos autores” (RAMOS, 2014, p. 60). A partir desses olhares, ditos inocentes, ideologias e problemáticas se intensificam, dando visibilidade ao tanto visto que deixou de nos causar espanto.

A maneira familiar com a qual tratamos a criança, com mimos, atenção e cuidados, é algo relativamente recente, se pensarmos nos séculos de abandono e desprezo com o qual a infância foi encarada. Para observarmos a evolução dessa percepção no curso do tempo, recorremos ao teórico Philippe Ariès que estudou a infância, seu envolvimento nas relações sociais, assim como as práticas de exclusão e valorização desses pequenos indivíduos. O historiador francês, pioneiro dos estudos sobre a infância, analisa o papel da criança na sociedade e no contexto familiar, definindo uma progressiva percepção do tratamento dessa importante fase da vida desde o século XII até o século XVII.

Philippe Ariès, em sua mais importante obra, *História Social da Criança e da Família* (1978), traça uma análise da concepção da infância tendo como ponto de partida a Antiguidade e o modo inferiorizado com que mulheres e crianças eram tratadas. Se atentarmos para a atenção atribuída às crianças no contexto artístico medieval, notaremos que a desvalorização era ainda maior: para Ariès, não havia lugar para a criança na cultura medieval.

A partir dessa percepção, tendo a arte como filtro de leitura, Ariès nos mostra que a criança não recebia cuidados, ou qualquer tipo de prestígio, seja na família ou na sociedade. A infância era sequer aproveitada, já que esta era de curta duração, pois quando a criança ganhava a autonomia de falar e de ter o domínio dos movimentos do corpo, ela já era inserida no mundo dos adultos, o qual, desde já, exigia dela comportamento semelhante ao adulto. A expressão “adulto em miniatura”, de Ariès, condensa o modo de ver os pequeninos diante das tarefas da casa, do envolvimento nas conversas sem a preocupação com a moral. Vale notar que, nesse momento, ainda não havia uma concepção de crianças como sinônimo de ser inocente, esta só será concebida após a Modernidade.

Ainda sobre a expressão “adulto em miniatura”, cunhada por Philippe Ariès, podemos lembrar para o leitor as formas com a qual a criança se vestia, sempre a imitar os adultos. Não havia uma elaboração de roupas, ou qualquer outro utensílio para decorar, ou animar o dia-a-dia das crianças. Porém, a preocupação do historiador não se detém apenas na ausência de sentimentos no contexto familiar que tolhiam as expressões infantis, mas no modo como a sociedade e suas regras de funcionamento reprimiam a vivência plena da infância. Sobre isso, Ariès nos conta que as poucas crianças que tiveram a oportunidade de receber qualquer tipo

de afeto por estarem nessa fase foram favorecidas pela condição econômica em que estavam inseridas. Desse modo, o desprestígio socioeconômico intensificava ainda mais a situação de esquecimento das mesmas.

As primeiras mudanças quanto à valorização do modo de perceber essa fase inicial da vida deram seus primeiros sinais a partir do fim do século XVI, quando as ideias de civilidade e de bons comportamentos passaram a ser exigidas por uma sociedade que transitava de um regimento social sob os posicionamentos burgueses para uma valorização dos princípios religiosos. Nesse momento, as reformas sociais instauradas pela Igreja e o Estado que florescem no século XVII, já no período Iluminista, definem um novo modo de tratar as crianças, antes relegadas ao abandono, agora como objeto de “diversão” e “enclausuramento” como consequência de uma superproteção, um cuidado excessivo para preservar a inocência da criança e transformá-la num indivíduo portador das boas relações sociais.

Nesse contexto, já bastante enraizada a distinção das crianças de acordo com a classe social a qual pertenciam, a escola ganha importância e reflete de igual modo tais relações de poder. Em decorrência disso, a escolarização, reformulada para atender às crianças segundo a sua faixa etária e nível social específico, torna-se uma prática de fundamental importância à manutenção de uma sociedade dentro dos limites capitalistas e seu utilitarismo exacerbado.

Contudo, não vamos nos valer apenas da voz de Ariès para revisar o conceito da infância ao longo da história. Mesmo reconhecendo que sua abordagem centrada no *corpus* dos livros de arte, o que muito nos atrai pelo contexto simbólico que a arte representa em suas mais variadas versões, precisamos por em prática um posicionamento crítico que defendemos desde o início deste trabalho, o de dar voz a outros discursos, independente do prisma de percepção escolhido por quem o enuncia. Diante disso, o diálogo entre os teóricos que se empenharam em retratar essa trajetória também nos interessa e pode, sem dúvida, contribuir para que alcancemos a dimensão do conceito que mais adiante usaremos como chave de leitura.

Dentre as outras vozes que retratam, com semelhante primor, a história da infância, Moysés Kuhlmann Júnior nos chama a atenção pelo posicionamento contrário ao de Ariès, afirmando que

O sentimento de infância não seria inexistente em tempos antigos ou na Idade Média, como estudos posteriores mostraram. E acrescenta que os historiadores Pierre Riché e Daniele Alexandre-Bidon arrolaram os mais variados testemunhos da existência de um sentimento da especificidade da infância da época (KUHLMANN Jr., 2001, p. 22).

Os posicionamentos contrários aos estudos de Philippe Ariès surgem dos questionamentos de uma teoria da infância que tem como objeto de estudo os documentos do clero e da nobreza, já que essas seriam as parcelas da sociedade retratadas nos registros artísticos, o que demonstra um apagamento das crianças das classes populares, aspecto que, para alguns críticos, seria uma prática inadmissível a um estudioso que se dispõe a percorrer, teoricamente, a história da infância. Em resumo, as principais críticas ao projeto de Ariès se baseiam no material escolhido por ele, o qual não alcança todas as classes sociais, deixando de fora do seu percurso as camadas populares.

Podemos afirmar que, embora não seja preocupação de Philippe Ariès problematizar a realidade de exploração e abandono das crianças desassistidas socialmente, não podemos deixar de notar a posição desses indivíduos no século XIX, já que estamos refletindo sobre o lugar da criança ao longo da história. Nesse período, a Revolução Industrial intensificou o trabalho infantil e a exploração da mão-de-obra barata sem nenhuma restrição, já que não havia leis regulamentadas que assegurassem a proteção das crianças e inibissem essas práticas. Porém, a intensificação desse problema instigou discussões, assim como chamou a atenção das autoridades competentes a repensarem essa situação.

Para melhor pensarmos na infância e nas mais variadas formas de representá-la por meio da arte, lembremo-nos do filme *O Menino do Pijama Listrado*, dirigido por Mark Herman, adaptação do romance de John Boyne (2006), como exemplo dessa aldeia de símbolos atribuídos aos pequeninos, e inaugurado com a seguinte epígrafe: “A infância é medida pelos sons, aromas e cenas, antes de chegar a hora mais sombria da razão”. A frase de John Betjeman, que sintetiza a ideia central da produção cinematográfica, antecipa uma história que será contada através da ótica de uma criança no período nazista na Alemanha, no contexto da II Guerra Mundial.

Para Bruno, o protagonista do filme, o campo de concentração é uma fazenda com pessoas que passam o dia de pijamas listrados e a numeração, usada pelos alemães para identificação dos judeus no campo de concentração, é para o garoto um grande e fantástico jogo do qual ele queria participar. Bruno chega a achar injusto que os supostos fazendeiros passem o dia brincando enquanto ele, que saiu de Berlim para morar no interior da Alemanha por causa da nova titulação do pai, tenha dias tão ociosos e sem amigos.

A escolha por retratar um dos períodos mais sangrentos e nebulosos da história mundial através de uma criança, tendo o seu olhar como filtro e seu comportamento como análise de uma realidade opressora, é uma das mais inovadoras formas de observar a criança como protagonista da vida, e o mais instigante, é a escolha de retratar o lado sombrio dela. A

visão de Bruno sobre o campo de concentração e a morte dos judeus nas grandes fornalhas é o aspecto que por certo diferencia a produção d’*O Menino de Pijama Listrado* em comparação com as demais produções que retratam o mesmo período da história. A estratégia de unir a leveza e inocência do protagonista com os anos de atuação nazista, sem dúvida, instigou nos telespectadores as mais diversas sensações ligadas à desumanidade do período apontado.

Pensando na aparição dos pequeninos tanto na arte cinematográfica, quanto na literatura, aproximemo-nos do contexto literário português e salientemos algumas questões que influenciaram para uma maior atenção à criança em Portugal, dentre as quais são as mudanças sociais que demandaram na criação dos Direitos Universais da Criança e o incentivo à alfabetização. Carla Edina Costa e Figueiredo (2006), discorrendo sobre a presença das fases da infância e juventude na literatura em Portugal, afirma que as escolas de internato tomaram certa projeção no contexto literário visto que,

A obrigatoriedade da escolarização das crianças e jovens confinava-os, assim, a um espaço que podia equiparar-se a um microcosmo social, regido assim pelas mesmas regras ditatoriais e estabelecendo com o jovem inúmeras relações: a de uma segunda “família”; a de local de aprendizagem curricular e pessoal que acompanharão o seu crescimento e maturidade; a assimilação de princípios e regras pedagógicas restritivas e contrárias à liberdade (FIGUEIREDO, 2006, p. 17).

Desse modo, seja apoiando, criticando ou pondo em voga as problemáticas que sustentavam essa transformação e novidade no dia-a-dia da criança e do adolescente, os autores fizeram desse assunto tema e ambientação de seus enredos. Ora questionam-se as bases dessa mudança, ora faz-se delas espaço produtivo dos discursos críticos da sociedade, já que, como afirmou Carla Figueiredo, havia uma equiparação dos internatos e das relações estabelecidas pelos jovens nessas escolas com uma conjuntura social muito semelhante as “regras ditatoriais” impostas em sociedade.

Pensando na infância como um dos temas na literatura lusitana, vale pontuar o importante estudo de Oscar Lopes (1969), uma das vozes significativas da historiografia portuguesa, que nos esclarece em *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária* o tratamento dado à infância na ficção produzida no país. Lopes inicia o capítulo dedicado ao assunto afirmando que a criança e o adolescente são membros de uma sociedade e que desde a fala encontram-se envolvidos em sistemas de relações, usos, classificações e valores sociais. Contudo, esses indivíduos não aceitam facilmente as imposições e regras humanas, por isso “há sempre um *mas* para cada norma ou verdade socialmente reconhecida”. Nessas fases, o

homem acredita poder mudar, a seu modo, a linguagem e interferir nos direitos segundo os seus impulsos naturais. Em conformidade com isso, Lopes iguala a presença da criança na ficção portuguesa à do doido, do ébrio, do rústico, assim como à do bárbaro e do estrangeiro exótico, pois esses indivíduos amparados pelo seus respectivos níveis de sanidade, ousadia, falam e fazem, exatamente como as crianças, o que as pessoas consideradas “politicamente corretos” não fariam.

Pontuando sobre as aparições da criança na produção literária portuguesa, Lopes afirma que Gil Vicente foi o grande precursor do tratamento verdadeiramente realista da infância e da adolescência,

Entre cujos flagrantes de vida se conta a famosa cena dos pastorinhos da Comédia de Rubena, e que em duas farsas acompanha o surto e emurchecimento das ilusões sentimentais de uma burguesinha – embora, nas suas tardias comédias cavaleirescas, não deixe de prestar serviço ao idealismo e convenções do amor cortês adolescente. Depois, precisamos de saltar a Fialho (LOPES, 1969, p. 118).

Fialho seria para Lopes, no contexto português, a contrapartida de Dickens como o ficcionista da criança e do adolescente num contexto de exploração, haja vista que, para o autor, os temas da infância e da adolescência na contemporaneidade não excediam ao contexto burguês e suas problemáticas. Fialho inauguraria a abordagem temática da infância proletária, captando as qualidades e as relações humanizadas desses indivíduos explorados.

Diante disso, os variados universos de trânsito das crianças representados nos enredos, ficcionalizados aos modos dos autores, confirmam um dos recursos norteadores do nosso interesse crítico: o de desvendar não apenas a imagem romântica da criança pintada ao longo da história, numa inocência inabalável, colecionando momentos amáveis e harmônicos, mas também rastrear as representações e as estratégias discursivas que emanam dos contos de Manuel da Fonseca, tendo a infância como campo simbólico. Episódios que contemplam as rupturas com lugares de conforto – como a escola, a vila, a família –, assim como a percepção da finitude da vida, sem desprezar a especulação da ligação de alguns desses episódios com as experiências pessoais do autor, tendo a memória como artifício da escrita. Importa-nos as formas utilizadas pelo autor para representar essa fase da vida, a qual nos traz em primeiro plano dois grandes sentimentos antagônicos: o frescor do início da vida e a contestação da finitude da mesma.

A análise dos contos tendo a infância como chave de leitura foi delineada por duas grandes forças que ora nos levaram a perceber a infância como o “paraíso perdido”, incentivo

à saudade, ora como lugar de dores e sofrimentos prematuros. Porém, essas leituras, ainda que direcionadas por uma temática pré-estabelecida vez ou outra nos impulsionaram a relembrar temas dos capítulos anteriores, ao Alentejo, às comunidades rurais, palco de infâncias alegres, assim como de interrupções e superações nesse “espaço físico e humano depurado pela memória” (VIÇOSO, 2011, p.12), lugar mítico onde sempre há espaço para reviver a infância.

3.1 O RETRATO – AS DORES DO CRESCIMENTO

O modo peculiar com o qual Manuel da Fonseca fala das dores dos homens através de personagens excêntricos – fora do centro, exatamente no sentido literal da palavra – se estendeu às crianças. Suas subjetividades são reveladas em histórias no cenário do largo, entre rodas de amigos, nas contações de histórias dos mais experientes, nas vivências comuns à infância. De interesse como esse escolhemos “O Retrato”, sexto conto da coletânea *O Fogo e as Cinzas*, para enveredarmos pela leitura crítica do modo de narrar de Manuel da Fonseca, tendo a infância como ponto de observação.

O conto foi inaugurado com a expressão “Certa manhã”, alertando-nos que se trata de uma história do passado, um relato da memória de um menino, personagem que conduz a narrativa. O conflito principal se forma quando o garoto foi surpreendido pelo pai para tirar um retrato em dia impróprio, já que não era o seu aniversário, dia em que normalmente ele tirava retratos para dividir com os familiares. A curiosidade o fez questionar sobre o porquê da novidade, mas logo o pai impaciente ordena que fizesse o que havia sido mandado: colocar o fato, a roupa de colarinho branco, roupa que fazia de meninos populares como ele tomar o aspecto de tímido e medroso, tipicamente, denominado de vestido “à mamã”.

Nesses primeiros momentos da narrativa, reconhecemos a criança experimentando e aprendendo a lidar com um momento considerado por ele humilhante e que se estenderia por muitos anos, pois esse incidente colaborou para a horrível fotografia da primeira página da caderneta do liceu, documento importante na vida escolar de crianças e jovens em Portugal e que geralmente é compartilhado entre conhecidos. A fotografia, todas as emoções envolvidas no dia de registrá-la, e até o tempo em que o garoto relata essa experiência ganham acentuada importância na narrativa, pois não se tratava de um retrato qualquer, mas do registro análogo da perda da infância, pois a entrada no liceu aparece como marcação simbólica da travessia do estado infantil para o de adulto.

De facto, as coisas modificaram-se; depois que entrei no liceu, o mundo deixou de ser o que era. Tornou-se imenso e agreste. E, como agora já não posso reviver os doces dias da infância, aborrece-me a desolada expressão com que a abandonei. Mas basta olhar o retrato para ver quanto é triste deixar de ser criança (FONSECA, 1972, p. 91)

A aprovação do garoto para o liceu envolveu novos sentimentos os quais, inicialmente, geraram estranhamento, mas que por certo seria uma preparação para o que haveria de enfrentar nos dias seguintes, como a apreensão, expectativa e medo de ser reprovado na prova para o liceu. A alegria do pai com a aprovação – pouco compartilhada por ele – apagou a lembrança dos dias anteriores tão nebulosos: “Senti-me límpido e feliz, de novo criança. A vida era bela, e diante de mim abriam-se caminhos radiosos: ia voltar a ser um pequeno rei na minha vila (FONSECA, 1972, p. 93)”. Essa foi a imagem ilusória do garoto sobre uma possível permanência na infância, pois tudo seria desfeito meses depois com a viagem, a ida à Beja.

A viagem, simbólica travessia para a vida adulta e seus dissabores, foi capaz de ressignificar o que para o garoto até então não havia sentido, como a geografia, por exemplo, que tanto lhe dera trabalho para decorar, mas que ao longo da viagem começava a ter sentido quando vista através da janela do carro, símbolo da aprendizagem que se consolida na prática. Agora passava a concordar que o mundo era bem maior do que ele imaginava e a terra redonda e grande como o livro afirmava. Veja que a concepção de mundo do garoto vai sendo modificada pouco a pouco, à medida que ele vai se afastando da vila, mas a ligação com a infância não foi desfeita de imediato, pois a vontade de jogar bola e correr pelo largo disputava com as exigências dos novos comportamentos, como “ter juízo” e “conservar o tronco hirtó”, para adaptar-se às solenidades de uma nova fase da vida.

O distanciamento do largo, descrito pelo personagem na ida à Beja, relembra-nos o sentimento de pertencimento ao lugar vivenciado por muitos personagens de Fonseca, alguns deles retratados aqui, como em “Campaniça”, a menina que repudiava a possibilidade de morrer em Valgato, uma espécie de rejeição à relação de pertença com a aldeia. Com o garoto de “O Retrato” esse sentimento de pertencimento é, talvez, o intensificador da dolorosa ruptura com a infância. Não dói apenas deixar de ser criança, mas deixar a vila, o lugar da infância.

O retrato, sem dúvida, será a marca dessa difícil ruptura com a infância, fato que sustenta a tensão do conto, o que para ele foi descrito como:

Na verdade, o senhor Rodrigo ia tirar o retrato ao fim da minha infância. Era como se alguma parte de mim morresse, e a fotografia viesse a ser o meu rosto nesse momento de morte. Tudo isto, mais o que depois aconteceu, foi a origem daquela expressão que tanto alarmou Délinha. Felizmente que há coisas que se podem remediar; e eu creio ter apagado já da memória da minha noiva a desgraçada imagem dos meus últimos dias de menino (FONSECA, 1972, p. 95).

O desconforto do garoto se justifica pelo desajuste a uma nova realidade, pois o que se nos apresenta é um universo social do qual o menino fazia parte e era bem acolhido. A mudança lhe trouxe o medo do desconhecido. Essa acomodação social e o medo de uma possível exclusão sinalizam algo de familiar na escrita de Manuel da Fonseca, tendo a infância como campo simbólico, que consiste na reconstrução de espaços sociais formados pelas crianças, os quais em muito se assemelham às relações em sociedade efetivadas pelos adultos, pois para Fonseca as ligações do homem com o meio são involuntárias, por isso os vínculos sociais prematuros das crianças serem exemplo primordial dessa relação.

A figura do senhor Rodrigo, o fotógrafo que registraria a morte da infância do garoto, ganha atenção na história, visto que o homem vivia “com cara de poucos amigos, que era o que tinha para quem quer que fosse”. A sua feição, carregada de “espanto e de ira contra tudo que via à sua volta” era reflexo de uma vida frustrada, já que se casara com a filha de um lavrador e, quando “estava habituado a viver dos rendimentos do sogro, o lavrador e a filha enlouqueceram quase ao mesmo tempo”, e a sogra, com “mão de ferro”, passou a administrar tudo, o que obrigou o senhor Rodrigo a voltar à antiga profissão de fotógrafo. O narrador apresenta-nos suas conclusões sobre o homem e nos diz que “tais factos, por certo, influíram na maneira como o senhor Rodrigo encarava o mundo”, e como certamente enquadrava as imagens captadas:

É pois este homem, que espera com raiva a morte da mulher, do sogro e da sogra, principalmente da sogra, quem vai, sem se aperceber, fotografar a morte da minha infância...

[...]

Sou, pois, uma criança cheia de infinita amargura, especada e sem jeito, diante do olho redondo e sinistro que me vai matar (FONSECA, 1972, p. 98).

O momento da fotografia envolvido por constrangimento foi descrito pelo narrador-personagem com a tensão de quem parecia sucumbir numa agonia, ânsia de morte interrompida pelos gritos das “duas pobres crianças” que corriam pela casa. Pai e filha desordenados fizeram o senhor Rodrigo avançar em direção ao garoto, o que o fez sair dali

desnorteado. Esse jogo de imagens, superposição de acontecimentos traumáticos, nos alerta para a imagem do garoto fixada na fotografia e a imagem do Largo que vai se desbotando conforme o menino se afasta dele. Um desbotar sofrido, apagado pelo tempo e pela transição da infância para a vida adulta.

A presença simbólica da morte como representação do fim de uma fase da vida e da transição do ambiente de liberdade para o das conveniências acrescenta um tom trágico ao conto, o menino chega a chorar diante da imagem da despedida vista pela janela do carro, configurada pela distância à medida que o carro partia para Beja. Digamos que a passagem traumática do garoto para a nova fase se encerra no conto da maneira peculiar com a qual Manuel da Fonseca fala da infância, descrições afetivas, retratos de saudade da terra e dos vínculos ali estabelecidos. Vejamos a imagem que finaliza o conto:

Por muito tempo, andei sorumbático, alheado. Ao chegar a hora da partida, senti que me afastavam de tudo quanto amava; já longe, no alto das Cumiadas, voltei-me para as casas, para o largo, para as estradas em volta da vila. Os olhos arrasaram-se-me de lágrimas, e chorei longamente. Chorei como se nunca mais voltasse.

Depois, quando dei por mim, estava em Beja, sozinho, estranho no meio daquela gente, e os professores gabavam-me o juízo e a aplicação ao estudo. Foi uma alegria para meus pais. Dela não participei, pois não podia esquecer os meus amigos de infância, livres e felizes, lá no largo! (FONSECA, 1972, p. 100)

A morte simbólica da infância do garoto protagonista, como trágico momento da transição da infância para a vida adulta, é comumente categorizada pelos críticos como especificidade dos universos ficcionais criados por Manuel da Fonseca. “É pois recorrente nas narrativas do autor o tema da infância como um tempo-lugar de harmonias e de elos subitamente rompidos. Crescer é, pois, de certa maneira morrer (VIÇOSO, 2011, p. 16)”, no caso da criança observada, crescer é morrer para a liberdade e felicidade que se pensou eterna no largo.

3.2 O LARGO E A ESCOLA DAS CRIANÇAS

Enquanto cenário das representações infantis, o largo é descrito pelo olhar inocente como lugar de realização da idade de ouro. Nesse espaço mítico, dominado pelas figuras populares, tendo o maltês e a criança como figuras de proa, as diferenças sociais se apagam e as histórias que nele se desenvolvem ganham sempre um tom nostálgico, legitimado pela

saudade de um “narrador/autor” (VIÇOSO, 2011) que conduz as narrativas sempre como a “criança que foi”.

“O Largo”, primeiro conto da antologia *O Fogo e as Cinzas*, tem um narrador memorialista, que lamenta a ausência de um tempo passado que faz parte do imaginário da planície, um período outrora lembrado por sua fluidez em concordância com a coletividade, com um viver sob o calor da experiência. Por essa razão o cenário de saudade exagerada somado às metafóricas cenas fúnebres da morte do Largo é contado por um narrador que insiste em revisitar e lamentar o largo da infância.

O advérbio “antigamente”, palavra que inaugura o conto, sintetiza o que o professor Vitor Viçoso (2011) menciona como “aspecto conclusivo do pretérito perfeito”, expressão que aponta para uma história de saudade, canto nostálgico, toada cuja melodia comporta homens e ambientes representativos de uma imagem que se perdeu, foi interrompida pelas novidades do progresso, o que fez do Largo, antes o centro do mundo, um cruzamento entre duas ruas. O vento parece ser o seu único morador fiel, passando pelas faixas que se deixam levar, com o seu “suave gemido” e depois cai no chão deserto, sem pegadas, pois o “A vida mudou-se para o outro lado da vila”.

Essas lembranças suscitadas pelo dispositivo da memória confirmam que a morte do largo se deu pela chegada do comboio. A metáfora da locomotiva de ferro que matou simbolicamente os homens condensa a correspondência da chegada do progresso e a morte da vida coletiva, da interação entre os homens e conseqüentemente da história contada do Largo que um dia se pensou eterna. Sim, o narrador lamenta a morte da vida, a ausência, o silenciamento dos homens que eram a essência do Largo, sentimento bem representado pela expressão: “O comboio matou o Largo. Sob o rodado de ferro morreram homens que eu supunha eternos”.

A voz narrativa experiente, participante dessa memória – aspecto que acusamos pela recorrência do pronome “eu” duas vezes ao longo da narrativa – se dispõe a elencar as várias figuras que representavam a vivacidade do Largo. Homens do povo que bebiam, brigavam, trabalhavam, amedrontavam, mas mantinham vivas as engrenagens da comunidade, em que homens e árvores se agitavam viçosos com os grandes acontecimentos.

A lacuna das vozes, da movimentação, constrói um limiar que ancora o sentimento de que a vida histórica daquele lugar deixava de existir com a morte de sua coletividade. Pois o Largo,

Era o centro da vila. Os viajantes apeavam-se da diligencia e contavam novidades. Era através do Largo que o povo comunicava com o mundo. Também, à falta de notícias, era aí que se inventava alguma coisa que se parecesse com a verdade. O tempo passava, e essa qualquer coisa inventada vinha a ser a verdade. Nada a destruía: tinha vindo do Largo. Assim, o Largo era o centro do mundo (FONSECA, 1951, p. 8).

O narrador se dispõe a afirmar e repetidas vezes evocar as vozes narrativas que mantinham viva a memória da vila. O Largo está lá, vivo em sua existência material, mas morto em sua consciência narrativa, pois os velhos se calaram, os viajantes já não contam mais as novidades. Ele, o narrador, é a única voz que conhece e, enlutado, observa a tradição sendo apagada pela fumaça das locomotivas, assim como da telefonia e do rádio, as novidades tecnológicas que pouco a pouco chegavam ao Largo e disputavam com a rotina e as novidades confabuladas pelos homens.

Assim ele vai relatando que “os mais inteligentes e sabedores desciam ao Largo e daí instruíam a Vila”. Nele, “os homens se sentiam grandes em tudo que a vida dava, quer fosse a valentia ou a inteligência ou a tristeza”, e era lá o lugar dos homens, onde a injusta distinção de classes não tirava o prestígio dos homens, cada um a seu modo tinha importância no convívio em comunidade. Muitos “desses homens antigos que nunca se descobriam diante de ninguém e apenas tiravam o chapéu para deitar-se” carregavam a impressão do lugar na sabedoria que estava sempre por descobrir.

O narrador investe no processo de causa e efeito que matou o Largo, a tradição e a vida:

Também era lá a melhor escola das crianças. Aí aprendiam as artes ouvindo os mestres artífices, olhando os seus gestos graves. Ou aprendiam a ser valentes, ou bêbados, ou vagabundos. Aprendiam qualquer coisa e tudo era vida. O Largo estava cheio de vida, de valentias, de tragédias. Estava cheio de grandes rasgos de inteligência. E era certo que a criança que aprendesse tudo isto vinha a ser poeta, e entristecia por não ficar sempre criança a aprender a vida – a grande e misteriosa vida do Largo (FONSECA, 1951.p. 10).

A escola do Largo tinha os artífices: artesãos, alfaiates e sapateiros como professores, pois era comum que as crianças fossem destinadas a passar as tardes ou as manhãs sob a companhia desses profissionais, essa era a metodologia do largo. Para o narrador, estão escassas as pessoas que estão dispostas a aprender a vida no calor da experiência, ouvindo as palavras de sabedoria dos mais experientes. Na descrição do narrador a figura do poeta e sua representação como artífice da palavra aparecem entre os artesãos com a intenção de elaborar

uma imagem lírica do passado do Largo, e desencadear a impressão de que quando a arte é finda o que se vê é desumanidade, desvalorização dos valores humanos.

Na sequência, a chegada da modernidade modifica a rotina do Largo e promove um rearranjo na organização social e nas relações que nele se desenvolvem. O comboio, as lojas que se encheram de utensílios, pôs em extinção os ferreiros e os carpinteiros. O desenvolvimento do comércio e a construção da fábrica desceram os mestres ferreiros à condição de operários. Da mesma forma, surge a Guarda, substituindo os cabos de paz, prendendo os valentes, confirmando a transição dos modos de produção arcaicos para as novas categorias do trabalho implantados na pré-modernidade.

Hoje, as notícias chegam no mesmo dia, vindas de todas as partes do mundo. Ouvem-se em todas as vendas e nos numerosos cafés que abriram na Vila. As telefonias gritam tudo que acontece à superfície da terra e das águas, no fundo das minas e dos oceanos. O mundo está em toda a parte, tornou-se pequeno e íntimo para todos. Alguma coisa que acontece em qualquer região todos a sabem imediatamente, e pensam sobre ela e tomam partido. Ninguém já desconhece o que vai pelo mundo. E alguma coisa está acontecendo na terra, alguma coisa de terrível e desejado está acontecendo em toda a parte. Ninguém fica de fora, todos estão interessados. A Vila dividiu-se. Cada café tem a sua clientela própria, segundo a condição de vida. O Largo que era de todos, e onde apenas se sabia aquilo que a alguns interessava que se soubesse, morreu. Os homens separaram-se de acordo com os interesses e as necessidades. Ouvem as telefonias, lêem os jornais e discutem. E, cada dia mais, sentem que alguma coisa está acontecendo (FONSECA, 1951, p. 11).

A imagem da perda das relações olho a olho como consequência dos avanços tecnológicos e da velocidade das informações veiculadas pelos meios de comunicação é perceptível, assim como a intensidade de um paradoxo que é moderno e se apresenta na intensificação da disseminação de notícias que tornam os homens mais informados, porém não mais sábios. O próximo e regional progrediu a distante e mundial, mas a relação entre os humanos tornou-se frágil e, em muitos casos, desumana. Essa concepção bem caracteriza os fenômenos da era da informação como as “aldeias globais”, por exemplo, que ditam posturas e tendências, típico de um modelo social, que é de todos, mas não é para todos.

Sob a influência da modernidade que pouco a pouco definia o desenho social do Largo e refletia a realidade vivenciada no século XX, especificamente na década de 60, reconfigurou-se o público dos cafés, discriminados de acordo com a clientela que, por sua vez, se diversificava pelo nível social dos frequentadores. De modo semelhante, houve um rearranjo nas posições do homem e da mulher nessa comunidade, já que o Largo,

inicialmente, foi apresentado como espaço para os homens, lugar de masculinidades exaltadas, frente à posição de servidão e de silenciamento das mulheres:

A casa era para as mulheres.

No fundo das casas, escondidas da rua, elas penteavam as tranças, compridas como caudas de cavalos; trabalhavam na sombra dos quintais, sob as parreiras; faziam a comida e as camas – viviam apenas para os homens. E esperavam-nos, submissas.

Não podiam sair sozinhas à rua porque eram mulheres. Um homem da família acompanhava-as sempre. iam visitar as amigas, e os homens deixavam-nas à porta e entravam numa loja que ficasse perto, à espera que saíssem para as levarem para casa.

[...]

Eram os homens que, de qualquer modo, dominavam no Largo (FONSECA, 1951, p. 10).

A voz masculina que nos conduz às mudanças do Largo, conta com naturalidade a posição na qual as mulheres se encontravam numa submissão e servidão comum a uma sociedade regida pelo patriarcalismo. Ele (o narrador) põe no mesmo nível de importância das transformações do Largo a liberdade conquistada pelas mulheres após as inovações sofridas pelo lugar, entretanto, diminui a atenção na descrição desse momento, dizendo apenas que “As mulheres cortaram os cabelos, pintaram a boca e saem sozinhas”, numa ousadia que contraria a ordem convencional do Largo.

Com as crianças não foi diferente, reproduzindo o comportamento dos pais nas imposições sociais que demarcaram os lugares de acordo com os níveis econômicos,

Também as crianças se dividiram: brincam em comum apenas as da mesma condição; param às portas dos cafés que os pais ou irmãos mais velhos frequentam. O “Largo”, agora, é todo o mundo. É lá que estão os homens, as mulheres e as crianças (FONSECA, 1951, p. 12).

A infância nesse contexto de mudança também recebe interferências, pois as crianças no antigo Largo, aprendizes da valentia, vagabundagem ou inteligência dos homens, sempre apresentadas como cheias de vida, foram, no novo Largo, relegadas a imitar os passos pré-ordenados dos adultos, seguindo suas submissões as determinações de um sistema social que distanciam os homens, no qual não há espaço para os ensinamentos ou as encenações, agora parece faltar inspiração para a formação de futuros poetas e artesãos. Nesse espaço reconfigurado, o artista já é visto como deslocado e como tudo trabalha para uma funcionalidade óbvia dentro de uma atmosfera de consumo, a arte perde a utilidade, assim como o seu artífice.

No conto “O Largo”, a infância é apresentada como um paraíso perdido que dependia de um espaço próprio para se realizar, “Ali, as crianças tinham a sua escola de eleição, e desejavam permanecer eternas crianças” (VIÇOSO, 2011, p. 15), porém, como esse espaço foi desorganizado, morto simbolicamente pelo progresso, condição tantas vezes mencionada na expressão: “O comboio matou o Largo”, a voz que regressa ao Largo da infância se põe a lamentar o fim de um tempo que, no seu entendimento, parecia eterno. O narrador transita entre dois tempos antagônicos: passado e presente, apresentando-nos figuras eternizadas na memória dos homens concebidas na infância, tida como fase ilusória dos heróis eternos.

3.3 O PRIMEIRO CAMARADA QUE FICOU NO CAMINHO – AS PERDAS FATAIS

A escrita de Manuel da Fonseca suscita nos leitores atentos a sensação de um conhecimento dos homens, um apego ao lugar, assim como rastros da ideologia marxista reinventados nos planos ficcionais, o que nos faz acreditar que “Em Manuel da Fonseca, a escrita nasce, portanto, de uma espécie de familiaridade, secretamente cultivada, com pessoas que, tornadas personagens, transitam, reconfiguradas, da realidade para a ficção” (RIBEIRO, 2011, p. 79). Sob essa perspectiva, vale uma breve aproximação com os fragmentos da história do autor que se faz entre contar em especial no conto “O Primeiro Camarada que ficou no caminho”, deixando-nos vestígios de uma memória afetiva dos ambientes e da vivência das primeiras fases da vida que se alarga por todo projeto de Fonseca.

Dentre a “familiaridade” latente na obra de Fonseca, essa está intimamente ligada ao seu nascimento em Santiago do Cacém no Alentejo. Embora tenha ido muito cedo a Lisboa com a família, o trânsito para a terra de origem não se encerra por aí. As idas e vindas ao Alentejo para a casa dos avós tornaram-se comuns. Seus pais, Carlos Augusto da Fonseca e Maria Silvina Lopes da Fonseca, mesmo morando em Lisboa, mantêm o costume de ter os filhos em Santiago do Cacém. Essa informação, sem dúvida, legitima um apego à terra natal que passou de pai para filho e criou em Manuel da Fonseca uma intimidade com as pessoas do Alentejo e com as figuras marginais que povoam esse espaço.

Primogênito dos três filhos do casal, a infância do escritor, o contato com os contadores de história que animavam as vilas e a admiração pela desenvoltura do pai nas longas conversas foram vivências decisivas para a acertada escolha de Fonseca de optar pela escrita como um empreendimento para a vida, assim como a decisão de fixar sua produção no

cenário alentejano. Desse modo, os acontecimentos da infância aparecem como coordenadas sutis que vez ou outra saltam do seu projeto literário. Dentre tantos, a morte traumática do irmão Zezinho, três anos mais novo que o autor, vitimado pela varíola, parece impulsionar a escrita de “O primeiro camarada que ficou no caminho”, segundo conto de *Aldeia Nova*, que tem como protagonista o menino Rui.

José Carlos Barcellos, a respeito do conto, afirma que,

Mais do que todos os outros contos de *Aldeia Nova*, “O primeiro camarada que ficou no caminho” problematiza a infância como momento privilegiado na vivência do personagem. Reencontraremos essa perspectiva em *Cerromaior*. Tanto numa obra como na outra, a infância aparece não como um momento de harmonia e felicidade, cuja memória levasse à evasão, mas como um tempo de conflito e sofrimento, prenúncio da conflitividade que voltaria a se manifestar mais tarde. O próprio título do conto aponta nesse sentido (BARCELLOS, 1997, p. 48).

Esse, como afirmou Barcellos, seria por certo o conto de maior representatividade de outra face da infância em Manuel da Fonseca, não mais a nostálgica fase do paraíso perdido na terra, mas uma versão da infância que se repete em *Cerromaior*, e se configura como um protesto abafado contra uma realidade sofrida. A infância aparece como uma espécie de prelúdio de uma vida de amarguras que se inicia ainda quando criança. As circunstâncias sofridas levam o Rui a lidar com a solidão, o medo e a saudade, sentimentos que nos parecem complexos demais para uma criança, mas que não deixam de simbolizar as muitas realidades sofridas vivenciadas pelos pequeninos. A dor prematura de Rui abre, sem dúvida, um caminho para discussões tão atuais como o abandono, a rejeição, a violência e a miséria.

Vejam os que nos conta o narrador. A primeira afirmativa do garoto: “já não acreditava no que dizia a minha avó”, nos apresenta um clima de desconfiança, pois o Rui já não ouvia como antes as respostas dadas pela avó e por todos da vila sobre o estado de saúde do seu irmão. Desde a descoberta da doença do irmão mais velho, o garoto experimentava, de forma prematura, as amargas emoções da dor da saudade e do sentimento de abandono pela distancia incompreendida, pois a sua mãe tivera que deixá-lo aos cuidados da avó enquanto tratava do moribundo.

Os dias em frente à casa a contemplar o lugar onde a mãe há meses estava enclausurada nutriam a esperança do milagre de ver sua mãe e irmão saírem ao seu encontro, pondo fim àquele sofrimento. O Rui, inconformado, não suportava mais os olhares de compaixão e os cochichos dos moradores ao perceberem sua desolação, “sempre a olhar para a casa”.

A magia de uma infância tranquila sob os cuidados da mãe e o amor do irmão Carlos, seu maior orgulho, fora quebrada pelo fatalismo de uma doença. Desde então lhe restara apenas as lembranças dos atos de heroísmo do irmão e da empatia que envolvia seus gestos a todos com que se relacionava. As poucas conversas do Rui com o Estróina, o dono da sapataria onde seu irmão passava a maior parte do dia, condensavam a preocupação evidenciada nas perguntas insistentes que fazia desde o início dos dias de dores:

O Estróina, assim que me via, deixava de cantarolar. Tomava um ar sério, dando mais atenção ao trabalho. A minha pergunta já ele a sabia: era a mesma todos os dias. Por fim, respondia sem me olhar sequer. Tirava os pregos da boca e, sempre batendo na sola, arranjava um tom de voz natural:
 - Hoje está melhor.
 Era o que dizia a avó. Eu não acreditava. Se o meu irmão estava melhor, porque me não deixavam vê-lo?
 [...]
 - Estróina, quem te disse?
 Tossia.
 - Foi a criada.
 Aquilo era mentira.
 Dava-me uma grande vontade de chorar e pedir-lhe que me dissesse a verdade (FONSECA, 1996, p. 21-22).

Essas perguntas mal respondidas, assim como as confabulações sobre uma possível melhora do irmão, faziam com que a dor e a revolta de Rui se acentuassem. Ele exigia a verdade que justificasse os olhares de tristeza com o qual as pessoas o olhavam e que, talvez, amenizasse o distanciamento da mãe e do irmão. Tomava-lhe um sentimento duplo de orfandade: mãe e irmão mais velho, ausência do amor materno e fraterno. Os dias a pedir, encarecidamente, que a mãe chegasse à janela, ao menos para vê-lo atrás do vidro, inflamavam um inconformismo, pois o Rui queria gritar, “mas a voz saía-lhe estrangulada”. Daí em diante, “Tornava a sentar-me. Mordia as unhas, sentia os lábios tremerem. Abria muito os olhos: assim não chorava. Mas o olhar ficava cheio de névoa”.

Sentia-se frágil, desamparado e incapaz de fazer o que o irmão faria, impedindo, por exemplo, que o Estróina bebesse, “porque ele, quando bebia, batia na mulher e só o meu irmão o sossegava e o meu irmão estava doente!”. O Rui não sabia ao certo como gerenciar seu estado de tristeza com as atribuições deixadas pelo irmão, o sofrimento atava-lhes as mãos e ele ficava a observar o Estróina ir para a taberna e voltar à hora do sol-posto com os “passos desequilibrados”.

Essas descrições de Carlos projetadas por Rui nos deixa margem para uma impressão desse irmão mais velho do protagonista. Carlos, enquanto figura centralizadora dos sentidos

que o Rui dá para o mundo, é visto como o herói, o mais sábio de todos os garotos da vila. Mas não podemos negar que, mesmo não sendo motivado pelas descrições encantadoras do narrador sobre o seu irmão, o Carlos é a causa do distanciamento entre o Rui e sua mãe, assim como da perda do aconchego de sua casa para o isolamento na casa da avó. Porém, entorpecido pela idealização da perfeição de Carlos, Rui sequer pensa em canalizar suas dores para a figura imaculada do irmão.

Tal qual o Estróina, Carlos tinha os seus rasgos de valentia, porém sempre com muita prudência, talvez partisse dele a razão que equilibrava a amizade dos dois. Era ele quem enxotava os homens que riam do Estróina nos dias de bebedeira, evitando que o amigo pegasse a navalha e machucasse alguém. As virtudes de Carlos ganhavam maiores proporções à medida que crescia a saudade do Rui, que, desde então, passava os dias a relembrar casos que justificavam a corriqueira frase do Estróina: “ – aquele menino, quando for homem, dá porrada em vocês todos juntos!”.

Progressivamente, crescia também uma inabalável solidão no interior do Rui:

Sozinho. Um mês, já passado, sem ver meu irmão. Um mês sem ver minha mãe senão umas três vezes, à janela. E isso porque pedi à Maria. Porque disse à Maria que não saía dali, não ia jantar sem que minha mãe viesse à janela.

Um mês. Há um mês que a minha casa se fechou para mim. Parece-me que nunca mais lá poderei entrar. Ainda se o Estróina aqui estivesse, talvez falasse de meu irmão como nos primeiros dias em que ele ficou de cama e me mandaram para a casa do avô. Talvez dissesse:

- Aquilo não é nada (FONSECA, 1996, p. 26-27).

A espera ansiosa de Rui deixava-o disposto em alguns momentos a ouvir até mesmo as mentiras do Estróina de que o seu irmão estava bem e de que em breve estaria com ele. A vontade de saciar o desejo de saudade nos mostra, na sequência narrativa, várias tentativas frustradas do garoto de entrar na casa e ver a mãe e o irmão. Numa delas, conseguiu chegar à janela do quarto de Carlos e “quando a cortina se afastou”, o menino narrador nos conta que: “o rosto de minha mãe apareceu atrás do vidro. Seus olhos ficaram presos nos meus. Tanto, tanto que chorou. As lágrimas desciam pelo rosto de minha mãe. Não tirava os olhos dos meus e chorava”, o menino, emocionado, “queria fechar os olhos, abraçá-la”. Quando Rui fecha os olhos pretende suprimir a visão interdita da mãe por trás do vidro (o vidro e sua transparência frágil) e viver o mundo perfeito/mágico do sonho.

A descrição do que sentiu nos aproxima do universo infantil e dos símbolos que para ele representavam a máxima sensação de dor, medo e agonia. Esses sentimentos, comparados

aos pesadelos, condensam a difícil sensação de abandono, tão complexa às crianças. Rui nos conta que “Foi como se mil fantasmas de sonho, dos meus sonhos de pesadelo, corressem atrás de mim. E eu quieto, ao meio da rua, sem poder fugir”. O protagonista passa do paraíso de uma infância rodeada por familiares e pelos amigos ao inferno da solidão. Porém, a dolorosa travessia de Rui suscita a revolta, aquele inconformismo típico dos personagens de Fonseca que desponta desde a infância e parece crescer na natureza dos homens ficcionalizados.

O garoto, possuído por essa revolta, tenta fugir da cena dolorosa e do castigo que, possivelmente, receberia da avó pela desobediência: sabia que ficaria preso no quarto. Maria tenta resgatá-lo a todo custo e evitar a ira da avó contra o menino, mas Rui transtornado desacredita na bondade da “Pobre Maria”. Vejamos como o garoto expressou a revolta contida.

- Venha daí. A sua avó está muito zangada!

Iam fechar-me no quarto. Toda a tarde fechado no quarto. Peguei numa pedra.

- Não avances mais, vai-te embora!

Maria continuava. Eu não podia fugir, sentia as pernas tremerem. Joguei a pedra com as últimas forças. A rapariga levou a mão ao ombro.

[...]

Caiu-me a pedra da mão. Pobre Maria. Eu era “o seu menino”. Ela dizia a toda a gente quando falava de mim: “o meu menino”...Novamente as palavras me saltaram dos olhos. Ia ficar sozinho (FONSECA, 1996, p. 30-31).

O menino se arrepende assim que se dá conta da maldade feita contra a Maria. Mas esse arrependimento não paralisa o menino, ele não desiste do objetivo de entrar na casa e dirimir todas as suas dúvidas sobre a doença do irmão e, sobretudo, acabar com a saudade que o aprisionara numa tristeza sem fim. Em uma das que seria a tentativa bem sucedida de entrar na casa, o Rui se depara com mais uma barreira: a altura do muro que ele pretendia pular para chegar ao interior da casa que era sua, mas se fechara para ele. Desprendendo-se do medo da altura, em prol da solução do seu problema, o menino pula o muro e mesmo machucado entra e encontra a porta do corredor aberta. Essa é a primeira porta que se abre diante do Rui, que a muito só vê portas fechadas, ferrolhos e vidros que o separa de seus entes queridos.

Ao entrar na casa, a tensão de sua trajetória até o quarto de Carlos ganha o ar de uma atitude proibida, mas logo se desfaz dando lugar aos mais tristes sentimentos quando o menino está diante da imagem assustadora da verdade: o seu irmão numa cama acometido de uma doença que o matava lentamente. A dúvida se estaria em um pesadelo, virou fé, Rui

agora queria estar sonhando, acordar e ver o “rosto risonho e sereno” do seu irmão, no lugar daquele “rosto sem cabelos, inchado, cheio de borbulhas negras”. Desacreditava no que via e quando não se culpava, contestava: “Eram os meus olhos cheios de água que deformavam tudo! Era eu que sonhava um pesadelo!”.

A névoa mais uma vez marca a deformidade no filtro que sobrepõe à visão dos homens em Manuel da Fonseca. No conto com o mesmo título – “Névoa” – ela se forma a partir dos muitos anos de bebedeira do Zé Limão; em “Campaniça”, a maresia das madrugadas enevoa os olhos dos homens. Agora a névoa de lágrimas deturpa a realidade do Rui. Essa é a vontade do garoto: que tudo não passe de uma reconfiguração mal feita de seus olhos em lágrimas, mas essa é a triste realidade que todos queriam esconder, na intenção de poupar-lhe o sofrimento.

Vejamos a cena:

Não podia, não podia pensar. E mal tive forças para levantar a cabeça quando senti a minha mãe ajoelhar a meu lado chorando. Mal tive forças para significar com os olhos um gesto de perdão por ter vindo. Minha mãe abraçou-nos. E novamente meu irmão murmurou a custo. Era um sopro ciciado, lento como as falas de sonho:

- Obrigada por teres deixado o Rui vir brincar comigo, mãezinha... Rui... Rui.

Olhei minha mãe de olhos escancarados. Via-a erguer a cabeça. Tinha a cara branca, branca. As feições vincaram-se, duras. E ouvi uma voz que nunca tinha ouvido a minha mãe, uma voz de prece e de raiva:

-Deus, tem dó de meu filho!(FONSECA, 1996, p. 35)

A mãe, como uma figura que pouco se pronuncia na história, no momento de maior tensão na narrativa aparece como figura símbolo do inconformismo. Com um grito inconsolável, proporcional ao desespero de quem ama e não quer perder a pessoa amada, faz um pedido com entonação de consternação e reclamação, insinuando perguntas que de algum modo foram silenciadas e que tratavam sobre o motivo daquela doença. Porém, a triste notícia ecoou e foi ouvida e lamentada por todos da comunidade: a morte inevitável de Carlos aconteceu.

A perda traumática pela qual passa o pequeno Rui condensa o sentimento de infância sofrida que se quis aqui explorar, numa outra face capaz de apontar uma representação que diz sobre os homens e suas vivências prematuras na comunidade alentejana. Vale destacar que em um momento da história no qual a infância, concebida como a fase da inocência e da despreocupação, Manuel da Fonseca problematiza sobre as dores fatais que alcança a qualquer um sem distinção de faixa etária, classe social ou posição ideológica.

CONCLUSÃO

A nossa aventura pelas paisagens áridas das aldeias alentejanas, embalada pelo ritmo peculiar da escrita de Manuel da Fonseca, ora nos convidou a lamentar a tragédia dos destinos dos homens, ora nos fez acreditar nos sonhos e na esperança desses indivíduos. Desse modo, tendo acesso às simbologias atribuídas ao lugar, ao código de conduta dessas comunidades, assim como os sentimentos de pertencimento e aversão concebidos a partir dessa relação, foi possível a leitura interpretativa dos sete contos escolhidos do autor.

Convém pontuar, que essas leituras nos deu a dimensão do tratamento da realidade portuguesa nas comunidades rurais nas primeiras décadas do século XX, numa revelação de uma situação de completo abandono, avessa ao que a propaganda salazarista disseminava sobre a situação econômica do país, propagandas que visavam sustentar a imagem de Portugal numa prosperidade e independência inabalável. Para isso, a zona rural, em especial os espaços de produção agrícola no Alentejo e no Ribantejo, foi explorada e relegada à manutenção dos espaços, economicamente, mais desenvolvidos. O que acarretou desemprego, miséria e fome nesses ambientes.

Essa denúncia foi percebida nos enredos de Manuel da Fonseca através da projeção dos sentimentos de abandono, solidão e esquecimento dos personagens nesses lugares, que, em decorrência de uma carência latente, transformaram-se em prisões, cadeias que sufocavam esses homens. Retratados como personagens inconformados, esses mesmos indivíduos buscaram na errância, na violência ou na bebida a tão sonhada fuga do marasmo, dos medos incompreendidos, dos gritos abafados.

O que vemos desde o tratamento com a paisagem é o entrecruzamento, mesmo que poucas vezes sinalizado, entre as temáticas paisagem e infância através dos sentimentos de inconformismo e reivindicação. As duas temáticas trouxeram discussões sobre dores, conflitos e uma revolta latente partindo do ponto de vista dos menosprezados, alijados socialmente na persistente busca pelos direitos usurpados, os discursos silenciados. O olhar privilegiado da experiência, dos que nada tem e ganham voz nos personagens, demonstram-nos aldeias particulares, espelhos dos sentimentos que formam as identidades a partir da íntima ligação desses indivíduos com o meio em que vivem, modificam e são modificados. Aldeias que são berços, palcos, sepulturas.

As paisagens que buscamos desvendar nos textos de Manuel da Fonseca nos sugeriu a ideia de que o autor elegeu a relação entre o homem e os ambientes para revelar a vida e a dinâmica da realidade nas planícies alentejanas. Nesses espaços de afetos e de descrições

particulares com os quais os personagens se veem no mundo a geografia da terra cria uma outra geografia que é humana e que é desenhada pela experiência, sejam elas boas ou traumáticas. Na ficção de Fonseca percebemos a liberdade com a qual os personagens constroem a seu modo um campo onde falar é possível, gritar é necessário e sonhar é permitido.

A descoberta dessas subjetividades atreladas à paisagem não se encerra por aqui, reconhecemos as limitações de abarcar a riqueza semântica na percepção das paisagens alentejanas e os filtros de leitura de seus moradores, sejam eles: malteses, velhos ou crianças. O que nos faz declarar que ainda há muito a dizer sobre as representações na literatura dessa instigante relação dos homens com os seus arredores.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Palestra sobre Lírica e Sociedade: Notas de Literatura I*. Disponível em: <http://stoa.usp.br/gabrielamorandini/files/2130/12079/Palestra+sobre+1%C3%ADrica+e+soci+idade+>. Acesso em: 20 maio de 2015.
- ALEGRE, Manuel. Uma forma de ser e de contar. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Santiago do Cacém. N.º 558, ano XIII (16/22-03-1993) p. 9 [excerto].
- ANDRADE, Carlos Drummond de. In: *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, editado em 1973.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Trad. Dora Flaksman. 2º Ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- BARBOSA, Analedy Amorim. MAGALHÃES, Maria das Graças S. Dias. *A concepção da infância na visão de Philippe Ariès e sua relação com as políticas públicas para a infância*. Disponível em: <http://revista.ufr.br/index.php/examapaku/article/viewFile/1456/1050>. Acesso em: dez. de 2015.
- BARCELLOS, José Carlos. *O Herói Problemático em Cerromaior*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.
- BERGAMASCO, Rosilda de Moraes. *Lírica e Sociedade: um olhar sobre a obra poética de Manuel da Fonseca*. Maringá: 2012.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- _____. *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.
- BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R.L, ROSENDAHL, Z (orgs). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 84-91.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- CEIA, Carlos. *E- Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 12 de set. 2014.
- CHEVALIER, Jean. GREERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.
- COELHO, Jacinto do Prado(Org.). *Dicionário de Literatura*. 3º Ed. São Paulo. 1983

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEBREIROS, Carmem. FERREIRA, Ida Alves. LEMOS, Masé (Org.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012. p. 11-29.

DE LIMA, Francisco Ferreira. *O Silêncio dos Inocentes: mundo rural na ficção portuguesa contemporânea*. UEFS. Feira de Santana, Bahia (Projeto de pesquisa aprovado pela Resolução CONSEPE 037/2009).

_____. *Do Inventário à Invenção*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2002.

_____.(Org.) *Sem comparação: Torga, Rosa e companhia limitada*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013.

DIAS, Sandra Guerreiro. *Manuel da Fonseca e a Apologia do Belo*. Disponível em: https://olamtagv.wordpress.com/textos-selecionados/manuel-da-fonseca-e-a-apologia-do-belo/#_ftn. Acesso em: 10 de agosto de 2015.

DIONÍSIO, Mário. Prefácio. In: FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 8. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

_____. “Ficha 6”, em *Seara Nova*, ano XXI, n.º 700. Lisboa, 18 de abril de 1942, p. 151.

DOS SANTOS, Maria da Glória Alinho. *A maltesia na ficção de Manuel da Fonseca*. Nova Síntese: textos e contextos do neo-realismo. Manuel da Fonseca. Por todas as estradas do mundo. Edições Colibri: 2011. p. 135- 144.

_____. *Espaços de Sentido: a Construção do Lugar na Ficção de Manuel da Fonseca*. 2002, 141 f. Tese(Dissertação de Mestrado). Mestrado em Psicologia e Educação Ambientais. Instituto Superior de Psicologia Aplicada. Lisboa.

FERREIRA, Ida Alves. MANIR, Marcia Miguel Feitosa (Org.). *Literatura e Paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói, RJ. Ed. Da UFF, 2010.

FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 8º. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. *Cerromaior*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

_____. *O Fogo e as Cinzas*. Publicações Europa-América, 1951.

_____. *Aldeia Nova*. Lisboa: Caminho, 1984.

_____. in Francisco José Viegas, *Manuel da Fonseca: a memória prodigiosa*, apud José Carlos Barcellos, *O Herói Problemático em Cerromaior: subsídios para o estudo do Neo-Realismo Português*, Niterói: EDUFF, 1997, p.125.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAGO, Dora. *Ressonâncias lorquianas na poesia de Manuel da Fonseca e Miguel Torga*. In. Manuel da Fonseca. Por todas as estradas do mundo. Edições Colibri: 2011. p. 159-166.

GARCIA, José Manuel. *História de Portugal: uma visão global*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

JUNIOR, Pedro Leites. *A(s) máquina(s) do(s) mundo(s): Releitura e intertexto entre Dante, Camões, Drummond e Haroldo de Campos*. Ave Palavra, Revista Digital do Curso de Letras. Edição nº 12 – 2º semestre de 2011. Disponível em: <http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/12/artigos/leites.pdf>. Acesso em: 19 de nov. de 2015.

LIMA, Solange Terezinha. *Geografia e Literatura: alguns pontos sobre a percepção de paisagem*. Geosul. Florianópolis, v. 15, n. 30. p. 7-33, 2000.

LOBATO, Roberto Corrêa. ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

LOPES, Oscar. *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária*. Porto: Editorial Inova, 1969.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Editora Presença, 1994. p.284-291.

_____. *A Nau de Ícaro e Imagem e Miragem Lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. “*Bichos no fojo*”, sob a “*luz do sol*” em “*campos abertos de espanto e sonho*”: *imagens de aprisionamento e de ruptura na obra de Manuel da Fonseca*. In. Por todas as estradas do mundo. Edições Colibri: 2011. p. 119-133.

_____. *A Excursão Neo-Realista: O Lugar do Literário na Tradição da Utopia*. 2010. 393 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MOISÉS, Massaud. *A criação Literária*. Prosa I. Cultrix. São Paulo, 1967.

MOTTA, Xênia Fróes. SILVA, Renato. *Um olhar possível sobre a infância*. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades ISSN- 1678-3182, Numero XXXV, p. 35-50, 2011. Disponível em: www.unigranrio.br. Acesso em: 11 de dez. de 2015.

NEBREIROS, Carmem. FERREIRA, Ida Alves. LEMOS, Masé (Org.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2012.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, Ana Margarida. *Sozinho contra o mundo inteiro: representações da infância e adolescência em José Marmelo e Silva*. Elos Revista de Literatura Infantil e Juvenil/ ISSN 2380-7620/nº 1, p. 59-70, 2014.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

_____. *Textos Literários do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

ROSENDAHL, Zeny. LOBATO, Roberto Corrêa (Org.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos*. São Paulo: Alameda, 2004.

SILVA, Marcelo Brito. *Violência na Montanha: Uma leitura dos contos de Miguel Torga*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

TENGARRINHA, José (Org.) *História de Portugal*. Bauro: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000.

TORGAL, Luís Reis. *O Estado Novo. Facismo, Salazarismo e Europa*. In. *História de Portugal*. Bauro: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2000, p. 313-339.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*. Biblioteca Breve, vol. 10. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/bb10.pdf>. Acesso em: 21 de jan. de 2015.

VALVERDE, Tércia Costa. *A Desconstrução da História de Portugal em As Naus*. 2006. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

_____. *Ensaio: teoria e crítica literária*. Salvador: EDUNEB; Feira de Santana: UEFS Editora, 2014.

VIÇOSO, Vítor. *As Raízes do lugar, a memória e a errância na obra de Manuel da Fonseca*. Nova Síntese: textos e contextos do neo-realismo. Manuel da Fonseca. *Por todas as estradas do mundo*. Edições Colibri: 2011. p. 11-24.

Nova Síntese: textos e contextos do neo-realismo. *Manuel da Fonseca. Por todas as estradas do mundo*. Edições Colibri: 2011.

O Conhecimento como Percurso: o neorealismo de Manuel da Fonseca. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0821124_2012_cap_6.pdf. Acesso em nov. de 2015.