

**UNIVERSIDADE ABERTA**



**Imagens Literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca:  
*Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento***

**Hugo Manuel Gonçalves Estêvão**

**Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares na área de especialização de  
Literatura**

**2023**

**UNIVERSIDADE ABERTA**



**Imagens Literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca:  
*Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento***

**Hugo Manuel Gonçalves Estêvão**

**Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares na área de especialização de  
Literatura**

**Dissertação orientada pelo Professor Doutor Luís Carlos Pimenta Gonçalves**

**janeiro de 2023**

## **Declaração relativa às condições de utilização do trabalho por terceiros**

De acordo com a Diretiva Creative Commons (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.pt>), acedida em 20 de setembro de 2022, declaro que os direitos de autor do presente manuscrito se encontram abrangidos pela Licença Pública Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional:



### **Atribuição-NãoComercial-SemDerivações CC BY-NC-ND**

Esta é a mais restritiva das nossas seis licenças principais, só permitindo que outros façam download dos seus trabalhos e os compartilhem desde que lhe sejam atribuídos a si os devidos créditos, mas sem que possam alterá-los de nenhuma forma ou utilizá-los para fins comerciais.

## **Agradecimentos**

O caminho realizado durante um curso de mestrado, com a duração de dois anos, em que o primeiro constituiu a realização de várias unidades curriculares, que vieram enriquecer-me académica e pessoalmente, e em que o segundo foi dedicado a um estudo aturado, maduro e a uma investigação aprofundada, não foi nem deve ser um percurso sempre linear e sem contratempos. É no sacrifício, na dificuldade encontrada, no obstáculo ultrapassado ou contornado e na persistência, que um investigador encontra novas possibilidades, novos percursos, desenvolvendo o seu conhecimento a fim de o partilhar, futuramente, com o outro. Esse caminho tornar-se-á menos solitário se acompanhado pelas nossas referências académicas, pelos nossos colegas, amigos e família. É, pois, o momento de reconhecer esse valioso contributo:

- Ao Professor Doutor Luís Carlos Pimenta Gonçalves, meu orientador, agradeço a partilha de conhecimento, as sugestões de leitura, a paciência e a calma, a generosidade, a disponibilidade, os conselhos, o alento, a exigência e a sua excelência enquanto docente;

- A todos os professores do Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares, estou grato pelos conhecimentos, pela motivação e pelo acompanhamento ao longo do 1.º ano do meu percurso;

- A todos os colegas de curso, o meu sentido obrigado pela partilha de ideias, pelo trabalho conjunto e pelos laços forjados ao longo do caminho;

- Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Portugal, pela simpatia, delicadeza, competência e diligência;

- Ao Museu do Neorrealismo, na pessoa de Odete Belo, pela solidariedade, pelo auxílio, pelo interesse demonstrado e pelo profissionalismo;

- A Blannie Curtis e a Nathan Chapman, meus superiores na Carlucci American International School of Lisbon, onde exerço funções docentes, pela confiança depositada em mim e pela compreensão e bondade;

- À Aninhas, minha leal e fiel amiga, que sempre acreditou em mim e fica felicíssima a cada conquista pessoal que realizo;

- À Helena, à Clara e à Rita, pelo estímulo, incentivo e encorajamento, quando o desalento se fazia sentir;

- Ao Marcos, por acreditar na minha capacidade sem nunca titubear, pela calma e paciência, pelo companheirismo e pelas palavras de motivação sempre prontas. Muito obrigado!

## Dedicatória

À minha querida avó Joaquina, verdadeira companiça do Alentejo, uma mulher generosa, digna e inigualável, cujas histórias me enriqueceram, inspiraram e povoam o meu imaginário desde a infância. À minha eterna amiga Maria Custódia Chibante, minha avó emprestada, que me falou tanto da desigualdade, da denúncia social, da vida rural e da sua luta. Aos meus queridos pais, Teresa e Isidro, pelo sacrifício, pela resiliência, pela educação, pelos valores e, acima de tudo, pela verticalidade que sempre norteou a minha vida. Ao meu Alentejo, ao qual, hoje sei, pertencerei sempre!



## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho.  
Confirmando que não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Universidade Aberta, 17 de janeiro de 2023

Assinatura:

(Hugo Manuel Gonçalves Estêvão)

## **Imagens Literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca: *Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento***

### **Resumo:**

“Imagens Literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca: *Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento*” assume-se como um trabalho de investigação subordinado ao estudo imagológico da região do Alentejo em Manuel da Fonseca.

A fim de se constituir um *corpus* de análise credível e diversificado, foram selecionadas as obras *Planície* (1941), poesia; *Aldeia Nova* (1942), contos, e *Seara de Vento* (1958), romance.

Manuel da Fonseca (1911-1993) inscreve-se no movimento literário neorrealista, sendo que as suas obras refletem uma preocupação e um comprometimento social (característica dessa estética literária), sem esquecer, todavia, a estética discursiva.

O cenário que privilegia é o Alentejo, região bem familiar ao autor por razões biográficas – nasceu e passou parte da sua infância em Santiago do Cacém – e com a qual manteve sempre laços de afetividade. Assim, impõe-se, também, uma discussão sobre a presença do regionalismo em Fonseca.

A representação da região transtagana no *corpus* estudado, analisada sob a perspetiva da Imagologia, resulta em imagens literárias, exploradas em subcapítulos da presente dissertação: a paisagem, o trabalho, a figura do maltês, o lar alentejano, o cante, a crença e a credence e o falar alentejano.

Metodologicamente, privilegia-se a análise de conteúdo, operando-se o levantamento dos temas, motivos, estereótipos (que, em literatura, assumem a designação de imagotipos). Segue-se o estudo da forma como surgem retratados nas três obras, estabelecendo-se uma comparação entre as mesmas e discutindo-se se as imagens literárias construídas no discurso de Fonseca permanecem estáticas ou, pelo contrário, são mutáveis.

No atinente à estrutura da dissertação, além dos capítulos relativos à análise das imagens literárias em Fonseca, destacam-se: o enquadramento teórico-metodológico relativo à Imagologia Literária e a contextualização do escritor em estudo, quer biográfica, quer da estética literária em que se insere.

**Palavras-chave:** Manuel da Fonseca – Imagologia – Imagem – Imagotipo – Neorrealismo  
– Alentejo

## **Alentejo's Literary Images in Manuel da Fonseca: *Planície*, *Aldeia Nova* and *Seara de Vento***

### **Abstract:**

“Alentejo's Literary Images in Manuel da Fonseca: *Planície*, *Aldeia Nova* and *Seara de Vento*” is an investigation focused on the imagological study of the Alentejo region in Manuel da Fonseca's works.

To form a trustworthy and diversified body of study, three works were selected: *Planície* (1941), poetry; *Aldeia Nova* (1942), short stories, and *Seara de Vento* (1958), a novel.

Manuel da Fonseca (1911-1993) integrates the neorealist literary period; therefore, his works demonstrate a social concern and commitment (a feature of that period), but always concerned with the writing style.

The main scenery in his work is the Alentejo region, which is familiar to the author, for biographical reasons – he was born in Santiago do Cacém, where he lived his childhood – and with which he always maintained emotional ties. So, it is also important to discuss the regionalism in his work.

The depiction of the Alentejo region in the body of study, explored under the imagological approach, becomes an ensemble of literary images, analyzed in the subchapters of the dissertation: the scenery, the labor, the “maltês” character (a stereotype), the family, the “cante alentejano” (a musical style), the faith and the superstition and the dialect of Alentejo.

Regarding the methodology, it is focused on a content analysis, identifying the topics, the motifs, the stereotypes (that in literature are designated by the expression “imagotypes”). Then, it follows the study about the ways they are portrayed in the three works, comparing them, and discussing if the literary images in Manuel da Fonseca's speech will remain static or, instead, they will change.

Concerning the dissertation structure, besides the chapters related to the literary images in Fonseca, we should mention the theoretical and methodological framework connected to the Literary Imagology and the writer's context: biography and literary period.

**Keywords:** Manuel da Fonseca – Imagology – Image – Imagotypes – Neorealism –  
Alentejo

## **Images littéraires de l'Alentejo chez Manuel da Fonseca: *Planície, Aldeia Nova et Seara de Vento***

### **Résumé :**

“Images Littéraires de l'Alentejo chez Manuel da Fonseca : *Planície, Aldeia Nova et Seara de Vento*” est un travail d'investigation centré sur l'étude imagologique de la région de l'Alentejo dans l'œuvre de Manuel da Fonseca.

Pour se constituer un *corpus* d'analyse fiable et diversifié, on a sélectionné les œuvres *Planície* (1941), poésie ; *Aldeia Nova* (1942), recueil de contes, et *Seara de Vento* (1958), roman.

Manuel da Fonseca (1911-1993) intègre le mouvement littéraire néoréaliste, alors, ses œuvres réfléchissent une préoccupation et un compromis social (caractéristique de cette école littéraire), sans oublier, cependant, le style.

Le paysage privilégié c'est l'Alentejo, une région proche de l'auteur, pour des raisons biographiques – il est né à Santiago do Cacém, où il a vécu son enfance – et avec laquelle il a gardé toujours des liens affectifs. Ainsi, il sera important de discuter la présence du régionalisme chez l'écrivain.

Le portrait de cette région dans le *corpus* étudié, analysé sous une approche imagologique, devient un ensemble d'images littéraires, développées dans des sous-chapitres de la dissertation : le paysage, le travail, le personnage du « maltês » (un stéréotype), la famille, le « cante alentejano » (un genre de musique), la superstition et la foi et le dialecte de l'Alentejo.

Au niveau de la méthode, on privilégie une analyse de contenu, en identifiant les thèmes, les motifs, les stéréotypes (qui, en littérature, seront désignés par “imagotypes”), et en étudiant la forme dont ils surgissent représentés dans les trois œuvres. On établit, également, une comparaison entre elles, en discutant si les images littéraires sorties du discours de Fonseca restent immuables ou, au contraire, elles changent.

En ce qui concerne la structure, outre les chapitres sur l'analyse des images littéraires chez Fonseca, on souligne le cadre théorique et méthodologique de l'Imagologie Littéraire et le contexte biographique et littéraire de l'auteur en étude.

**Mots-clés :** Manuel da Fonseca – Imagologie - Image – Imagotypes – Néoréalisme –  
Alentejo

## Índice:

<b>1. Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Enquadramento Teórico e Metodológico</b> .....	<b>3</b>
<b>2.1. Imagologia Literária – objeto de estudo e método</b> .....	<b>3</b>
<b>2.2. Metodologia</b> .....	<b>7</b>
<b>3. Manuel da Fonseca</b> .....	<b>10</b>
<b>3.1 – Vida e Obra</b> .....	<b>10</b>
<b>3.2 – Escritor Neorrealista</b> .....	<b>18</b>
<b>3.3 – Escritor Regionalista?</b> .....	<b>28</b>
<b>4. Caracterização do <i>corpus</i> de estudo</b> .....	<b>34</b>
<b>4.1 – <i>Planície</i></b> .....	<b>34</b>
<b>4.2 - <i>Aldeia Nova</i></b> .....	<b>36</b>
<b>4.3 - <i>Seara de Vento</i></b> .....	<b>46</b>
<b>5. Imagens literárias do Alentejo em <i>Planície, Aldeia Nova</i> e <i>Seara de Vento</i>: abordagem imagológica</b> .....	<b>57</b>
<b>5.1 – A paisagem</b> .....	<b>58</b>
<b>5.2 – O trabalho</b> .....	<b>67</b>
<b>5.3 – O maltês</b> .....	<b>79</b>
<b>5.4 – O lar alentejano</b> .....	<b>89</b>
<b>5.5 – O cante</b> .....	<b>97</b>
<b>5.6 – A crença e a crendice</b> .....	<b>102</b>
<b>5.7 – O falar alentejano</b> .....	<b>105</b>
<b>6. Considerações finais</b> .....	<b>109</b>
<b>7. Bibliografia</b> .....	<b>114</b>

*Desde valados e sebes,  
searas, vilas, aldeias  
e chuvas e descampados  
(sem manta de me abrigar,  
ai, sem Maria Campaniça!...)  
- caminhos do Alentejo,  
desde menino vos piso!*

Manuel da Fonseca, “Para um Poema a Florbela”  
– *Obra Poética*

## 1. Introdução

A dissertação “Imagens Literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca: *Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento*” apresenta-se como trabalho inserido no âmbito dos Estudos Literários, mais especificamente, no campo de estudo da Imagologia Literária. Nesta área de investigação, destaque-se o contributo de Hugo Dyserinck, ao salientar a importância da análise das imagens no texto literário. Enfatize-se ainda o contributo de Jean Marc Moura e Manuel Sánchez Romero no campo da metodologia dos estudos imagológicos.

O presente estudo tem como finalidade problematizar e avaliar de que forma, na obra de Manuel da Fonseca, são representadas e produzidas imagens do Alentejo, através do processo criativo e ficcional do autor, ou seja, de um discurso individual, resultante da experiência do autor sobre o Alentejo, do seu distanciamento e da sua memória. Apesar de ter nascido no Alentejo, Fonseca passou a maior parte da sua vida em Lisboa, retornando a Santiago do Cacém, sua terra natal, amiúde. Terão sido as recordações processadas cognitivamente e peneiradas pelo tempo que lhe permitiram a criação de um discurso sobre o Alentejo.

Manuel da Fonseca inscreve-se no movimento literário do Neorrealismo, que conhece o seu fulgor nas décadas de 40 e 50 do século XX e se caracteriza por uma certa politização, pela escrita comprometida com a crítica e a denúncia social, pela exploração narrativa da ruralidade, pelo regionalismo e pela célebre oposição entre conteúdo e forma, o que é desenvolvido, por exemplo, em *A Narrativa no movimento neorrealista: as vozes sociais e os universos da ficção* de Vítor Viçoso, *Neo-Realismo uma poética do testemunho* de Manuel Gusmão ou *O discurso ideológico do Neo-Realismo português* de Carlos Reis.

À época, o contexto político em Portugal, o Estado Novo, caracterizava-se pela ditadura, pela ausência de liberdade de expressão e consequente censura e pela ação repressiva, o que se relaciona com o ideário neorrealista.

O *corpus* de estudo é constituído por três obras inseridas em géneros diferentes e cuja data de publicação é, igualmente, distinta: *Planície*, obra poética editada em 1941; *Aldeia Nova*, uma coletânea de contos, publicada em 1942 e *Seara de Vento*, um romance de 1958.

Saliente-se os principais objetivos que nortearam a presente investigação: contextualizar a Imagologia Literária enquanto disciplina e campo de estudo; enquadrar a obra de Manuel da

Fonseca no movimento literário neorrealista, discutindo o regionalismo como característica do autor e desta escola literária; caracterizar o *corpus* de estudo e identificar e analisar as imagens literárias do Alentejo emergentes do discurso de Manuel da Fonseca, verificando-se se, independentemente do género literário e da passagem do tempo, os imagotipos se mantêm os mesmos e se, no seu conjunto, formam uma mesma imagem literária do Alentejo ou se o discurso sobre a região se modifica: o que se perdeu ou o que se acrescentou à imagem literária do Alentejo em Fonseca.

A importância da criação literária de Manuel da Fonseca revela-se não só na denúncia social que operava nas suas obras, como também na forma como retratava as gentes, os cenários e a cultura. Ao apresentar o Alentejo, descrevendo-o e caracterizando-o, o autor preserva uma identidade e um imaginário coletivo que se revelam importantes e enriquecedores a nível cultural.

Finalmente, destaque-se a relevância deste trabalho de investigação, visto que se ambiciona uma nova abordagem da obra de Manuel da Fonseca, ou seja, discuti-la como uma representação do Alentejo e das suas características. Os estudos já realizados centram-se na sua obra poética; no Neorrealismo em Manuel da Fonseca; na dimensão ideológica da sua obra; nos espaços da ficção e na memória como estratégia de construção narrativa ou em temáticas como a infância. Desta forma, o presente estudo revela-se exequível e oportuno: Manuel da Fonseca e a sua obra oferecem ainda várias oportunidades de investigação que proporcionem um acréscimo de conhecimento à Literatura Portuguesa.

## 2. Enquadramento Teórico e Metodológico:

### 2.1. Imagologia Literária – objeto de estudo e método

Inserindo-se no campo da literatura, a Imagologia converteu-se num campo de trabalho e de investigação que admitiu a relação entre a literatura e outras ciências sociais e humanas, com o objetivo de solucionar problemas que transcendiam o campo literário.

Hugo Dyserinck, um dos maiores impulsionadores da Imagologia Literária, releva a investigação de imagens no campo do estudo literário, na medida em que estas são intrínsecas ao texto e aos sentidos que nele se constroem e, conseqüentemente, que dele emanam. Ademais, na sua conceção, é imprescindível um diálogo com outras disciplinas (a sociologia e a etnopsicologia), bem como a avaliação das circunstâncias do autor e do leitor. Dyserinck estabeleceu ainda a distinção entre hétero e autoimagens, enfatizou a relatividade das imagens e apontou para a importância de uma análise textual das obras literárias. O autor apontou para o facto de, por exemplo, os conceitos de “nação” e de “povo” serem meramente constructos discursivos, clarificando que as “diferenças de carácter evocadas para distinguir povos ou grupos étnicos não se baseiam na realidade, mas em imagens e concepções.”<sup>1</sup>, o que vem reforçar a importância dos estudos imagológicos, que se debruçam, essencialmente, sobre a imagem representada.

Daniel Pageaux, no âmbito da Imagologia, debruçou-se primeiramente sobre as imagens, desenvolvendo a imagética e o imaginário cultural, argumentando que deveria estudar-se a imagem literária de nações estrangeiras, considerando o todo cultural e as várias perspetivas das Ciências Sociais e Humanas.

Entretanto, Manfred Fischer, no âmbito da literatura, propõe não já o conceito de “estereótipo”, mas o de “imagotipo” ou um sistema de imagotipos. O termo que propõe seria isento da conotação negativa de pré-conceito, pré-julgamento, natural do termo “estereótipo”.

---

<sup>1</sup> Sousa, Celeste Ribeiro de (2007). “Brevíssima história da literatura comparada e da imagologia”. In Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck II*. [https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e\\_ac87f9b405474f1696bd2cd04241ebfb.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_ac87f9b405474f1696bd2cd04241ebfb.pdf), p.7.

A criação de um estereótipo funda-se num processo de analogia e de amplificação, o que implica que se represente uma identidade coletiva a partir da observação e da experiência de uma identidade individual, o que conduz, por sua vez, a uma generalização.

Se é verdade que o primeiro interesse da Imagologia incidiu sobre as representações literárias do “outro” nas literaturas nacionais, com vista à investigação das imagens dos países/povos ou grupos ilustrados nos textos literários, o estudo imagológico alargou-se à investigação da autorrepresentação literária da identidade nacional. Dessa forma, opera-se uma análise interior “das literaturas nacionais, verticalmente, no plano temporal, diacronicamente ou não, proporcionando leituras interpretativas integrais e amplas”<sup>2</sup>, pelo que o seu interesse é não só a dimensão territorial, como também a dimensão histórica, no que à “continuidade e fronteira entre culturas identitárias”<sup>3</sup> diz respeito, decorrendo daí que um povo, um grupo que possua os mesmos traços culturais e identitários, possa olhar-se de forma distanciada, como um “estrangeiro”, considerando a memória coletiva que preservou o imaginário criado e “as imagens forjadas ideologicamente”<sup>4</sup>. Ao estudar-se a representação do “outro”, não necessariamente de um outro país ou de outra comunidade, mas entendido enquanto o estrangeiro de nós, é-se obrigado a olhar para si mesmo e a refletir sobre a sua autoimagem, estabelecendo-se pontos de semelhança e/ou de diferença. No estudo imagológico, é sempre fundamental o estudo da imagem de si mesmo e a sua relação com a heteroimagem, aquela que os outros detêm.

Em Manuel da Fonseca, olhar para o Alentejo e olhar para o alentejano obriga-nos a um distanciamento para podermos refletir sobre a nossa imagem, identificando traços comuns ou distintos em relação ao povo alentejano e à sua região territorial, entenda-se, enquanto leitores/recetores da obra do autor. Já Manuel da Fonseca, sendo alentejano, mas situando-se, desde muito jovem no ambiente citadino de Lisboa, revê a sua imagem de alentejano naquela região e naquele povo e é o seu olhar sobre si mesmo e sobre o outro que lhe permite criar a imagem literária do seu Alentejo (entendendo-se que será uma imagem única e subjetiva).

---

<sup>2</sup> Campinho, José Maria Cibrão (2019). “Imagologia Literária”. In Ceia, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagologia-literaria>.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

Acrescente-se que as imagens de que se ocupa a Imagologia não devem ser confundidas com as características de um povo ou de uma nação, já que são, antes, as construções mentais produzidas, de acordo com a experiência de cada um. Quando essa construção mental é ficcionada em literatura, torna-se um imagotipo e, conseqüentemente, uma imagem literária do Alentejo.

De realçar que o estudo da identidade adquiriu uma elevada relevância no estudo imagológico, pois é uma forma de reconhecimento de que a identidade é o móbil do texto. A autoimagem, enquanto identidade, e esta, enquanto construção discursiva, tornam-se, assim, um objeto de pesquisa. A obra literária, ainda que ficcional, será a guardiã, o repositório da memória de um povo.

Ao longo da investigação nos Estudos Literários, a Imagologia tem evoluído, adquirindo e atualizando procedimentos metodológicos do âmbito dos Estudos Comparatistas, relativos à relação com o “outro”, com vista ao estudo da sua representação na literatura, pois entende o texto literário como expressão e representação de uma cultura e de uma identidade.

Jean Marc-Moura tem apresentado um trabalho notável na investigação imagológica em França. O seu contributo tem resultado na estabilização e credibilidade dos conceitos teóricos e na interpretação textual sob a perspetiva da Imagologia. Moura tem como proposta a investigação da imagem assente em três procedimentos: abordar o conceito de imagem como a imagem do estranho, do “outro”; estudar a imagem como produto de uma nação, cultura ou sociedade e aprofundar uma imagem, considerando que esta foi produzida por um autor específico, decorrendo daqui que esta será única e distinta de todas as outras: “Primero, propone abordar el término imagen como imagen de lo (o del) extraño o extranjero. En segundo lugar, sugiere investigar la imagen como producto de una nación, cultura o sociedad (*el imaginario social*). Por último, sugiere profundizar en una imagen como un producto creado por un autor determinado.”<sup>5</sup>

Jean Marc-Moura vem indicar um caminho na metodologia imagológica: o da hermenêutica de Paul Ricoeur, particularmente, as suas reflexões sobre imagem e fantasia. Ricoeur

---

<sup>5</sup> Romero, Manuel Sánchez (2005). “La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias”. *Revista de Filología Alemana*, N.º 13, pp. 9-28. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/RFAL0505110009A/33407>. p.13.

desenvolveu uma investigação assaz significativa neste campo: a introdução e a destrinça dos conceitos de imaginação reprodutiva e imaginação produtiva. O autor postula que a imagem literária do “outro” não é reflexo da realidade, sendo premente estudá-la numa perspetiva interdisciplinar “para poder analizar las relaciones entre la literatura y el alcance del imaginario social”<sup>6</sup>. Em Ricoeur, uma imagem não é a duplicação da realidade, devendo ser investigada como uma criação literária autorreferencial na sua relação com a realidade. Assim, considerando a pesquisa de Moura, a imagem literária tem como referente aquela criada através da experiência da realidade, pelo que, em primeiro lugar, há que investigar o contexto cultural de que emanou essa imagem e onde a mesma se foi desenvolvendo, para, depois, se proceder à análise da mesma e da sua representação literária. Neste ponto, torna-se relevante clarificar os conceitos de estereótipos reprodutivos e estereótipos produtivos. Concernente aos primeiros, estes são um “reflejo del estereotipo colectivo”<sup>7</sup>, enquanto os estereótipos produtivos correspondem a uma novidade, uma criação que se distancia das imagens sociais e coletivas. Jean Marc-Moura esclareceu ainda a importância de um estudo diacrónico na área da Imagologia Literária, no que diz respeito, especialmente, à imagem do “outro”. Nesse sentido, “la imagología puede abordar, en su dimensión temporal, figuras míticas que han trascendido su época”<sup>8</sup>.

Retomando o trabalho de Ricoeur em torno do imaginário social, o filósofo propõe a diferenciação entre os conceitos de “ideologia”, que corresponde a uma necessidade identitária, a um esquema de estereótipos e rituais que, no seu conjunto, contribuam para a identidade de um grupo, e “utopia”, que transcende a ideologia, ultrapassando o real, relacionando-se com uma perfeição inatingível. A ideologia representa a imaginação reprodutiva (pré-existente, a tradição, a narrativa histórica) e a utopia coincide com a imaginação produtiva (a que modifica e inova). Acentue-se que as duas são complementares: apenas na sua relação com a ideologia, a utopia desempenhará a função de novidade e alteração de uma certa rigidez da primeira, que, por sua vez, limitará a tentação de substituir a realidade pelo sonho, o que é uma ambição utópica.

---

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid. p.14.

<sup>8</sup> Ibid.

No atinente ao trabalho do investigador de Imagologia Literária, cabe-lhe apresentar, explorar e decifrar os estereótipos, significando os imagotipos numa perspetiva quer sincrónica quer diacrónica, examinando a sua função nas culturas representadas na literatura. Se os imagotipos representam na literatura traços da identidade de um povo, é crucial entender que esses não permanecem os mesmos no tempo. Tendo consciência de que essas características se reportam ao Homem e que este é um ser dinâmico e que vai perdendo e/ou assumindo outras qualidades, a sua identidade sofre alterações, pelo que os imagotipos assumirão, igualmente, essas modificações, por isso e como argumenta Romero, deve investigar-se como “algunos de ellos pueden perdurar durante generaciones y cómo evolucionan”<sup>9</sup>.

Acresce que, de acordo com Romero, este postulado também pode respeitar a um mesmo autor, ou seja, os auto e os hetereroimagotipos poderão apresentar alterações nas suas várias obras.

## 2.2. Metodologia

Em termo metodológicos, inicialmente, procedeu-se a um levantamento bibliográfico sobre Manuel da Fonseca e a sua obra; estudos de natureza histórica, geográfica, social, económica e política (contextualização) e abordagens teóricas na área da Imagologia Literária.

A seleção de Manuel da Fonseca, enquanto autor do *corpus* a estudar, não terá sido aleatória, já que é um escritor que, biograficamente, se insere na região do Alentejo, salientando-se ainda que terá sido esse o espaço físico que privilegiou na sua obra. Então, estudar as imagens literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca tornou-se natural, por um lado, e pertinente, por outro.

Manuel da Fonseca foi poeta, contista, romancista e cronista. Era, por isso, fundamental que o *corpus* de investigação se constituísse de obras representativas dos géneros a que se dedicou, a fim de se verificar se os imagotipos permanecem os mesmos independentemente do género. Destarte, foram selecionadas as três obras já mencionadas na introdução: *Planície* (poesia), *Aldeia Nova* (contos) e *Seara de Vento* (romance). Não obstante, não foi selecionado nenhum

---

<sup>9</sup> Ibid. p.24.

exemplo ilustrativo de Manuel da Fonseca enquanto cronista, na medida em que o autor apenas escreveu *Crónicas Algarvias*, obra que não se enquadra nesta investigação.

Atendendo a que estas obras são separadas por um hiato temporal mais ou menos longo, especialmente o romance, será importante investigar os imagotipos numa perspetiva diacrónica: se o discurso sobre o Alentejo teria sofrido alguma alteração, o que não seria descabido, considerando que os imagotipos, porque baseados em estereótipos, são, como esses, mutáveis e dinâmicos.

Um outro critério, se não o mais importante, relaciona-se com o conteúdo e características das obras eleitas. No que concerne à obra de poesia, *Planície*, o título remete desde logo para a planura da região do Alentejo. Acresce que os poemas que a compõem, como constataremos ao longo dos capítulos 4 e 5 desta dissertação, apresentam vários temas e motivos do Alentejo, sob uma perspetiva literária. Em *Aldeia Nova*, não só se apresenta o cenário e a paisagem alentejanos, como se explora a miséria, o trabalho, a injustiça social a que o povo desta região estava votado, o que se atesta, igualmente, em *Seara de Vento*, embora de forma mais desenvolvida, dado o género da obra. No artigo “Manuel da Fonseca e a Recusa do Fim da História”, datado de 1991, Baptista-Bastos afirma que os romances, os contos e os poemas do autor alentejano são complementares, não só pela recorrência temática, mas pela repetição de motivos, temas e personagens.

Considerando que esta investigação se insere no campo das Humanidades, particularmente na área da literatura, respeitou-se uma abordagem qualitativa, tendo sido realizada uma análise de conteúdo de um *corpus* representativo da temática em estudo, suportada pela leitura crítica de bibliografia teórica pertinente, destacando-se autores como Carlos Reis, Vítor Viçoso, Manuel Gusmão e Mário Sacramento, no âmbito de uma contextualização da estética neorrealista, e referências como Daniel -Henri Pageaux e Álvaro Manuel Machado no campo da Imagologia Literária, bem como Maria João Simões, além de, naturalmente, Hugo Dyserinck, um dos precursores da pesquisa imagológica, e Manuel Sánchez Romero, que aponta um caminho para a investigação textual imagológica e a sua aplicação na análise de obras literárias.

Em termos metodológicos, deve primar-se pela investigação científico-literária, sob uma ótica interdisciplinar: atualmente, aceita-se no campo de análise imagológica testemunhos diversos:

“de antropologia, de etnologia, de história, de sociologia, de jornalismo, de política, de psicologia”<sup>10</sup> entre outros. Os textos serão sempre estudados considerando a sua gênese, a sua estrutura e o papel desempenhado pelo elemento estranho, pelo “outro”, tendo em perspectiva o contexto cultural e social, que se reflete e está ilustrado no texto. Romero argumenta que, em Imagologia, o termo “estereótipo” deve ceder lugar a “imagotipo”, que encerra em si mesmo um conjunto de elementos, imagens, estereótipos ou preconceitos. O imagotipo não será a imagem real, no sentido em que não é a representação da realidade, mas, antes, o constructo linguístico decorrente de uma elaboração mental, em outras palavras, o imagotipo será uma representação linguística de uma imagem mental, o mesmo será dizer: um discurso. Os imagotipos são símbolos de natureza linguística e narrativa plasmados no texto literário, selecionados pelo autor, ou seja, as seleções linguísticas e temáticas que, na conceção do criador, melhor representam o “outro” na literatura: tempo, espaço, personagens, cenários, paisagens, estereótipos, organização e sequência textual, recursos estilísticos, campos semânticos e campos lexicais.

Assim, numa pesquisa de cariz imagológico, deverá identificar-se e classificar-se os diferentes imagotipos, para, posteriormente, analisar-se a sua presença e influência no texto, no sentido de se discutir e avaliar que imagem ou que imagens literárias emanam na obra de Fonseca e se perpetuam ao longo do tempo.

Ao nível da bibliografia sobre o Alentejo, entre outras, foram fundamentais referências como Maria Antónia Pires de Almeida (“A questão agrária na literatura neorrealista portuguesa”), Manuel Joaquim Delgado (*A etnografia e o folclore no Baixo Alentejo: (aspectos vários, curiosidades linguísticas. –Dialectológicas e outras –comentário, recolha e notas do autor)*), Mário Nunes Vacas em *Aspectos Antropogeográficos do Alentejo* e a obra *Breviário Alentejano* de Francisco Martins Ramos.

Por fim, a pesquisa e consulta da simbologia subjacente aos imagotipos identificados no *corpus* de estudo, tendo por base o *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant constituiu igualmente um dos procedimentos metodológicos desta investigação.

---

<sup>10</sup> Sousa, Celeste Ribeiro de (2011). “Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparística da Universidade de Aachen”. *Pandaemonium*. N.º 17, pp.159-186. <https://www.scielo.br/j/pg/a/mwDgpDs3RBF3QQy4k9tCQvB/?format=pdf&lang=pt>. p.172.

### 3. Manuel da Fonseca

#### 3.1 – Vida e Obra

Manuel da Fonseca nasceu no dia 15 de outubro de 1911, em Santiago do Cacém (Litoral Alentejano). Aí, fez os primeiros anos de escolaridade, mas cedo se mudou para Lisboa, onde prosseguiu os seus estudos. Embora tivesse frequentado o curso de Belas Artes, não chegou a terminá-lo.

Na sua infância, ao colo do seu pai, aprendeu a ler e foi em casa dos avós que conheceu a literatura e a leitura, mas foi durante a sua juventude que contactou com a literatura pessoana, uma das suas primeiras referências, referindo que se abriu “um mundo novo (...) aquilo não era poesia (...) Começo a entrar numa maravilha, parecia eu a falar, (...) havia um ver as coisas que era como quem conversa intimamente”<sup>11</sup>. O autor revia-se no verso livre e numa certa fuga aos cânones instituídos, o que é evidente em poemas como “Maltês” ou “Aldeia” da obra *Planície*.

Foi entre 1926 e 1927 que Manuel da Fonseca começou a publicar prosa e poesia no jornal da vila de Santiago do Cacém, por iniciativa do seu amigo João Pedro de Andrade.<sup>12</sup> Terá sido assim que adquiriu o gosto pelas letras, pelas artes e pelas conversas à mesa do café da vila.

Manuel da Fonseca trabalhou na área comercial, na indústria e em publicidade. Além disso, ter-se-á dedicado ainda ao desporto e trabalhou como jornalista no *Diário de Lisboa*. Publicou algumas crónicas n’*A Capital* e no *Diário Popular*. Desempenhar outras profissões era comum entre os autores desta geração, na impossibilidade de se dedicarem exclusivamente à escrita.

Tendo vivido em plena ditadura salazarista, adotou sempre uma posição contra o regime. O seu espírito combativo e de oposição à ditadura é ilustrado nas suas obras através da denúncia social que opera, seja na poesia, nos contos ou no romance. Essa preocupação social é uma das características do movimento estético-literário em que se inscreve: o Neorrealismo. Nesse

---

<sup>11</sup> *Manuel da Fonseca – RTP* (1992). <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-parte-i/>.

<sup>12</sup> No artigo “Apontamentos Biográficos sobre ‘O Poeta [que] tem olhos de água para reflectirem todas as cores do mundo’”, publicado em *Manuel da Fonseca 50 anos de vida literária*, Luís Augusto Costa Dias menciona as primeiras publicações de Manuel da Fonseca na imprensa local, sem, no entanto, identificar o título do periódico.

sentido, talvez Manuel da Fonseca e os seus contemporâneos sentissem que a literatura deveria cumprir um propósito social e até didático, levando ao conhecimento, à discussão e a uma eventual reação. Em entrevista à *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, em 1960, assume que fez parte de um grupo do ponto de vista formal, referindo-se, claramente, aos neorrealistas. No entanto, desabafa que esse grupo manifestou sempre um certo distanciamento em relação a ele, o que se explica, possivelmente, pelo facto de Fonseca ter conseguido ultrapassar a sombra que pairou sempre sobre a estética neorrealista: a oposição “conteúdo *versus* forma”, uma vez que o autor, na sua criação literária, aliou a estética à mensagem que pretendia veicular. Tal afastamento conduziu-o a um caminho mais individualizado e autónomo e ao desenvolvimento do seu espírito crítico.

Sobre o Neorrealismo, Fonseca destaca que este trouxe algo de novo ao Realismo: a fúria das gentes contra a censura e os ditadores.<sup>13</sup> O autor supunha que o Homem também modificava a sociedade, depreendendo-se que deveria ser considerado um ator que agia sobre a mesma, o que significa que ele não era apenas resultado da influência da sociedade. Em entrevista transmitida pela RTP, em 1992, assumiu que essa era a grande verdade da estética neorrealista e que o 25 de abril terá sido o momento de apoteose desse movimento literário<sup>14</sup>, consequência da ação do Homem sobre a sociedade.

Enquanto escritor, iniciou a sua carreira com a publicação da obra *Rosa dos Ventos*, em 1940. Maria de Lourdes Belchior preconiza que a obra poética de Manuel da Fonseca está embebida de traços da própria biografia e de acontecimentos da sua infância, o que se confirma nos poemas de *Planície*: “Tragédia”, nos versos “Foi para a escola e aprendeu a ler/ e as quatro operações, de cor e salteado./ Era um menino triste:/ nunca brincou no largo.”<sup>15</sup> e “Mataram a Tuna”, em: “Nos domingos antigos do bibe e pião/saía a tuna do Zé Jacinto/tangendo violas e bandolins/tocando a marcha Almadanim.”<sup>16</sup> A recorrência da infância também se constata na sua primeira obra poética *Rosa dos Ventos* nos “Poemas da Infância”, por exemplo, o poema

---

<sup>13</sup> Em entrevista a Carlos Cruz, datada de 1992, Manuel da Fonseca declara: “O Neorrealismo acrescentou a danação de toda a gente, quer sejam os homens da censura, da ditadura, os ditadores, ...”.

<sup>14</sup> Declara Manuel da Fonseca: “O Homem também modifica a sociedade (...) ninguém reparou que o 25 de Abril é a coisa mais explícita do Neorrealismo. O Homem ou o conjunto de homens também modifica a sociedade.”

<sup>15</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.135.

<sup>16</sup> *Ibid.* p.144.

“Primeiro”, em: “Uma tarde, /o Tóino chegou ao largo/ (...) E nós,/ em volta, esquecidos do jogo do pião!...”<sup>17</sup> ou o poema “Segundo”, em: “E uma vez,/ de cima de um telhado,/ joguei uma pedrada tão certa/ que levou o chapéu do Senhor Administrador!”<sup>18</sup>. Belchior acrescenta ainda algumas notas sobre a lírica de Manuel da Fonseca, nomeadamente o facto de a mesma se distinguir da poesia produzida pelos seus contemporâneos, afirmando que “a adequação de uma prática literária a uma teoria ideológica fez-se sem escravidão da poesia.”<sup>19</sup> A lírica de Fonseca não se subordinava a uma ideologia, era antes uma poesia de comprometimento, graças à presença de uma responsabilidade, de um tom e de um pendor de denúncia social, e caracterizada por um discurso poético burilado. Em Manuel da Fonseca, “as intenções e os objectivos que correspondem ao advento de uma nova consciência, de uma nova cultura, estão lá; mas acontece *poesia* porque a ideologia não reduziu o texto a veículo das suas intenções e objectivos”<sup>20</sup>. Belchior defende que “o caso de Manuel da Fonseca, se não é paradigmático(...) é fecundo e admirável(...) por que alcançou superar as ‘misérias’ da chamada poesia ‘comprometida’ e (...) fez uma navegação audaz e serena.”<sup>21</sup> Na verdade, na poesia neorrealista, o poeta veste o papel de comprometido, produzindo uma poesia engajada, “instrumento de transformação da sociedade.”<sup>22</sup> O ato de escrever e de criar obriga a um empenho, a um compromisso de alteração do Homem enquanto ente social e, conseqüentemente, a uma mudança estrutural da sociedade. Ainda que, enquanto poeta, se inscreva na estética neorrealista, “Manuel da Fonseca aparece-nos sem os estigmas do neorealismo visíveis em alguns dos seus companheiros.”<sup>23</sup> Tal acontece pelo trabalho que o autor realiza em torno da palavra, seleccionando o termo certo, urdindo a tessitura textual. Desta forma, confirma-se, em Fonseca, um cuidado minucioso de adequação na seleção vocabular e uma preocupação estilística.

---

<sup>17</sup> Ibid. p.83.

<sup>18</sup> Ibid. p.85.

<sup>19</sup> Belchior, M. L., Rocheta, M. I. e Seixo, M. A. (1980). *Três Ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, o Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Seara Nova. p.34.

<sup>20</sup> Ibid. p.36.

<sup>21</sup> Ibid. pp.12-13.

<sup>22</sup> Ibid. p.13.

<sup>23</sup> Ibid.

Mário Sacramento refere que Manuel da Fonseca é um exemplo de poeta fazedor de uma poesia de informação neorrealista, que se prende com a corrente ideológica e com a denúncia.

À época, talvez fosse a literatura a cumprir o dever de uma comunicação social, que não se pautava pela liberdade de expressão e pela liberdade de imprensa, cerceadas pela censura. Recorde-se que, em 1926, o Decreto n.º 12008 veio interditar a comercialização e consequente divulgação de todo e qualquer tipo de texto que, de alguma forma, fosse considerado um ultraje às instituições de poder, ao Presidente da República, ou que incitassem, provocassem ou aconselhassem sublevações ou atos que atentassem contra a integridade e independência da pátria. Este ataque à liberdade de imprensa e de expressão conheceu um agravamento, no ano de 1933, com a entrada em funções de António de Oliveira Salazar como Presidente do Conselho. O Decreto n.º 22469 obrigava a que, além dos periódicos, fossem alvo de censura prévia obras literárias que explorassem temáticas políticas e sociais. Ainda assim, era bastante difícil manter o controlo sobre as publicações literárias, até pela carência de censores, sendo que os livreiros deveriam entregar listas de publicações potencialmente subversivas e que alguns dos livros constantes dessas listas seriam analisados pela Direção-Geral dos Serviços de Censura à Imprensa. Considerando a existência desta brecha nos serviços da Censura, a literatura tornava-se um melhor veículo de divulgação de informação do que os periódicos.

Em entrevista transmitida pela RTP, Manuel da Fonseca tece algumas considerações sobre o seu processo de criação literária. Refere o autor que “Não se deve escrever muito”<sup>24</sup> e que o seu labor se caracteriza pelo escrever muito e pelo rasgar muito, o que, possivelmente, confirma um profundo respeito pela profissão de escritor.

Sobre o seu processo criativo no que ao romance atende, Manuel da Fonseca reconhece que são as personagens que o guiam, estas “fazem dele um indivíduo ao seu serviço”<sup>25</sup>; são as personagens que falam e ele apenas transmite o que estas lhe dizem. Na sua experiência de escritor, que narra em entrevista datada de 1992 (RTP), explica que as personagens surgem repentinamente no seu quotidiano e dentro de si mesmo. Ainda que tenha um plano de ação traçado, um fio condutor e personagens já pensadas e imaginadas, outras vão surgindo e estabelecendo um diálogo com ele e, por vezes, escritor e personagem confundem-se. O autor

---

<sup>24</sup> *Manuel da Fonseca – RTP* (1992). <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-parte-i/>.

<sup>25</sup> *Manuel da Fonseca – RTP* (1992). <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-parte-ii/>.

apresenta o exemplo de Amanda Carrusca de *Seara de Vento*, personagem criada apenas para enriquecer o espaço social da família de Palma, mas que foi assumindo uma importância crescente, desde o início do processo de escrita da obra, conversando com ele: “Ela comportou-se ou fui eu que me comportei como a velha que nunca tinha sido”<sup>26</sup>. Fonseca revela, assim, que o escritor é a personagem e que esta é o seu alter-ego. Na mesma entrevista, a propósito da obra *Cerromaior* (1943), antes de poder publicá-la, menciona que teve de a sujeitar à Censura.<sup>27</sup> Com o sentido de humor e sarcasmo que lhe eram reconhecidos, além de um certo desdém, Fonseca sentencia sobre os censores: “Não tinham cultura nenhuma, qualidades de espécie nenhuma, eram censores.”<sup>28</sup>

Ainda no atinente ao seu processo de construção literária, assume que a memória foi de suma importância, pois é o processo de recuperação de uma recordação longínqua que torna a experiência do passado mais viva. Fonseca confia que necessita da distância em relação à experiência vivida, para, posteriormente, através da memória, recuperar aquilo que viveu, tornando-o ficção. Então, poderá refletir-se que a criação literária de Manuel da Fonseca não é apenas a realidade experienciada, pois esta é sujeita, também, à peneira da memória e da distância. Tal característica do labor criativo de Manuel da Fonseca é reconhecida também por Vítor Viçoso: Fonseca é capaz de pintar o real, reconstruindo-o através de uma “memória depuradora”<sup>29</sup>. Segundo Viçoso, Manuel da Fonseca possui uma competência notável de reinvenção do mundo através das palavras, transfigurando, de certa forma, o real. Esta habilidade advém da capacidade de representação do mundo com base na experiência e posterior apreensão cognitiva, que permitirá que o autor recrie a realidade, representando-a com um discurso próprio.

Na obra de Fonseca, enfatiza Mário Sacramento, dominam as mesmas figuras humanas, seja na poesia ou na narrativa, perpetuando-se o caráter, a personagem-tipo. No conjunto da sua

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Luís Carlos Pimenta Gonçalves, no artigo “Le crayon bleu de la censure : œuvres d’auteurs français interdites au Portugal entre 1933 et 1974” (2017), publicado em *Interlitteraria*, esclarece: “L’interdiction à la vente d’un livre pouvait viser non seulement un auteur comme également un éditeur, voire un préfacier ou un traducteur, de façon à les condamner au silence ou à les intimider.”

<sup>28</sup> *Manuel da Fonseca – RTP* (1992). <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-parte-i/>.

<sup>29</sup> Viçoso, Vítor (2011). *A Narrativa no movimento neorrealista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Colibri. p.120.

obra, espelha-se a pobreza, a miséria, o desemprego, a desigualdade, a violência e a repressão. Estas problemáticas sociais são confirmadas pelas crianças que não vivem a sua infância, iniciando a vida laboral com 6 ou 7 anos, nitidamente ilustrado no conto “Aldeia Nova” pela personagem Zé Cardo; pela violência sexual narrada no conto “Maria Altinha”; pelo desejo de evasão à rotina, à miséria e à pobreza em “Campaniça” e pela desigualdade, a injustiça social e a luta pela dignidade, reunidas na personagem de Palma em *Seara de Vento*.

Manuel Poppe é claro quanto à presença da denúncia social em Manuel da Fonseca: a “obra sempre se quis testemunhal e denunciante”<sup>30</sup> e “O seu testemunho e a sua denúncia aparecem de pés fincados na terra, ...”<sup>31</sup>. O delatar da injustiça apresenta-se ancorado a uma intenção crítica e ao clamor dominante no espaço físico e social que o autor privilegia na sua ficção literária: o Alentejo. A denúncia é possibilitada pelo estilo coloquial, que apresenta uma função clara: que a mensagem e delação da injustiça social sejam entendidas e compreendidas por todos aqueles que são subjugados. Poppe salienta que uma das características literárias de Manuel da Fonseca é o facto de as suas personagens se demorarem na memória de quem o lê, pois a forma como as constrói, de forma intensa, leva a que o leitor não as olvide, já que “o novelista consegue o inestimável milagre de nos oferecer, nas suas páginas, pedaços de vida.”<sup>32</sup>

Mário Dionísio referiu, a propósito do autor alentejano, que este teria nascido para revelar o Alentejo. Não o terá dito, de forma alguma, para menosprezar ou diminuir o talento de Manuel da Fonseca, mas para enaltecer a sua capacidade de retratar essa região portuguesa. Posteriormente, o próprio escritor reconhece que as suas raízes estão no Alentejo e em Lisboa, declarando que conhece a região transtagana porque também conheceu Lisboa, o que nos conduz à questão da auto e da heteroimagem: a imagem de si em confronto com o outro, que nos permite o autoconhecimento pela comparação e estabelecimento da diferença.

Ainda que o objetivo da presente investigação não seja uma análise exaustiva das marcas literárias de Manuel da Fonseca, é importante referir que Baptista-Bastos apresenta algumas considerações sobre o seu estilo. A obra fonssequiana está impregnada de traços autobiográficos, ainda que de forma ténue, na ação dos seus contos, dos seus romances e nos seus poemas: “uma

---

<sup>30</sup> Poppe, Manuel (1982). *Temas de literatura viva: 35 autores contemporâneos*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. p.273.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid. p.268.

autobiografia transposta, quero dizer: remanejada (...), reinventada e reescrita.”<sup>33</sup> O autor aponta ainda que “Os romances de Manuel da Fonseca não existiriam sem os seus contos, os seus contos sem os seus poemas e estes sem os romances e os contos.”<sup>34</sup>, significando que a sua obra se completa e estabelece sempre um diálogo entre os géneros literários a que o autor se dedicou. Essa relação confirma-se, por exemplo, pela recorrência dos motivos alentejanos, que, representados por um discurso próprio, entenda-se literário, consistem em imagotipos, criando-se, dessa forma, uma imagem literária do Alentejo.

Uma contextualização sobre a obra de Manuel da Fonseca não estaria completa sem a referência à região alentejana na sua obra. O Alentejo que serve de cenário à ficção fonssequiana é a terra descampada, árida, seca, onde o sol bate impiedosamente, uma terra de solidão. Manuel da Fonseca revela o seu Alentejo, representando os montados, as searas, a ceifa e a monda, a fome e o desemprego, as brigas, a miséria, a solidão, os malteses, os ganhões, as campaniças e o desejo de evasão. Possivelmente, terá sido essa vontade de se evadir, de abandonar tudo e de se abandonar a si mesmo, que explica o “fascínio pela maltesia, tanto na poesia como na narrativa, ...”<sup>35</sup>, sendo o maltês o símbolo do errante.

Na entrevista transmitida pela RTP em 1988, realizada por Isabel Bahia, na cidade natal do autor, Manuel da Fonseca explora a condição do camponês no Alentejo: só havia trabalho durante cinco ou seis meses, devido à monocultura, e depois era o abandonar-se à passagem do tempo e à miséria, à espera de um milagre. De acordo com Vítor Viçoso, Manuel da Fonseca “fez do Alentejo um símbolo simultaneamente com uma carga geográfica, sociopolítica e autobiográfica.”<sup>36</sup> O autor representa crua e abertamente o Alentejo, denunciando o que sucedia na região: “séculos seguidos de fome e solidão”<sup>37</sup>. Todavia, reportando-se ao ano de 1992 (data em que foi novamente entrevistado na RTP), confessa que esta região já não é a mesma.

Manuel da Fonseca percecionava esse novo Alentejo, mas declarava que ainda não sabia falar sobre ele, manifestando a consciência de que é necessário sentir, experienciar, processar

---

<sup>33</sup> Baptista-Bastos, Armando (1991). “Manuel da Fonseca e a recusa do fim da história”. In Museu do Neo-Realismo (Ed.), *Manuel da Fonseca 50 anos de vida literária* (pp.5-6). Município de Vila Franca de Xira. p.5.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Viçoso, Vítor (2011). *A Narrativa no movimento neorrealista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Colibri. p.121.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> *Manuel da Fonseca – RTP* (1992). <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-parte-ii/>.

cognitivamente essa vivência, para, *a posteriori*, produzir um discurso próprio, que não será o mesmo das obras que escreveu nas décadas de 40 e 50. Esta reflexão estabelece um diálogo com a Imagologia Literária: por um lado, há a referência, ainda que inconsciente, à forma como se tece e constitui uma imagem literária, que emana do discurso sobre o Alentejo, do conjunto de imagotipos; por outro, o facto desses imagotipos não serem perenes no tempo.

Da sua obra literária, além do *corpus* em estudo e das obras já referidas, fazem parte: *O Fogo e as Cinzas*, em 1951, uma compilação de contos; *Poemas Completos* de 1958; *Um Anjo no Trapézio* de 1968, uma nova coletânea de contos; *Tempo de Solidão* de 1973 (contos); *Obra Poética* de 1984 e *Crónicas Algarvias* de 1986. De referir a sua participação na seleção e introdução da obra *Antologia de Fialho d' Almeida*, em 1984. A título póstumo, foram publicados os livros de contos: *À Lareira, Nos Fundos da Casa Onde o Retorta Tem o Café* (2000); *O Vagabundo na Cidade* (2001) e *Pessoas na Paisagem* (2002).

Na área da imprensa, colaborou em várias publicações: *Afinidades*, *Altitude*, *Árvore*, *Cadernos da Juventude*, *A Capital*, *O Diabo*, *Diário*, *Jornal de Letras*, *Pensamento*, *Sol Nascente*, *Vértice* e *Seara Nova*. Em 1939, na revista *Altitude*, publica “Poema da menina tonta” (*Rosa dos Ventos*). Ainda nesse ano, desta vez na revista *O Diabo*, publica o conto “Canção do Alentejo”, posteriormente intitulado “Campaniça” na obra *Aldeia Nova*. Um ano depois, publica, “Terceiro poema da infância” (*Rosa dos Ventos*), na revista *O Diabo*. Nesse mesmo ano (1940), vê a publicação do poema “O vagabundo do mar” (*Rosa dos Ventos*) em *Pensamento*. Dois anos depois, em 1942, na revista *Seara Nova*, publica “Aldeia Nova”, um conto que viria a dar título à sua primeira coletânea de contos *Aldeia Nova*, fazendo parte da mesma. Portanto, a sua maior contribuição em periódicos refere-se a texto ficcional: poesia e contos.

Recuperando marcos importantes da sua biografia: em 1983, é agraciado com a comenda da ordem de Sant'Iago da Espada pelo Estado Português, durante a presidência de Ramalho Eanes; em 1991, manifesta interesse e empenho num projeto de fundação do Museu do Neorrealismo, doando o seu espólio, e em 1992, juntamente com José Saramago, Luiz Francisco Rebello, Armindo Magalhães, Urbano Tavares Rodrigues, funda a Frente Nacional para a Defesa da Cultura.

Manuel da Fonseca morre no dia 11 de março de 1993, aos 81 anos, partindo definitivamente do seu Alentejo.

### 3.2 – Escritor Neorrealista

Segundo Jacinto do Prado Coelho, no *Dicionário de Literatura*, o Neorrealismo, enquanto movimento literário, vai surgindo no início da Primeira Grande Guerra Mundial por influência das tendências literárias europeias e americanas que atendiam aos “apelos do Homem comum”<sup>38</sup>. Além disso, um Realismo novo não deveria ser uma imitação do Realismo de Oitocentos. Havia um conjunto de novos objetivos: afirmar a utilidade da literatura, reconhecendo-lhe um papel ativo e lutar contra pré-conceitos: a literatura fechada sobre si mesma, o subjetivismo levado ao exagero e a análise dos valores humanos apenas por motivos estéticos.

É na década de 30, herdeira de uma crise mundial de subconsumo, decorrente do *Crash* da Bolsa em 1929, que o Realismo recupera vigor e é novamente valorizado, despontando uma literatura de intervenção social.

Em Portugal, assiste-se a um paradigma complexo: a implementação da ditadura do Estado Novo e o dealbar do Fascismo que vigoraria até 1974. À época, o país testemunha um “declínio constante no dinamismo directo ou ideológico das camadas populacionais médias e uma polarização social, resultantes do (...) processo de industrialização e (...) de centralização e concentração económica.”<sup>39</sup> As assimetrias entre o mundo urbano e o mundo rural continuam a dominar o país e vão-se agudizando.

Ao mesmo tempo, surgem revistas representativas de um novo gosto e estética literária: *Seara Nova* (1921), *Presença* (1927), *Portucalé* (1928), *Outro Ritmo* (1933), *Gleba* (1934), *O Diabo* (1934), *Gládio* (1935), *Manifesto* (1936), *Sol Nascente* (1937), *Altitude* (1939) e *Pensamento* (1939), emergindo uma nova geração de intelectuais: jovens que partilham os mesmos ideais, as mesmas expectativas e um profundo desejo de contrariar e resistir à ditadura do Estado Novo. Esta geração tem a consciência do regime ditatorial vigente; da inexistência de liberdade de

---

<sup>38</sup> Coelho, Jacinto do Prado (dir.) (1983). *Dicionário de Literatura*. Figueirinhas. p.725.

<sup>39</sup> Saraiva, António J. e Lopes, Óscar (1978). *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora. p.1135.

expressão, tão veementemente personificada pela Censura; das condições precárias de trabalho, da exploração do camponês, do rendeiro, do operário, em favor do grande latifundiário e do rico industrial. Saliente-se, igualmente, que o Portugal de 30 e de 40 era um país atrasado industrialmente, ainda muito rural, e a população apresentava uma elevada taxa de analfabetismo, que a tornava mais manipulável numa ditadura. Todo este contexto justifica que dois dos pilares do Neorrealismo sejam a denúncia das desigualdades e a crítica social.

Os escritores neorrealistas, através das suas obras, mantiveram uma cultura de resistência face ao regime totalitário de Salazar, nunca se resignando perante a consolidação do Estado Novo. A aprovação do partido da União Nacional; a Constituição Política de 1933; a criação de um departamento da Censura à imprensa; a instituição de uma Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), mais tarde PIDE; o Estatuto do Trabalho Nacional; a proibição de sindicatos; o funcionamento de campos de concentração como o Tarrafal e a introdução de organizações como a Mocidade Portuguesa e a Legião Portuguesa, além da máquina de propaganda sob o controlo de António Ferro no Secretariado de Propaganda Nacional, terão sido os acontecimentos históricos que motivaram a resistência neorrealista.

Além deste contexto, há que destacar a grande influência marxista, que imprimiu uma expressão ideológica a esta nova estética: o Realismo socialista “proclamado como paradigma estético no Congresso da União de Escritores Soviéticos (1934) presidido pelo romancista Máximo Gorki. (...) o realismo socialista (...) seria o método principal da literatura e da crítica literária soviéticas, exigindo do artista a representação verídica e historicamente concreta da realidade no seu desenvolvimento revolucionário.”<sup>40</sup>

O Neorrealismo surge, preconizado por Vítor Viçoso, como “um lugar mítico do imaginário da ‘esquerda portuguesa’ - aí se desenvolveram as imagens mais ou menos messiânicas da revolução”<sup>41</sup>, o que confirma um movimento ancorado numa ideologia, que valoriza o conteúdo, ou seja, uma estética que entende a literatura como utilitária e veiculadora de uma mensagem de mudança, decorrente, claramente, de um confronto, ainda que cauteloso, com o regime ditatorial instituído. Dessa forma, o Neorrealismo surge sempre um pouco politizado,

---

<sup>40</sup> Viçoso, Vítor (2011). *A Narrativa no movimento neorrealista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Colibri. p.23.

<sup>41</sup> Ibid. p.11.

incorporando a responsabilidade de ser a expressão contra a repressão e a censura. O próprio Partido Comunista Português, através desta corrente artística, tenta “legitimar e consolidar a estrutura partidária no plano das ideias e de fazer a ponte com o universo artístico e cultural.”<sup>42</sup>

O início do período neorrealista não foi reconhecido imediatamente. Aceita-se que as primeiras manifestações terão sido alguns poemas da autoria de Mário Dionísio, publicados em 1937 na revista *Sol Nascente*: “Caminho”, “Complicação” e “Poema da Mulher Nova”. Nestes, apresenta-se já um espírito coletivo e há a referência a dificuldades que devem ser vencidas. Em 1938, Afonso Ribeiro publica *Ilusão na Morte*, uma coletânea de sete histórias de que só as duas últimas “Será sempre assim?” e “Pobres de pedir” demonstram o início de mudança, explorando-se uma consciência de trabalho, de desigualdade, de exploração e de revolta. Sendo todos iguais, na condição de homens, uns servem os outros, não beneficiando de igualdade de circunstâncias nem de justiça social, pelo contrário, os mais frágeis têm menos direitos e os mesmos deveres.

Após a publicação de *Gaibéus* de Alves Redol, em 1939, o Neorrealismo ganha substância e afirma-se no género do romance. Essa obra traz uma novidade: as personagens pertencem a um conjunto, agem como um coletivo, sendo o herói o grupo, embora, para efeitos de desenvolvimento da diegese, existisse a necessidade de individualização de certas personagens. Esta escolha de um herói coletivo, ilustrado pelo grupo social, vem comprovar a preocupação dos neorrealistas com os problemas sociais do povo e, conseqüentemente, confirma essa temática como uma das bases da nova estética. De forma semelhante, *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes apresenta um herói coletivo representado pelas crianças que são já adultas no que atende às experiências e vivências decorrentes do trabalho infantil. Essas crianças comportam-se como homens que trabalham para enfrentar a fome e a miséria.

Segundo Carlos Reis, manifesta-se uma preferência, entre os neorrealistas, pela narrativa, “o modo literário que procurou cumprir”<sup>43</sup> um programa ideológico; é este o modo privilegiado, pois adequa-se ao “carácter dinâmico, transformador e dialético do devir social do homem...”<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Carmo, Carina Infante do (2012). “Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas”. *Vértice*, N.º 162, pp.54-69. <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5802/1/Neo-realismo%20V%c3%a9rtice.pdf>. p.62.

<sup>43</sup> Reis, Carlos (dir.) (1989). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. IX. Verbo. p.15.

<sup>44</sup> Ibid.

Na poesia, especialmente em Manuel da Fonseca, verificamos a presença da estética neorrealista, seja em *Rosa dos Ventos* ou em *Planície*, em que não só a ruralidade se faz presente, mas também a infância, a nostalgia, a denúncia do trabalho árduo e a pobreza. Já na prosa, a obra *Cerromaior* comprova a intervenção e a denúncia de Fonseca, mas é em *Seara de Vento* que o escritor atinge um maior fulgor enquanto autor neorrealista.

A ficção neorrealista, no que diz respeito à prosa, centra-se recorrentemente no modo de vida rural ou na vida regional, sendo que os autores se debruçam e lançam o olhar sobre os problemas sociais dominantes na vida das gentes do campo. Alves Redol, por exemplo, interessar-se-á, fundamentalmente, pela região do Ribatejo e as dificuldades da sua gente. Fernando Namora será outro escritor incontornável na estética neorrealista, destacando-se, entre outras, a obra *Casa da Malta* (1945), que sugere um claro entendimento dos problemas sociais, especialmente das gentes alentejanas. Também Carlos Oliveira, autor da célebre obra *Uma Abelha na Chuva* (1953), é um dos vultos maiores do Neorrealismo português, explorando sobretudo a região da Gândara, caracterizada pelo cenário de angústia, rotineiro e privações. A par destes, notabilizaram-se os escritores: Vergílio Ferreira, Afonso Ribeiro, Leão Penedo, Mário Braga, Faure da Rosa, Aquilino Ribeiro, entre outros.

Refira-se que a literatura neorrealista portuguesa se encontra bastante ligada à questão agrária. Historicamente, como aponta Maria Antónia Pires de Almeida:

Os problemas do Alentejo como fonte de abastecimento alimentar, a sua deficiente produção cerealífera e as diversas causas sociais, económicas e geomorfológicas para a baixa densidade populacional, assim como as respectivas propostas de solução ocuparam os eruditos ao longo dos séculos.<sup>45</sup>

A vida agrícola, o modo rural de se viver, o apego à terra e à atividade da agricultura eram o quotidiano da maioria da população portuguesa, de norte a sul, num país pouco industrializado. Portanto, a realidade disponível como cenário para uma escola realista/neorrealista e considerando que o escritor faria parte da mesma, devendo experienciar esse mundo, era preponderantemente a ruralidade das várias regiões portuguesas, pelo que os vários escritores do Neorrealismo terão privilegiado, como mencionado atrás, o Ribatejo, o Alentejo, a Gândara

---

<sup>45</sup> Almeida, Maria Antónia Pires de (2012). “A questão agrária na literatura neorrealista portuguesa”. *Estudos Históricos*, Vol. 25, N.º 50, pp. 389-407. <https://www.scielo.br/j/eh/a/CDk4V7HFrgMHKCFCS6KXbJp/?format=pdf&lang=pt>. p.389.

e o Douro, onde a estrutura agrária, especialmente nas duas primeiras regiões, é caracterizada pela existência de latifúndios, com a conseqüente contratação de operariado agrícola e jornaleros. A geração dos neorrealistas sofreu então esta influência da fisiocracia (a agricultura é a verdadeira estratégia de se gerar riqueza), representando-a na sua ficção. Assim, a propriedade, as lutas por ela, a divisão injusta, o trabalho no campo, as tensões, a injustiça social, os conflitos entre latifundiários e camponeses e rendeiros fazem parte da intriga dos romances neorrealistas, se não forem, na maioria dos casos, a intriga central. Quer Alves Redol, Fernando Namora ou Manuel da Fonseca vivenciaram a experiência de um “íntimo contato com as populações que retrataram nas suas obras e testemunharam os comportamentos, o imaginário e as formas de ação dos grupos sociais mais desfavorecidos.”<sup>46</sup> Já numa outra fase do Neorrealismo, a partir da década de 50, há um progressivo abandono da ruralidade, preferindo-se o espaço lisboeta e os meios urbanos, ainda que a temática da denúncia social continue a fazer-se presente, por exemplo, nos conflitos entre industriais, proprietários, burgueses e operários.

No que concerne a influências de autores estrangeiros na literatura neorrealista portuguesa, destacam-se alguns escritores brasileiros: Jorge Amado, Amando Fontes, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. São estes que ajudam a fixar as linhas temático-estilísticas que gizam a nova escola literária: linguagem mais crua, seca e direta, referências sexuais mais detalhadas, o gosto pela infância e a adolescência, que Manuel da Fonseca, o escritor em estudo, irá abraçar, observe-se os contos “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “Sete-estrela”, “A Torre da Má Hora” e “Aldeia Nova” da obra *Aldeia Nova* ou os poemas “Tragédia” e “Mataram a Tuna!” de *Planície*.

Se na Literatura Brasileira, existe uma forte característica regionalista, o mesmo se confirma na Literatura Portuguesa, ainda que os escritores lusos não se revissem no significado redutor do termo “regionalista”. Carina Infante do Carmo enfatiza este traço dos neorrealistas portugueses: “é a narrativa, alicerçada na personagem e no espaço, que melhor faz o inventário do país e a leitura da dinâmica histórico-social dos seus grupos humanos. A apreensão da

---

<sup>46</sup> Ibid. p.390.

paisagem alentejana, ribatejana, duriense, (...) é feita por um olhar que busca nela os ciclos naturais, os sinais do trabalho humano e (...) o devir histórico.”<sup>47</sup>

Deve salientar-se, no âmbito do Neorrealismo português, a dicotomia entre o que era entendido como literatura enquanto arte e estética e uma certa função utilitária que a literatura passa a revestir. A literatura neorrealista já não é apenas o resultado da arte pela arte, adquirindo um pendor político, o que irá gerar polémicas entre os escritores, reclamando-se do Neorrealismo. Surge, por isso, a questão: uma obra literária cujo propósito fosse o de denúncia social e se pautasse por ideais políticos admitir-se-ia como arte? Se, anteriormente, o escritor, perante a realidade que o envolvia, escolhia representá-la de uma forma romantizada, lírica, privilegiando a função emotiva e poética e, nesse sentido, respeitava a literatura apenas como uma arte, no Neorrealismo, o propósito é outro: o escritor propõe-se narrar e descrever de forma crua, intensificando o drama social, o que, aliado à aridez e simplicidade do mundo rural, podia conflitar com a histórica função artística e estética da literatura. A novidade neorrealista reside na forma desabrida e violenta como se escolhe representar o real.

Em 1936, Alves Redol dá uma palestra na conferência da Associação de Arte de Construção Civil em Vila Franca de Xira, com o título “Arte”, criticando o conceito “arte pela arte”, defendendo que o artista não estaria “acima ou ao lado dos acontecimentos com uma posição de observador alienado”<sup>48</sup>, o autor deveria engajar-se e figurar no centro dos acontecimentos, participando e “criando uma arte socialmente progressiva.”<sup>49</sup>, confirmando-se, mais uma vez, o pendor político e o comprometimento dos autores quanto à intervenção e à denúncia social. Esta intervenção pública de Alves Redol relativamente à questão conteúdo *versus* forma terá sido inspirada, segundo Alexandre Pinheiro Torres, em Plekhanov, autor de *A Arte e a Vida Social*, publicada pela primeira vez em 1911, onde o autor apresenta uma posição contra os defensores da “arte pela arte”. A estética neorrealista tornou-se “a única expressão viável de

---

<sup>47</sup> Carmo, Carina Infante do (2012). “Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas”. *Vértice*, N.º 162, pp.54-69. <https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5802/1/Neo-realismo%20V%c3%a9rtice.pdf>. p.57.

<sup>48</sup> Fitzgibbon, Vanessa C. (2013). “Estado e Resistência Cultural: o caso do Neorrealismo português”. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, vol. 9, n.º1. [https://www.researchgate.net/publication/332749727\\_Estado\\_e\\_resistencia\\_cultural\\_o\\_caso\\_do\\_Neorrealismo\\_o\\_portugues](https://www.researchgate.net/publication/332749727_Estado_e_resistencia_cultural_o_caso_do_Neorrealismo_o_portugues). p.9.

<sup>49</sup> Ibid.

aspectos da vida social que, noutras circunstâncias, teriam cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário.”<sup>50</sup> As revistas e os jornais, que deveriam gozar da natural liberdade de expressão, mas sujeitas à ignorância, à ignomínia e aos grilhões da censura, não conseguiam desempenhar o seu real papel, sendo este relegado para a literatura, decorrendo daí que a estética neorrealista apresente uma forte inclinação ideológica. Essa poderá ser, também, uma das razões na base do surgimento da questão dialética “conteúdo *versus* forma”. O conteúdo a veicular tornara-se o essencial, remetendo a forma para um plano secundário: “o neo-realismo não só teve dificuldade em atingir uma expressão estética, como sofreu deturpações, desvios e crises inevitáveis”.<sup>51</sup> Carlos Reis recorda um outro traço do Neorrealismo: “a literatura enquanto veículo de conhecimento”<sup>52</sup>, o que, na sua perceção, é capaz de confirmar uma certa vocação ideológica desta estética literária: “a obra literária vale sobretudo em função do seu significado ideológico”<sup>53</sup>.

Por outro lado, comprova-se uma nova perspectiva no que à literatura diz respeito: a tomada de consciência e a ação. Assim, a criação literária não deveria ser apenas arte, estética, mas cumprir um propósito, revalidando-se o paradoxo que ensombrou o Neorrealismo desde o seu início. Será esta a grande dissensão entre a geração da Presença, pela voz de Eugénio Lisboa, que critica a ausência de cuidado estético, e o novo Realismo, que representaria a ética. Os presencistas, mergulhados no espírito de defesa da arte e da forma, desconsideraram obras em que se “manifestasse preocupações de carácter social”<sup>54</sup>. Uma obra em que se confirmasse uma forte denúncia ou o tratamento/abordagem social “já não pertencia ao domínio da Literatura mas ao da Sociologia.”<sup>55</sup> No entanto, para os neorrealistas, os valores estéticos continuavam a estar presentes na sua literatura, aliados a um propósito: a preocupação ética. Na sua perspectiva, não deveria estabelecer-se barreiras a uma forma de expressão que, afinal, a literatura era. Ademais, de que forma e em que estilo deveria exprimir-se um escritor num contexto de ditadura? Como deveria exprimir-se um escritor num contexto em queurgia uma voz que

---

<sup>50</sup> Sacramento, Mário (1986). *Há uma estética Neorrealista?*. Vega. p.22.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Reis, Carlos (1983). *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Livraria Almedina. p.177.

<sup>53</sup> Ibid. p.185.

<sup>54</sup> Torres, Alexandre Pinheiro (1983). *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Instituto de Cultura e de Língua Portuguesa. p.44.

<sup>55</sup> Ibid.

denunciasse a injustiça, a desigualdade e a dor de um povo amordaçado pela repressão e pela censura? Possivelmente, a ausência de sensibilidade estética tão reprovada nos neorrealistas terá sido propositada, “pois o que eles queriam mostrar era a falta de qualquer beleza na vida dos grupos sociais representados.”<sup>56</sup> Segundo Maria Antónia Pires de Almeida, a estética estaria presente na forma como o herói coletivo era retratado e “emergia da desgraça, onde o horror produzia o sublime.”<sup>57</sup>

Presumivelmente, a discordância entre a geração anterior e a dos neorrealistas relaciona-se também com os protagonistas dos romances: não são já os burgueses, não é já a elite, mas sim as personagens representativas do povo, da classe menos privilegiada. Na nova escola literária, é o povo o eleito como protagonista da ação, como herói da narrativa. A forma como é representado, o discurso literário que o caracteriza e o descreve, confere-lhe dignidade. Este povo representado como herói coletivo e que constituiria, ao mesmo tempo, a audiência da geração neorrealista não é o povo messiânico que conduzirá à revolução, pois, para isso, seria necessária uma educação do trabalhador rural e do operário, o que, à época, era uma quimera: verificava-se uma elevada taxa de analfabetismo, sendo que, além de saber ler, era necessário compreender-se. Então, o ideal revelava-se dissonante do real, no que ao público-alvo da mensagem neorrealista, relacionada com a denúncia social, atendia. O povo, a classe trabalhadora, sendo analfabeta, inculta, encontrava-se num estado de alienação, o que consistia numa forma de manipulação e controle por parte de um regime totalitário e fascista, como o Estado Novo.

Manuel da Fonseca, à semelhança de autores como Carlos Oliveira, Mário Dionísio, Fernando Namora ou João Cochofel, demonstra uma preocupação não só com o conteúdo, mas também com a própria arte de escrever. Apesar de apresentar uma obra marcadamente ideológica: a denúncia da opressão sobre o povo representada literariamente pelas personagens dos seus romances e dos seus contos e pela descrição do espaço físico da ação, caracterizado como árido e agreste, especialmente no que diz respeito à ruralidade do Alentejo, não esquece o cuidado com a forma, o que é particularmente admirável em *Seara de Vento*, pela presença desse

---

<sup>56</sup> Almeida, Maria Antónia Pires de (2012). “A questão agrária na literatura neorrealista portuguesa”. *Estudos Históricos*, Vol. 25, N.º 50, pp.389-407, <https://www.scielo.br/j/eh/a/CDk4V7HFrgMHKCFCS6KXbJp/?format=pdf&lang=pt>. p.392.

<sup>57</sup> Ibid.

elemento natural próprio do clima do Alentejo, que invade a casa da família de Palma: o vento, uma escolha discursiva de Manuel da Fonseca que simboliza a tragédia, como um presságio, confirmando a preocupação do autor com a estética discursiva e não apenas com o conteúdo.

A imagem literária que Manuel da Fonseca vai compondo da região alentejana poderá resultar num processo de mitificação da mesma. O facto de ter deixado o Alentejo ainda muito jovem, apesar de lá regressar regularmente, permitiu-lhe criar um distanciamento do mundo que conhecia, conservando e cristalizando na memória as suas vivências. No processo de escrita, ficcionando esse mesmo mundo, recorre a essa memória e cria um discurso filtrado pela passagem do tempo e pela sua experiência pessoal, não correspondendo exatamente ao espaço que conheceu nem ao que é real à data da sua produção literária. Neste sentido, Manuel da Fonseca, afastar-se-á do Neorrealismo no seu sentido primeiro: o de representar o real. Por outro lado, aparta-se também da dicotomia “conteúdo *versus* forma”, que ensombrou a estética neorrealista, na medida em que cria um discurso emblemático sobre o Alentejo, preocupando-se constantemente com a seleção linguística (vocabulário, recursos estilísticos, regionalismos, registos de língua, entre outros) que emprega para o cantar. É o discurso que produz sobre o Alentejo que mitifica as gentes dessa região, o que se confirma, por exemplo, em *Seara de Vento*, especialmente no final da ação, em que o narrador conta o destino trágico de Palma, descrevendo a forma como este morre, como se de um herói se tratasse, perante o olhar impotente de um rancho de camponeses que se tinha juntado para presenciar a tragédia de uma família alentejana, pobre e sujeita à injustiça e à indignidade. Aos olhos dos seus conterrâneos e aos olhos do leitor da época, Palma tornar-se-ia um herói e um mito:

Deixa-se cair no mocho, estica doloridamente a perna tumefacta. O sono e o cansaço cerram-lhe as pálpebras. Respira a longos sorvos, extenuado, coberto de suor. (...) No entanto, apesar da viva oposição dos cavaleiros, grupos de camponeses cada vez mais numerosos encontram-se já perto do barranco. (...)

O estralejar da metralhadora desperta-o. Com o rancor, aguarda o ataque, impaciente. Mal as rajadas param, ele próprio se antecipa. Ora da porta, ora da janela, dispara até ao cansaço. (...)

- Viu? - exclama ele, encostado ao umbral. - Viu essa gente, lá fora? Todos hão-de saber o que nos...

Uma bala rasga-lhe o ombro. Outra roça-lhe a cara, chapa-se na parede, rente à orelha, e risca-lhe a face de sangue até ao queixo, como um golpe de navalha. Antes de conseguir refugiar-se, a terceira fura-lhe o sovaco e sai pelas costas. Sente uma

vertigem, as paredes como que oscilam, e desaba de borco sobre as lajes. Abre os olhos, muito pálido, de braços estendidos, as mãos a tactearem a cinza. (...) Os olhos muito abertos do Palma parecem fitar as labaredas fumegantes que sobem do telhado do casebre. Tem os braços estendidos sobre as pedras, e a imobilidade da morte vinca-lhe no rosto uma carregada expressão de censura. Por todos os lados, o confuso clamor de imprecações, apelos, pragas, aumenta cada vez mais. Exaltados, os camponeses tentam vencer a barreira formada pelos guardas.<sup>58</sup>

Torna-se, pois, relevante discutir a definição de mito e a sua relação com a literatura. De acordo com Isménia de Sousa, um mito pertence a um mesmo conjunto de indivíduos. Presente na literatura, pode mediar a relação do escritor com a sua época e o seu público. Além disso, o escritor cria imagens simbólicas e literárias, exprimindo as suas vivências, representando um mito já existente sob a sua perspectiva e levando o leitor a reconhecer-se. Uma imagem ou um conjunto de imagens constitui o imaginário coletivo. Segundo Gilbert Durand, o imaginário é o conjunto de imagens já existentes e aquelas que é possível produzir pelo homem. Este imaginário engloba: “ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio, etc.”<sup>59</sup> A criação ou recriação de um mito é fruto de um processo de racionalização que se reproduz em discurso, palavras e ideias; trata-se da mimese de um modelo e, nesse sentido, Manuel da Fonseca imita o Alentejo, entenda-se: retrata essa região através de um discurso próprio, “como construção imaginária e fantástica, mas também enquanto elemento constitutivo da poeticidade e da sua estrutura simbólica.”<sup>60</sup> Sobre esta questão, Manuel de Gusmão afirma:

Lugar mítico (intensificado) de uma forma particularmente nítida e violenta de luta de classes, o Alentejo pode ser lido como a pequena pátria de Manuel da Fonseca. (...)  
A pequena pátria de Manuel da Fonseca é essa comunidade socialmente clivada que experimenta esse bloqueio e esvaziamento da vida e, por vezes, a repressão exercida pela lei que mora no cano das carabinas.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. pp.168-170.

<sup>59</sup> Araújo, Alberto Filipe e Teixeira, Maria Cecília Sanchez (2009). “Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário”. *Letras de Hoje*, Vol. 44, N.º 4, p.8.

<sup>60</sup> Sousa, Isménia de (2002). “Mito e mito literário: trajectórias de teorizações no século XX”. In Sousa, Isménia de e Sampaio, Maria de Lurdes (org.). *Cadernos de Literatura Comparada 5: Contextos de Modernidade*. pp. 71-90. <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/23484/2/ismeniasousamito000095776.pdf>. p.78.

<sup>61</sup> Gusmão, Manuel (2018). *Neo-Realismo uma poética do testemunho*. Edições Avante. pp.68-69.

Ao caracterizar essa pátria, por meio da sua perspectiva pessoal e, conseqüentemente, produzindo um discurso subjetivo, “nasce a imaginação de uma determinada pequena pátria outra”<sup>62</sup> a sua: a que viveu, pensou, ficcionou, escreveu e mitificou.

Terminando este capítulo, deve-se ainda assinalar que a estética neorrealista apresenta uma crise não só literária como ideológica, justificando-se essencialmente e de acordo com Carlos Reis com base em três fatores: a manutenção do Salazarismo após a Segunda Grande Guerra Mundial, o que não seria expectável dado o contexto político europeu com a vitória dos aliados sobre o regime nazi e sobre o fascismo; os obstáculos e as barreiras à comunicação existentes desde o início do Neorrealismo português, decorrentes da elevada taxa de alfabetismo, especialmente nas populações rurais, aquelas a quem se dirigia maioritariamente a mensagem ideológica veiculada pelos autores da nova estética, o que era aliado à censura, à intimidação e conseqüente dissuasão e, finalmente, as extensas discussões dentro do Partido Comunista.

### 3.3 – Escritor Regionalista?

Ainda que Portugal apresente uma unidade cultural, dadas as condicionantes geográficas, as formas de interação, as diferentes sociabilidades e as próprias referências que são distintas de região para região, é possível reconhecer uma literatura regionalista, que “constitui um reflexo das diferenças existentes nesta identidade complexa”<sup>63</sup>, a portuguesa. Quando se trata da representação da vida das populações na literatura de caráter regionalista, o que domina é a temática da ruralidade: não só o espaço geográfico, como também as profissões específicas ou mais frequentes numa dada região, o que resulta em formas de vida distintas.

Na Literatura Portuguesa, é no período neorrealista que o regionalismo ganha alguma importância e visibilidade, ainda que durante o Romantismo tenha existido uma tentativa de se idealizar a vida rural, até para lhe conferir um tom de felicidade, não nos esqueçamos de Júlio Dinis, por exemplo, e da sua obra *As Pupilas do Senhor Reitor*.

---

<sup>62</sup> Ibid. p.69.

<sup>63</sup> Lopes, Ana Maria Costa (2008). *Diferenças Regionais e seus reflexos na literatura*. [https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3\\_PI\\_Cap4.pdf/5a251712-8f8d-4ef2-8dcd-41e010987ec2](https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3_PI_Cap4.pdf/5a251712-8f8d-4ef2-8dcd-41e010987ec2). p.157.

Sendo, então, um dos traços caracterizadores das obras dos escritores neorrealistas, como se discutiu no capítulo precedente, será fundamental delimitar e clarificar o termo “regionalismo”. Embora seja um conceito polissêmico, encerrando vários sentidos, importa-nos o significado que apresenta no campo da literatura, especificamente em Manuel da Fonseca.

Ana Maria Costa Lopes reforça que a “literatura regionalista” vai além da localização da ação num determinado espaço físico. Essa literatura pretende representar as características, as gentes, a paisagem, a linguagem e os dialetos de uma região: “os autores descem obrigatoriamente à terra e às suas fortes ligações anímicas, sociais e culturais, entrosando tudo com geografia típica da província onde a ação se desenrola e com o modo de vida das populações que retratam.”<sup>64</sup>

João Arendt aponta para uma dificuldade concetual quanto ao emprego do termo “regionalismo”, já que, quando usado, tende a “englobar todas as manifestações literárias de ambiência rural, sem que se considere a diversidade de posicionamentos ou de pontos de vista dos escritores.”<sup>65</sup> O regionalismo tende a ser considerado como opositor do universalismo, já que se centra em aspetos particulares, delimita um território ou valoriza identidades de uma região. Se atentarmos nessa premissa, torna-se compreensível que Manuel da Fonseca tenha manifestado algum desagrado face à asserção de Mário Dionísio de que o autor alentejano teria nascido para revelar o Alentejo. Tal declaração situaria Fonseca no plano do regionalismo, o que, à época, seria redutor da função de um escritor, do seu trabalho e da sua importância como veículo de uma mensagem universal. No entanto, é importante ter em vista que “referir-se à literatura regionalista implica considerar sempre um componente espaço-territorial que lhe é indissociável”<sup>66</sup>, o que se confirma em Manuel da Fonseca, que, no *corpus* analisado, privilegia o Alentejo, pelo que subsiste a questão: será o autor alentejano um escritor regionalista? Por outro lado, a literatura regionalista não deixará, apesar do preconceito a que sempre foi votada, de ser universal. Se uma região faz parte de um todo, o conjunto de regiões corresponde e

---

<sup>64</sup> Ibid. p.161.

<sup>65</sup> Arendt, João C. (2015). “Notas sobre Regionalismo e Literatura Regional: Perspetivas Conceituais”. *Todas as Letras Z*, Vol.17, N.º 2, pp.110-126. [https://www.academia.edu/18714801/NOTAS\\_SOBRE\\_REGIONALISMO\\_E\\_LITERATURA\\_REGIONAL\\_PERSPECTIVAS\\_CONCEITUAIS](https://www.academia.edu/18714801/NOTAS_SOBRE_REGIONALISMO_E_LITERATURA_REGIONAL_PERSPECTIVAS_CONCEITUAIS). p.112.

<sup>66</sup> Ibid. p.115.

compõe a totalidade, o universo. Nessa perspetiva, também a literatura regionalista cabe e é parte da literatura universal, pelo que, por extensão, o escritor regionalista será igualmente um autor universal.

Arendt refere que “a condição fundamental para que uma obra seja qualificada como regionalista é o seu comprometimento voluntário com a cultura de uma região, e não a simples ambiência da sua trama em um espaço rural.”<sup>67</sup> Em Fonseca, particularmente em *Seara de Vento*, assiste-se a um retrato cultural da região alentejana: a caracterização da família de Palma; a descrição do casebre em que habitam as personagens; o costume de se cozer o pão e a importância de se possuir um forno; a narração de momentos de miséria e de fome e a descrição da atividade contrabandista para se combater a pobreza. Então, em Fonseca, não é apenas o cenário do Alentejo que se encontra presente, são os costumes, a gastronomia, o conceito de família e de lar, os problemas sociais, em resumo, a cultura alentejana.

Atendendo a que *Seara de Vento* é um romance cuja ação decorre no Alentejo, discute-se o conceito de romance regional que, segundo Rogério Puga, em artigo publicado no *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, é o “Romance cuja ação tem lugar num ambiente (rural) específico, intensamente caracterizado.”<sup>68</sup> Além disso, o foco é o modo de vida e a “paisagem (natural e humanizada) de uma determinada região geográfica.”<sup>69</sup> Apesar de não se poder classificar *Seara de Vento* como um romance regional, este apresenta características que, de acordo com a definição apresentada por Puga, o situariam nesse âmbito: todas as referências não só à paisagem alentejana como à vida no Alentejo.

Na poesia, nomeadamente na obra *Planície*, logo no título, Manuel da Fonseca faz uma clara alusão à paisagem e ao relevo do Alentejo. No poema “Maltês”, o título remete para uma figura do Alentejo: o vadio, descrito como: “...o desconhecido, / o vagabundo rasgado...”<sup>70</sup>. Em “Aldeia”, temos não só a menção ao largo, como ao poço, dois espaços que constituem um motivo representado pelo escritor, de forma recorrente, e que fazem parte do imaginário do Alentejo. O mesmo se verifica em “Poente”, em que se apresentam referências ao monte

---

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Puga, Rogério (2009). “Romance Regional”. In Ceia, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-regional>.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.122.

alentejano: “No postigo do monte”<sup>71</sup> e à própria planície, através dos versos: “o descampado aberto”<sup>72</sup> e “que nem a seara mexe”<sup>73</sup>.

Citando Maria de Lourdes Belchior, “o Alentejo está na poesia de Manuel da Fonseca, revelado na solidão dos descampados, na amargura dos dias, no sofrimento e no quase desespero dos homens”<sup>74</sup>.

Na compilação de contos *Aldeia Nova*, especificamente no conto com o mesmo título, além das profissões, por exemplo, porcariço (o trabalho do protagonista Zé Cardo) ou da presença de figuras típicas do Alentejo: ganhões e malteses, assiste-se a uma breve descrição do cante alentejano:

...e depressa puxa cantigas, tristes e largas como a noite alentejana.  
A primeira voz que modula a quadra logo encontra o apoio de todas no coro que lhe responde. Tudo é grande na vida - e maior que tudo aquela mágoa rude dos cansaços de sol a sol, que vem tão inteira do peito dos ganhões que montados, esteveiras e barrancos parecem tomados de medo. E, no silêncio que se faz àquele arranque esvaído num queixume, de novo, sozinha, a voz insiste pedindo amparo para tanta desgraça:

*Não tem perdão, minha mãe,  
pôr-me no mundo a viver...*<sup>75</sup>

Retornando à discussão de conceitos, segundo Arendt, há que diferenciar literatura regional de literatura regionalista, que são, frequentemente, empregues com o mesmo sentido. Enquanto a primeira se refere a uma noção de espaço, tempo, origem e etnia, ou seja, uma literatura regional é entendida como uma literatura própria de uma determinada região, a segunda implica que a literatura regional se inscreve “numa tendência que considera e favorece os interesses de uma região.”<sup>76</sup> Arendt acrescenta que “a ‘literatura regionalista’, ou o ‘regionalismo literário’

---

<sup>71</sup> Ibid. p.125.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Belchior, M. L., Rocheta, M. I. e Seixo, M. A. (1980). *Três Ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, o Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Seara Nova. p.16.

<sup>75</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.127.

<sup>76</sup> Arendt, João C. (2015). “Notas sobre Regionalismo e Literatura Regional: Perspetivas Conceituais”. *Todas as Letras Z*, Vol.17, N.º 2, pp. 110-126  
[https://www.academia.edu/18714801/NOTAS\\_SOBRE\\_REGIONALISMO\\_E\\_LITERATURA\\_REGIONAL\\_PERSPECTIVAS\\_CONCEITUAIS](https://www.academia.edu/18714801/NOTAS_SOBRE_REGIONALISMO_E_LITERATURA_REGIONAL_PERSPECTIVAS_CONCEITUAIS). p.120.

(...) tem a ver com a forma engajada e idealizada de representação das regionalidades de um espaço sociocultural.”<sup>77</sup>

Um outro conceito assaz interessante é “literatura sobre uma região”, introduzido também por Arendt. Esta seria uma categoria que “abrange produções literárias que tematizam uma região, mas que não são necessariamente produzidas na região a que se referem.”<sup>78</sup> Esta literatura é geralmente reconhecida pelas “particularidades culturais representadas ficcionalmente.”<sup>79</sup>

Não obstante toda a problematização em torno de questões conceituais, tenha produzido Manuel da Fonseca uma “literatura sobre uma região” ou uma “literatura regionalista”, o autor e a sua obra constituem um exemplo de “uma literatura que exige muito dos autores e supõe uma profunda vivência e conhecimento das tradições, da vida e dos hábitos, costumes da localidade sobre que escrevem.”<sup>80</sup> Manuel da Fonseca representa o Alentejo, na medida em que ilustra os valores comuns a um grupo de indivíduos de um mesmo lugar, de uma mesma região, recriando o seu quotidiano, as formas de vida dos mesmos e “as atitudes, tradições, costumes, símbolos e crenças comuns a um grupo humano.”<sup>81</sup>

Em entrevista a Manuel Varela, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 1993, Fonseca refere: “o Alentejo não só é importante, como é a base da minha experiência de vida. Todo o escritor tem uma região e um tempo. O regionalismo é a base de todos os escritores”<sup>82</sup>, depreendendo-se que, possivelmente, o autor reconheceu no seu trabalho características da literatura regionalista.

Acresce que a estética em que Fonseca se inscreve, o Neorrealismo, privilegia, entre outros, a ruralidade e o regionalismo, narrando-se e descrevendo-se a vida das classes mais desfavorecidas de várias regiões do país. Desse modo, quer pela presença e recorrência do

---

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid. p.122.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Lopes, Ana Maria Costa (2008). *Diferenças Regionais e seus reflexos na literatura* - [https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3\\_PI\\_Cap4.pdf/5a251712-8f8d-4ef2-8dcd-41e010987ec2](https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3_PI_Cap4.pdf/5a251712-8f8d-4ef2-8dcd-41e010987ec2), p.161.

<sup>81</sup> Arendt, João C. (2015). “Notas sobre Regionalismo e Literatura Regional: Perspetivas Conceituais”. *Todas as Letras Z*, Vol.17, N.º 2, pp. 110-126 [https://www.academia.edu/18714801/NOTAS\\_SOBRE\\_REGIONALISMO\\_E\\_LITERATURA\\_REGIONAL\\_PERSPECTIVAS\\_CONCEITUAIS](https://www.academia.edu/18714801/NOTAS_SOBRE_REGIONALISMO_E_LITERATURA_REGIONAL_PERSPECTIVAS_CONCEITUAIS), p.123.

<sup>82</sup> Varela, Manuel (1993). “O Ficcionalista é um construtor de mundos”. *Jornal de Letras*, N.º558, p.7.

Alentejo e todo o imaginário associado a esta região, quer pela estética literária que o autor integra, poderia reconhecer-se que Manuel da Fonseca é um escritor da Literatura Portuguesa de pendor regionalista, tendo contribuído e enriquecido a literatura universal com o retrato que desenhou da região alentejana.

## 4. Caracterização do *corpus* de estudo

### 4.1. *Planície*

*Planície* (1941) é a segunda obra poética de Manuel da Fonseca, após *Rosa dos Ventos*, de 1940. Terá sido publicada no *Novo Cancioneiro*, compilação literária de suma importância que marca a expressão de uma nova geração, a neorrealista. *Planície* é a sexta obra dessa compilação, reunindo-se a obras de autores contemporâneos de Fonseca, nomeadamente, Carlos Oliveira, Fernando Namora, Mário Dionísio, Joaquim Namorado, entre outros.

Carlos Reis realça que, em *Planície*, se confirma um amadurecimento relativamente à primeira incursão poética de Manuel da Fonseca. Na sua perspectiva, o valor poético de *Planície* explica-se pelo facto de a mesma constituir “uma etapa evolutiva na produção literária de um movimento em busca de adequadas estratégias de comunicação estética e ideológica.”<sup>83</sup> A obra surge já com uma veia narrativa e algumas “coordenadas ideológicas pressupostas em todo o discurso neo-realista.”<sup>84</sup> Reis aponta, ainda, como característica da obra: “o delinear, num contexto lírico, de figuras típicas”<sup>85</sup>, o que se pode exemplificar através da presença de personagens-tipo como o “maltês” ou o empregado da câmara, representados nos poemas “Maltês” e “Coro dos Empregados da Câmara”.

Manuel de Gusmão, por seu lado, desvenda a preferência de Manuel da Fonseca pela organização em sequências de poemas, sendo que o título de cada sequência “mostra a sua consistência temática e a sua unidade de inspiração.”<sup>86</sup> No caso de *Planície*, destacam-se: “Planície” (1ª sequência), constituída pelos poemas “Maltês”, “Aldeia”, “Poente”, “Estio”, “Estradas”; “Vila” (2ª sequência), composta por “Coro dos Empregados da Câmara”, “Tragédia”, “Romance do Terceiro Oficial de Finanças”, “Noite de Verão”, “Guerra”, “Perdida”, “Mataram a Tuna!” e “Para um Poema a Florbela” (3ª sequência). Enquanto “Planície” nos conduz ao espaço e a uma ideia de infinito, pela paisagem que se estende até onde os olhos alcançam, “Vila” relaciona-se com o espaço coletivo. As duas primeiras

---

<sup>83</sup> Reis, Carlos (1983). *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Livraria Almedina. p.469.

<sup>84</sup> Ibid. p.457.

<sup>85</sup> Ibid. p.459.

<sup>86</sup> Gusmão, Manuel (2018). *Neo-Realismo uma poética do testemunho*. Edições Avante. p.57.

sequências têm uma significação ao nível do quotidiano, do viver naquele espaço e do povo que o ocupa: o Alentejo e as suas gentes. A terceira parte é um extenso poema dedicado a uma personalidade profundamente enraizada nesse espaço que é o Alentejo: a escritora Florbela Espanca.

Joel Serrão, crítico literário, sobre *Planície*, terá referido a influência de Lorca, exemplificando com a semelhança entre o “gitano” (o cigano) e o “maltês”, não só pela referência, mas também pela forma de escrever sobre essas figuras.

Na perspetiva de Maria Alzira Seixo, “*Planície* é talvez o livro de poesia mais conseguido de Manuel da Fonseca, no sentido de que os vectores básicos da sua poesia nele se afinam”<sup>87</sup>. Confirma-se o telurismo, a ruralidade, o desejo de evasão, o provincianismo e o sentimento de impotência. A autora aponta igualmente para características como o verso livre, a alternância do “poema-rimance” (“Noite de Verão”), com o “poema-narrativa” (“Maltês”), bem como a influência de Lorca ou de Álvaro de Campos, no caso dos versos mais longos; além da presença da memória da infância (“Mataram a Tuna!”) e da representação do quotidiano rural (“Estio”). Seixo refere mesmo, a propósito do poema “Aldeia”, o conceito de “poema-quadro” que nos sugere um cenário estático, como uma aguarela ilustrando o espaço alentejano.

A título de exemplo e com foco na forma, analisemos o poema “Maltês”, para que se compreenda e comprove a característica do verso livre no autor em estudo. O texto é constituído por dez estrofes, sem uma unidade quanto ao número de versos por estrofe, já que o poema possui um monóstico, quatro quintilhas, um dístico, uma décima, uma quadra, uma sextilha e uma nona. Acresce que os versos não apresentam uma regularidade métrica, por exemplo: “Veio a guarda com a lei”<sup>88</sup> (verso heptassílabo); “lá”<sup>89</sup> (verso monossílabo) e “adormecido”<sup>90</sup> (verso tetrassílabo). Se atentarmos na rima presente nas três primeiras estrofes, confirmamos a predominância do verso livre, embora na 3ª estrofe, haja uma rima interpolada: A/BCDEF/GAHIG. Depois, perpassa no poema um tom narrativo, o contar de uma história,

---

<sup>87</sup> Seixo, Maria Alzira. (2011). “Manuel da Fonseca, O olhar do poeta”. In Santos, David (coord.). *Manuel da Fonseca por todas as estradas do mundo*. Assírio e Alvim. p.62.

<sup>88</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.122.

<sup>89</sup> Ibid. p.123.

<sup>90</sup> Ibid. p.124.

que se inicia com o nascimento do Maltês: “Em Cerromaior nasci.”<sup>91</sup>. Finalmente, verifica-se uma situação espacial bem definida: “Cerromaior” e “o largo da vila”<sup>92</sup>, bem como uma localização temporal demarcada: o passado, sustentado pelo uso do pretérito perfeito e do pretérito imperfeito do indicativo: “tomei”<sup>93</sup> e “sabia”<sup>94</sup>.

A propósito da obra poética de Manuel da Fonseca, Álvaro Manuel Machado, no *Dicionário de Literatura Portuguesa*, declara que esta deixa observar uma “limpidez das imagens, sem retórica ideológica (apesar de a ideologia lá estar, no interior da mensagem do poema), sugerindo todo um microcosmo único de beleza natural, a do Alentejo, e também de pequenas frustrações sociais”<sup>95</sup>.

Gaspar Simões, crítico literário, a respeito do estilo de Fonseca, acrescenta a preferência pelo registo mais corrente, familiar, com simplicidade de linguagem, pois o autor terá sido um dos primeiros neorrealistas que, cumprindo o ideário desta escola literária, reconheceu que o povo deve ser representado numa linguagem que o mesmo consiga decifrar, relacionando-se este facto com um novo papel da literatura, como discutido atrás: possibilitar a tomada de consciência, por parte do povo, das suas condições de vida, o que, eventualmente, o conduzirá à ação.

#### **4.2. Aldeia Nova**

*Aldeia Nova* é uma coletânea de doze contos publicada pela primeira vez em 1942. É com esta obra que Manuel da Fonseca inicia a sua veia de contador e de ficcionista<sup>96</sup>, revelando, desde logo, um grande talento.

Gaspar Simões argumenta que a obra não deveria ter sido integrada no género do conto, uma vez que, pela extensão e pela intriga desenvolvida, se situaria no âmbito da novela: “Manuel da

---

<sup>91</sup> Ibid. p.121.

<sup>92</sup> Ibid. p.122.

<sup>93</sup> Ibid. p.121.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Machado, Álvaro Manuel (org.) (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Editorial Presença. p.200.

<sup>96</sup> No artigo “Uma forma de ser e de contar”, publicado no n.º 558 do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, sobre Manuel da Fonseca, declara Manuel Alegre: “ele traz à prosa portuguesa um tom e um ritmo inigualáveis. É a tradição oral, a arte de contar transmutada para o rigor de uma escrita despojada e primordial.”

Fonseca teria sido mais exacto chamando aos seus trabalhos – novelas. Se faço esta observação, é por estar pronto a reconhecer em Manuel da Fonseca um dos primeiros escritores portugueses da nova geração que trataram a *short story*”<sup>97</sup>. De ressaltar que a distinção entre conto e novela nem sempre é clara, salvo pelo argumento da extensão do texto.

Estas histórias terão sido escritas ao longo de 20 anos, editadas em alguns jornais em que o autor colaborou e, posteriormente, reunidas no presente livro. Além de título da coletânea, “Aldeia Nova” dá nome ao décimo conto da obra. São igualmente constituintes da mesma: “Campaniça”, “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “O ódio das vilas”, “Sete-estrela” “Névoa”, “A Torre da Má Hora” “A visita”, “Viagem”, “Mestre finezas”, “Maria Altinha” e “Nortada”. A grande maioria das histórias tem como cenário de ação a ruralidade alentejana, sendo os protagonistas os habitantes desta região ou aqueles que para ali se dirigiam a fim de trabalhar no campo.

Sobre a ficção literária de Fonseca, Carina Infante Carmo conclui que há um predomínio de “personagens de velhos e crianças, gente desamparada que se evade no passado, na bebida ou na loucura.”<sup>98</sup>, o que se confirma, por exemplo, no conto “Névoa”, que narra a história de Zé Limão, um vagabundo, o arquétipo do maltês alentejano, de quem se conhecia pouco, que apenas existia e circulava pela vila ou pela aldeia, bebendo nas tabernas, pedindo esmola, resultado da desigualdade social e, não raras vezes, de desgostos pessoais. Em “Mestre Finezas”, o protagonista é um velho barbeiro solitário, que, como Carina Infante Carmo assinalou sobre as personagens de Fonseca, se evade para as suas memórias do passado. O Mestre Ilídio Finezas era conhecido do narrador desde que este era criança. Além de barbeiro, fora ator de teatro amador e tocava violino, apreciando e amando a arte, sentindo-se um estranho naquela localidade onde somente interessava a lavoura:

- Esta gente não pensa noutra coisa que não seja o negócio, a lavoura. Para eles, é a única razão da vida. (...)
- Que sabem eles da arte? Tu que estudaste, tu sabes o que é a arte. Eles não-de morrer sem nunca terem gozado os mais belos momentos que a vida pode dar!...<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Simões, João Gaspar (1981). *Crítica IV Contistas Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos 1942-1979*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. p.32.

<sup>98</sup> Carmo, Carina Infante do (2011). “Manuel da Fonseca A revolta com tinta de sol na noite de angústia”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, N.º 1066. p.3.

<sup>99</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.125.

Carlinhos, o narrador, partira para estudar fora, mas sempre que regressava à vila visitava o amigo barbeiro, criando-se assim uma relação de proximidade entre os dois, permitindo até a partilha de confidências. Após tantos anos, havia agora uma clivagem entre Mestre Finezas e os outros habitantes. Também ele, como outras personagens de Fonseca, deseja fugir: “Há entre mim e esta gente da vila uma indiferença que não consigo vencer. O meu desejo é partir breve. Mas não vejo como.”<sup>100</sup> A personagem, além de representar aqueles que nunca conseguiram cumprir os seus sonhos, porque também ele não seguiu para a capital a fim de se tornar um grande artista, é o retrato dos velhos e da sua autoimagem. Através de “Mestre Finezas”, Manuel da Fonseca tece uma crítica à desvalorização do Homem, decorrente de um envelhecimento que o leva a sentir-se obsoleto:

Mestre finezas é ainda a mesma figura alta e seca. Somente tem os cabelos todos brancos.

-Olha bem para mim – pede-me às vezes -, olha bem e diz lá se este é o mesmo homem que tu conheceste?...

Finjo-me admirado de uma tal pergunta. Procuo convencê-lo de que sim, de que ainda é. Compreende as minhas mentiras e abana docemente a cabeça:

- Estou um velho, Carlinhos!...<sup>101</sup>

“Aldeia Nova” é mais um conto que reforça a asserção de Carina Infante Carmo sobre as personagens típicas da obra de Fonseca, na medida em que introduz, como protagonista, a personagem de Zé Cardo, um rapaz de treze anos, que, desde tenra idade, trabalhava como porcariaço. Chegara ao monte com sete anos, pela mão do avô, que não conseguia criá-lo. O jovem sonhava ir para Aldeia Nova, abandonando uma existência de trabalho árduo e ambicionando uma vida melhor, portanto, manifestando um desejo de evasão:

Já a cabeça de Zé Cardo se erguera e um arrepio pelo corpo obrigou-o a fechar as mãos com força. Aldeia Nova! Pareceu-lhe aquela imagem tão clara, que, em volta, se fez como que o prenúncio de uma alvorada. Aldeia Nova! (...) Sim, Aldeia Nova tinha vida melhor!<sup>102</sup>

“Névoa”, “Mestre Finezas” e “Aldeia Nova” vêm corroborar que, tal como Manuel Poppe defende, os contos de Fonseca se apresentam focados na condição humana e nas situações do

---

<sup>100</sup> Ibid. p.124.

<sup>101</sup> Ibid. p.123.

<sup>102</sup> Ibid. p.135.

quotidiano, sendo reconhecidos por uma “estranha grandeza e (...) estranha beleza que envolvem as mais absurdas situações humanas e entram em conflito com elas”<sup>103</sup>. Poppe justifica essa grandeza e essa beleza pelo uso de uma linguagem simples e precisa, pelo emprego da palavra certa no contexto exato, contribuindo para uma estética do discurso, da ação central e para uma empatia e admiração pelos protagonistas. Atente-se no excerto seguinte do conto “Névoa”:

Sem atinar no caminho, Zé Limão atravessou o largo e entrou pelo portão da Quinta Nova, noite e dia aberto. Tropeçando, foi bater no muro baixo do poço, que era em frente. Ficou dobrado: os pés já não assentavam no chão, nem a cabeça. Só o ventre o aguentava. E a pressão fez-lhe sentir um bem-estar de cansaço. Julgou-se suspenso: todo o corpo se amoleceu num desejo enorme de dormir. Deitar-se e adormecer, descansar. Escorregava para o lado dentro do poço, os pés subiam cada vez mais. Zé Limão ia deitar-se e dormir sossegado. A cabeça tombava suavemente.<sup>104</sup>

O narrador conta o destino final de Zé Limão. Afinal, não era possível outro destino que não a morte do maltês. Porém, Manuel da Fonseca, enquanto autor empático perante este homem abandonado à desgraça e à miséria, parece optar por uma narrativa pautada pela beleza discursiva, como se pretendesse que, na morte, Zé Limão encontrasse algo de belo. Possivelmente, seria uma forma de o autor presentear e honrar esta personagem. Inicialmente, a linguagem é precisa e literal: “atinar”, “Tropeçando”, “ficou dobrado”, todavia, quando Zé Limão começa a despedir-se da vida, há a construção de uma imagem: o corpo surge suspenso, tornando-se leve e entregando-se ao sono e ao descanso, escorregando para dentro do poço, onde finalmente poderia sossegar.

Dando seguimento à caracterização da coletânea de contos em estudo, atenda-se aos contos “Campaniça”<sup>105</sup> e “Maria Altinha”, que trazem como protagonistas personagens femininas. Se no primeiro Maria Campaniça é uma mulher do Alentejo, habitante de Valgato, uma terra melancólica, sem esperança, em que a personagem se sente sufocada, desejando desertar, uma vez que se consciencializa de “que não sairá da aldeia e que, um dia, quando for velha, hão-de

---

<sup>103</sup> Poppe, Manuel (1982). *Temas de literatura viva: 35 autores contemporâneos*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. p.261.

<sup>104</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.78.

<sup>105</sup> O conto “Campaniça” havia sido publicado no jornal *O Diabo* em 1939, sob o título “Canção Alentejana”, pelo que a escolha desse primeiro título poderá dever-se ao retrato da realidade do povo do Alentejo patente no conto.

cobri-la de terra e pôr-lhe uma cruz em cima.”<sup>106</sup>; em Maria Altinha, o narrador apresenta uma personagem oriunda da região do Algarve, que, tal como as suas companheiras de jorna, se desloca para terras transtaganas, a fim de trabalhar no campo e conseguir não só ganhar o seu sustento, como ajudar a sua família nos meses de inverno. Todavia, Maria Altinha adoece e, mais grave, sofre um abuso sexual perpetrado pela personagem de Valdanim, estabelecendo o narrador uma crítica não só à miséria e à fome que obrigavam o povo a difíceis e longas migrações, mas também ao facto de a mulher ser considerada inferior ao homem, objetificada.

Centremo-nos agora em cinco contos que estabelecem, entre si, uma relação de continuidade narrativa, pelo que poderiam constituir capítulos de uma mesma obra em que o protagonista é a personagem Rui do Parral: “O primeiro camarada que ficou no caminho”, “Sete-estrela”, “A Torre da Má Hora”, “Viagem” e “Nortada”. Acresce que esses contos estabelecem um diálogo com dados biográficos de Fonseca, por exemplo, a perda do seu irmão durante a infância. O autor assume, no prefácio da obra, que a sua experiência de vida se encontra ilustrada nesta coletânea, pelo que alguns contos poderão ser um registo autobiográfico: “Cinco destes contos criei-os a partir de acontecimentos vividos por pessoas de minha família. Alguns a que assisti, outros que ouvi contar.”<sup>107</sup>

“O primeiro camarada que ficou no caminho” é um dos contos mais importantes da coletânea, pois motivou a publicação da obra. No prefácio de *Aldeia Nova*, Fonseca explica que terá sido graças à esposa de um dos editores da Portugália Editora, que o livro veio a público. Atravessando a dor inflexível e severa da perda de um filho, ao ler o título do segundo conto da obra, o vocábulo “camarada”, num primeiro momento, prendeu-lhe a atenção pela conotação política de esquerda. Decidiu, pois, ler o conto que “não a ajudou a passar a noite (...) Antes lhe foi dolorosa. No entanto, como que apaziguadora. Ficou ligada ao livro. Sentia-o participante de um sofrimento comum.”<sup>108</sup> Então, a relação que a leitora estabeleceu com o conteúdo narrado no conto, reconhecendo-se como a mãe que perde o filho, levou-a a convencer o marido a publicar *Aldeia Nova*. A verdade narrada nesse conto, resultante da própria experiência do autor, pela perda do seu irmão, infante, é sentida pelo leitor, criando-se

---

<sup>106</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.18.

<sup>107</sup> Ibid. p.7.

<sup>108</sup> Ibid. p.11.

um efeito de empatia, de dor comum. O leitor será capaz de se rever em Rui ou na personagem da mãe, o que possibilita refletir sobre a função da literatura: não só comover, como representar o mundo de forma verosímil. Através da relação estabelecida entre as vivências do leitor, os seus sentimentos e a ficção, a literatura poderá permitir uma catarse da dor, sendo a leitura um exercício terapêutico.

“O primeiro camarada que ficou no caminho” narra sobre a doença de uma criança, pela voz do seu irmão Rui, que se vê separado dele, não podendo brincar, não podendo vê-lo, sofrendo a dor da ignorância do seu verdadeiro estado. A Rui, só importa ver e reunir-se com o irmão, pois não compreende o afastamento a que foram votados. No entanto, ocorre o falecimento do seu “camarada”, o que deixa Rui num profundo sentimento de luto. Trata-se de um conto comovente, o que o autor consegue pelo uso que faz da língua, de duas formas: o uso de frases simples e curtas que vão intensificando a ação dramática da morte do irmão: “Toda a classe a olhar para mim. O silêncio pesava. Devia correr para a casa. Que seria?”<sup>109</sup> e o tom de tristeza e de revolta, com recurso a um léxico realista e cru, demonstrado na descrição do irmão doente “Aquele rosto sem cabelos, inchado, cheio de borbulhas negras poderia ter sido o rosto risonho e sereno de meu irmão?”<sup>110</sup>

Em “Sete-estrela”, o protagonista volta a ser Rui, já após a morte do seu irmão e sofrendo também com o afastamento de seus pais que partem para África, deixando-o ao cuidado dos avós. Novamente, Manuel da Fonseca explora a dor do abandono da criança, que apresenta uma carência afetiva. Refira-se que este conto apresenta, também, um traço autobiográfico, uma vez que os pais do autor partem para Lisboa enquanto o autor fica em Santiago do Cacém, juntando-se-lhes algum tempo depois.

A personagem de Rui surge novamente em “A Torre da Má Hora”. Agora, é uma criança que se sente profundamente só e que se revê nas histórias que Campanelo, um adulto, conta. Embora ficcional, essa característica de Rui ilustra uma das experiências mais caras de Manuel da Fonseca, enquanto criança, no Alentejo: ouvir as histórias dos adultos. A ação centra-se na revolta do menino, fruto de um sofrimento atroz, não só pela perda do irmão, mas pelo afastamento dos pais. Um dia, ao desafiar uma adulta, Chica Nora, é castigado com uma

---

<sup>109</sup> Ibid. p.34.

<sup>110</sup> Ibid. p.31.

bofetada. Enraivecido, atira-lhe uma pedra, vingando-se. Depois, como um homem, assumindo a sua responsabilidade, mas nervoso e sofrido, deixa escorrer toda a dor que o perseguia e revela a verdade ao avô. Este, perante Jacinto Nora, o marido da mulher que agredira o neto, defende-o, não porque aceitasse o que o petiz fizera, mas pela empatia e solidariedade em relação à dor de uma criança, para quem já era mais do que suficiente toda a tragédia que experienciara. Neste conto, o autor apresenta um discurso de violência na ação praticada por Rui: uma violência física oriunda de um sofrimento profundo e uma violência verbal pela voz do seu avô. Carina Infante Carmo aponta esta característica em Fonseca, que, segundo a autora, se encontra ancorada na linguagem concisa e intensa:

“A concisão e intensidade da linguagem reforçam um traço incomum de Manuel da Fonseca: a escrita da violência. Não está só em causa a violência social que submete os camponeses à miséria e ao desespero cego ou os pequenos burgueses(...) a vida medíocre e sufocada. Refiro essencialmente a capacidade notável de dar corpo verbal à violência física mais sangrenta e carnal.”<sup>111</sup>

Manuel da Fonseca faz uso de um tom cruel e acutilante e seleciona um vocabulário relativo ao campo lexical da agressividade e da violência. Leia-se o excerto:

Uma tarde, a Chica Nora veio sobre ele, a repreendê-lo. Como o rapazinho ficasse, quieto a desafiá-la com os olhos, ela deixou cair a mão, secamente. O rapazinho sentiu a cara a arder e o peito abrir-se violentamente. Atirou o braço com quanta força tinha. Viu a pedra cair para o chão, rolar, a mulher levar a mão à testa, um fio de sangue escorrer-lhe pela cara, e fugir aos gritos para casa. (...) No largo e à porta da mulher estava gente. No meio de um grupo viam-se os braços do Jacinto Nora gesticulando. Mal viu o avô e o neto, atirou o chapéu chão, afastou os homens que lhe ficavam em frente. O rapazinho agarrava uma pedra com tanta força que lhe doíam os dedos. Sentia as arestas do calhau entrarem-se-lhe na carne e não podia deixar de apertá-lo cada vez mais. «Ai do Nora se avançasse um passo do sítio onde estava!» Mas a voz do avô pareceu-lhe que se cortava toda nos dentes cerrados: -Jacinto Nora, se tocares no meu neto, nem que seja num cabelo do meu neto, matote como um cão danado!<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Carmo, Carina Infante do (2011). “Manuel da Fonseca A revolta com tinta de sol na noite de angústia”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, N.º 1066. p.4.

<sup>112</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. pp.83-84.

O emprego da expressão “um fio de sangue” associado à forma verbal “escorrer-lhe”, que apresenta um sentido de continuidade, reforça a violência do ato e o sentimento de ira que se encontra na sua gênese. Depois, a escolha autoral do verbo “agarrar” não terá sido aleatória, já que o significado vem carregado de um sentido, também, de força: uma mão que se prende a uma pedra, com energia e decisão, o que, associado culturalmente à expressão popular “jogar uma pedrada” ou “mandar uma pedrada”, prova a crueza ao nível do discurso demonstrativo da violência. A agressividade é reforçada, logo de seguida, pela expressão “tanta força”, cuja consequência é a dor provocada nos dedos de Rui. Já o verbo “entrar”, significando penetrar, pela associação à expressão “na carne”, cria uma imagem de ferimento, mostrando a raiva do rapaz, que é partilhada pelo seu avô. Este ameaça Jacinto Nora, usando uma comparação “como um cão danado”, enfatizando, portanto, que a existência do outro teria o mesmo valor que a vida de um animal.

Manuel da Fonseca volta a espelhar a sua vida na ficção, por meio do conto “Viagem”. A personagem de Rui Parral, que o leitor conhece já de outros contos da coletânea, tem agora 18 anos e regressa à província, de férias. Tal como o protagonista, também Manuel da Fonseca saiu do Alentejo, muito jovem, com destino a Lisboa, onde passou toda a sua vida, retornando, com frequência, a Santiago do Cacém. Durante a viagem de comboio, Rui recorda episódios da sua infância e observa a paisagem, que lhe parece tão diferente: “Rui olha a um lado e outro, contemplando paisagens conhecidas. (...) Tudo lhe parece em miniatura. Tudo tal qual, à parte um ou outro pormenor, mas inexplicavelmente diminuto em relação à recordação que lhe ficara. Decerto está errada a sua memória.”<sup>113</sup> Relembre-se que a memória<sup>114</sup> da infância é também o recurso de que Fonseca se socorre para ficcionar e retratar a região alentejana. Em “Viagem”, narra-se, igualmente, o reencontro de Rui com os amigos de Cerromaior e com as suas raízes, resultando numa reflexão sobre as diferenças entre ele e os outros:

Rui acha tudo aquilo despropositado, sem nexos.  
Mas Joaquim Filé já gritou «que barco parado não faz viagem». Deixa-se ir. (...)

---

<sup>113</sup> Ibid. p.99.

<sup>114</sup> No prefácio de *Aldeia Nova*, página 8, Manuel da Fonseca declara: “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.”

Ao levar o copo à boca, ali, na adega escura alumiada a candeeiro de petróleo, cheia de tonéis enormes, alinhados ao longo das paredes, Rui sente que tudo que lhe aconteceu, desde a partida, nada tem realidade. Tudo, mesmo a adega e os amigos de infância, lhe parece distante, vindo lá de um tempo muito recuado, assim como as recordações da avó.<sup>115</sup>

O último conto da obra, “Nortada”, será provavelmente a história com maior carga dramática, o que é imediatamente pressagiado pelo título, que remete para o vento de norte, geralmente, frio e cortante.

Rui volta a ser o protagonista, mas, desta vez, já adulto. Está de volta à sua terra e contrata um Velho (nome da personagem) para o levar até Cerromaior. Durante o percurso, ignorando quem era Rui, o Velho tece duras críticas à família Parral, para quem tinha trabalhado, especialmente ao avô de Rui, o único que o tinha conseguido vencer: “Mas ele venceu-me. Roubou-me tudo: os dias da minha mocidade, trabalhando dia e noite, e a mulher em que eu pus o pensamento. Roubou-me tudo e venceu-me. E, nesse Verão, estavam a banhos, deitei-lhe fogo à casa. Ardeu toda, toda!”<sup>116</sup> A personagem revela o crime cometido, usando um tom de orgulho, mas também a sua ira, realçada pela repetição do pronome “toda” e pelo emprego da exclamação.

A carga dramática intensifica-se, mais, pela narração da longa viagem até Cerromaior, que propicia a revelação de segredos, e pela expressão de sentimentos de angústia, mágoa e rancor.

Depois, Rui revela-se e dá-se uma altercação violenta entre as personagens. O passageiro defendia a honra de toda a família, mas particularmente o avô, que o defendera também da Chica Nora no conto “A Torre da Má hora”.

- Velho! Eu sou o Rui, sou o neto do lavrador do Parral!...

O carreiro recuou de braços estendidos. (...) Dando um movimento rápido à cabeça, cuspiu-lhe na cara.

- Cão!

O rapaz ergueu a mão para a levar ao rosto. Mas, num impulso, desfechou um murro no peito do velho.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. pp.114-115.

<sup>116</sup> *Ibid.* p.155.

<sup>117</sup> *Ibid.* p.156.

Quando finalmente Rui entra em casa, deixa que a emoção tome conta de si e que a nostalgia, a saudade e a dor, que o terão acompanhado toda a vida, brotem, assistindo-se a uma catarse:

Rui esteve muito tempo, absorto, no meio da casa. Depois foi até à janela e encostou o rosto ao vidro. (...)

Os olhos de Rui passearam pela rua, onde as poças de água se toldavam arrepiadas de vento. «Por ali brincara com o irmão. No degrau da porta, haviam-se muita vez sentado, ao voltarem a casa com os rostos afogueados das correrias. Mal viam aparecer o pai à esquina, iam ao seu encontro gritando. E a mãe vinha à janela, à mesma janela onde agora ele estava. Mas tudo se fora, todos haviam abandonado a casa. Só restavam corredores carunchosos, janelas desengonçadas, móveis cobertos de poeira. E um cheiro a bafio, pesado como um túmulo. Custava a respirar, como num túmulo.»

Rui forcejava por abrir a janela, quando o Sol subiu lá por detrás dos moinhos. Era um disco rubro que se podia olhar. Mas o fecho da janela, emperrado, não cedia. (...)

A janela não cedia. Com a mão, bateu uma pancada no vidro, que tilintou, estilhaçado. Ficou-lhe o punho de fora com os dedos cortados, sangrentos.

E Rui sentiu o sangue morno escorrer-lhe sobre a pele fria e a carícia suave do sol na mão aberta.<sup>118</sup>

Toda a descrição do espaço físico em que a personagem se localiza e as suas recordações, que despertam em Rui uma saudade sufocante, levando-o a sentir-se num túmulo, precipitam-no a abrir aquela velha janela, na ânsia de poder respirar e libertar-se da dor que lhe apertava a garganta. A impaciência dá lugar ao desespero, levando-o a mais um ato de violência, infligindo-se um ferimento.

Terminando a caracterização da obra *Aldeia Nova*, deve apresentar-se os contos “O ódio das vilas” e “A visita”. No primeiro, conta-se a história de casamento de António Vargas, um homem abastado, latifundiário, com Maria Jacinta, uma rapariga pobre, filha de camponeses. Por amor ou por capricho, António pretere uma outra jovem, da sua condição social, e que vivia na vila, provocando o descontentamento entre os habitantes de classe mais alta, especialmente, quando o jovem homem decide levar a sua esposa a uma sessão de cinema na vila. Manuel da Fonseca produz uma crítica à pressão social a que o Homem se encontra sujeito e ao facto de a sociedade não aceitar a mistura de classes. Todavia, Fonseca cria uma personagem que é dona da sua vontade e do seu destino, não se deixando abalar pela opinião dos outros. Quanto ao conto “A visita”, a temática central é a ganância dos mais poderosos. O Dr. Velenda, homem

---

<sup>118</sup> Ibid. p.159.

abastado, pretende comprar parte das terras (uma vinha) da família Valbranco, recebendo, em sua casa, a visita da velha senhora Francisca Valbranco e dos seus três filhos, que confirmam a venda.

### **4.3. *Seara de Vento***

*Seara de Vento* é um romance dividido em vinte e quatro capítulos, publicado em 1958, em pleno Estado Novo. Antes da sua publicação, teve como título provisório “Tempo de Lobos”, porém, por Aquilino Ribeiro ter escrito já a obra *Quando os Lobos uivam*, devido à semelhança evidente, Fonseca optou pelo título atual, afinal, o vento é uma presença fundamental em toda a obra, o que será discutido no final do presente capítulo.

A obra é baseada em acontecimentos verídicos decorridos em Beja e que suscitaram o interesse de Manuel da Fonseca. O caso ficou conhecido como a tragédia do Monte da Pereira<sup>119</sup>, em que um camponês, António Dias Matos, é acusado por um lavrador, entenda-se um latifundiário, de, com a esposa, ter furtado algumas sacas de aveia. São presos e a esposa ter-se-á suicidado ou terá sucumbido às mãos dos seus carrascos, no processo de obtenção de uma confissão. O camponês é libertado, mas, vivendo atormentado pelo desemprego, pela fome dos sete filhos e pela morte da esposa, dirige-se a casa do seu acusador e fere três pessoas a tiro, regressando ao seu monte. A guarda cerca a sua casa a fim de o capturar, mas António Dias Matos resiste, o que resulta em vários feridos e na morte de um guarda e do camponês.

Acompanhando todos os acontecimentos pela imprensa, Manuel da Fonseca compreendeu que António Dias Matos fora condenado sem qualquer compreensão, empatia e sem direito de defesa. Volvidos alguns anos, em Beja, em conversa com um sobrinho do camponês, Fonseca ganha cada vez mais a certeza da inocência de Dias Matos, pois o familiar do camponês referia que aquele furto, de que o seu tio fora acusado, alegadamente, teria sido da responsabilidade de algum parente do latifundiário.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Como consta do artigo “Manuel da Fonseca: ‘Já tinha o livro escrito muito antes de o passar ao papel’...” de Carlos Vaz Marques, publicado em 1988, no n.º 304 do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, página 7.

<sup>120</sup> Ibid.

Quando terminou a escrita do seu romance, considerando o contexto político, Manuel da Fonseca teve a consciência imediata de que este seria uma obra de intervenção, com capacidade de produzir uma reação no leitor e que seria causador de dissabores<sup>121</sup>, que não surgiram aquando da primeira edição, mas que a censura não deixou passar numa segunda publicação, proibindo-a e apreendendo todos os exemplares. Refira-se que obra esteve censurada de 1962 a 1974.

Entretanto, em 1975, Manuel da Fonseca interveio num breve documentário, na RTP, subordinado à veracidade dos acontecimentos que inspiraram a ação narrada em *Seara de Vento*, tendo o autor entrevistado algumas das testemunhas do caso, por exemplo, António Dias Matos Júnior, filho do protagonista daquela tragédia. É pela sua voz que se toma conhecimento de que o seu pai se dedicou ao contrabando como solução para ausência de trabalho no campo, já que tinha, como homem da casa e chefe de família, de alimentar a esposa e os sete filhos. Outros testemunhos ouvidos nessa entrevista descrevem o camponês António Dias Matos como um homem honesto, digno, um bom vizinho e que respeitava os outros, em resumo, um homem sério.

No prefácio à sétima edição de *Seara de Vento*, Baptista-Bastos refere-se a Manuel da Fonseca como “o maior contador de histórias do país, esse escritor indomável, cuja aparente indisciplina sempre escondeu o pudor do trabalho executado com contenção”<sup>122</sup>, respondendo a alguns críticos do escritor, que confundiram tal pudor com preguiça ou indolência. *Seara de Vento* é, nas suas palavras, “um libelo e uma admirável obra de arte”<sup>123</sup> e uma obra que representa um talento épico e insurgente do autor: “Os dons épicos e revolucionários de Manuel da Fonseca atingiam neste belo romance a síntese mais significativa e empolgante.”<sup>124</sup> Acrescenta que o romance de Manuel da Fonseca é de suma importância para o Neorrealismo, enquanto estética literária, uma vez que contribuiu para a sua consolidação e reconhecimento, permitindo dar uma resposta à “situação de impasse em que se encontrava e propunha uma

---

<sup>121</sup> Logo na 1ª edição, Manuel da Fonseca advertiu Joaquim Figueiredo editor da Ulisseia de que a obra “lhe poderia causar alguns problemas”, como o refere Carlos Vaz Marques no artigo “Manuel da Fonseca: ‘Já tinha o livro escrito muito antes de o passar ao papel’...” no n.º 304 do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, página 7.

<sup>122</sup> Baptista-Bastos, Armando (1974). “A letra de um homem”. In Manuel da Fonseca, *Seara de Vento*, pp. 9-22. Forja. pp.12-13.

<sup>123</sup> Ibid. p.13.

<sup>124</sup> Ibid.

releitura ideológica da nossa mais fecunda tradição cultural”<sup>125</sup>, e “deu a expressão mais radical ao projeto neo-realista”<sup>126</sup>.

Na ótica de Baptista-Bastos, *Seara de Vento* é uma obra bem representativa de Manuel da Fonseca enquanto homem, na medida em que é um “livro estreitamente relacionado com o estilo de vida do próprio Manuel da Fonseca: o lembrete constante de que o projeto humano não é, não pode ser, um projeto individual.”<sup>127</sup>; mas também enquanto ficcionista: “O seu estilo coloquial, (...) a natureza originalíssima do seu discurso filiam-se (...) na nossa melhor tradição: ironia, humor, exactidão dramática e diálogo musical.”<sup>128</sup> O autor adiciona ainda um elogio a Fonseca e ao seu romance: “Quem dignamente ousou escrever, durante o ultraje fascista, sabia que estava a contribuir para a modificação do nosso mundo. Que ninguém duvide que Manuel da Fonseca escreveu muitas dessas palavras. Que ninguém duvide que *Seara de Vento* foi um desses livros.”<sup>129</sup>

Em *Seara de Vento*, Fonseca desenvolve temas como a defesa e a proteção da família; o orgulho e a vergonha de se pedir (o que significava uma dependência dos outros), apesar da necessidade; a vingança levada a cabo pelo sentimento de rancor; a violência doméstica (demonstrada pelo medo de Júlia: “De mão no ar cresce para Júlia, que se dobra, desamparada.”<sup>130</sup>) e a hierarquia familiar, sendo o homem o decisor. Sobre este romance, Baptista-Bastos adiciona: “*Seara de Vento* mais não é do que a continuidade lírica de alguns belíssimos textos em prosa e em poesia (ex.: o conto ‘O Largo’, ou os poemas ‘Mataram a Tuna’ e ‘Maria Campaniça’).”<sup>131</sup>

Narra-se, neste romance, a história de Palma, o protagonista, que vive pobremente com a esposa, Júlia, a sogra, Amanda Carrusca, e os filhos, Mariana e Bento (doente mental), num monte alentejano. A casa ou o “casebre” como lhe chama o narrador, enquanto lar, carece de alimentos que matem a fome àquela família. A única fonte de sustento é Mariana, que trabalha

---

<sup>125</sup> Ibid. p.14.

<sup>126</sup> Ibid. p.19.

<sup>127</sup> Ibid. p.16.

<sup>128</sup> Ibid. p.17.

<sup>129</sup> Ibid. p.22.

<sup>130</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.10.

<sup>131</sup> Baptista-Bastos, Armando (1991). “Manuel da Fonseca e a recusa do fim da história”. In Museu do Neo-Realismo (Ed.), *Manuel da Fonseca 50 anos de vida literária* (pp.5-6). Município de Vila Franca de Xira. p.6.

no campo. Palma perdera qualquer oportunidade de trabalho depois de ser acusado de roubo de umas sacas de cevada ao lavrador Elias Sobral, sendo mesmo preso e interrogado. De vez em quando, dedica-se à caça, nem sempre tendo sucesso de capturar algum coelho que sirva de alimento. Assim, sabendo que o dono da taberna local, José Inácio Mira, e Galrito se dedicam à atividade do contrabando, decide juntar-se-lhes para cumprir o papel de provedor de sustento e vencer a humilhação que sentia. A atividade criminosa de contrabandar vem reforçar a miséria que se espalhava pelo Alentejo e Manuel da Fonseca serve-se dessa referência para criticar a carência de trabalho e a ausência de oportunidades das gentes alentejanas, confirmando-se a denúncia da injustiça social, característica do Neorealismo.

O sentimento de injustiça, por ter sido acusado de um crime que não cometera, a desonra e a ignomínia a que tinha sido sujeito nunca abandonaram Palma, sempre dominado pelo rancor e pela mágoa.

Elias Sobral, eterno inimigo de Palma, desconfiado que o pobre homem se dedicava ao contrabando para sobreviver à carestia imposta diretamente por ele, dirige-se à taberna de José Inácio a fim de indagar. É nesse local que tem um encontro com Palma. Ao avistá-lo, o camponês não consegue controlar a ira e agride-o. Ferido na sua honra de homem e de poderoso, acrescentando o facto de os filhos presenciarem tal desrespeito, Sobral procura a guarda e denuncia Palma, insinuando que aquele se dedicava ao contrabando. Apesar de esta atividade constituir um crime, não era esse o grande delito de Palma, mas o confronto ao poder instituído e a agressão a um dos representantes desse poder: Elias Sobral. Sendo procurado no seu monte pela guarda, Palma não se encontra presente. Assim, levam a sua esposa, insensíveis às súplicas de Amanda Carrusca, mãe desta.

Júlia difere das outras mulheres da família: é uma mulher frágil, submissa ao marido e uma mãe extremosa, preocupada com os filhos mais velhos que haviam abalado e fugido àquela vida miserável e com Bento, que, mesmo adolescente, depende dela, devido à doença mental de que padece.

No posto da guarda, é manipulada e levada a crer que Galrito, um dos comparsas do seu marido, o havia já denunciado, acabando por confirmar que Palma era contrabandista. Após compreender que se tratara de uma armadilha, inebriada por uma culpa atroz e fatal, suicida-se na cela onde a mantinham detida.

Alguns dias após o funeral de Júlia, Palma, sequioso de vingança e justiça, durante a noite, dirige-se a casa de Sobral, atirando sobre ele e a sua família. É nesse momento que o leitor toma conhecimento de que fora Diogo, o próprio filho do lavrador, a cometer o furto de que Palma tinha sido acusado:

De dentro de casa, a luz crua da lâmpada ilumina de chapa o rosto esmaecido de Diogo, que se contorce, de mãos espalmadas sobre a barriga.  
- Fui eu... – cicia ele, com a voz sumida, a respiração incerta. - As sacas de cevada... fui eu, pai eu...<sup>132</sup>

Dado o contexto político do Estado Novo, o leitor reconhecer-se-á na figura de Palma, chefe de família, sujeito à injustiça social e à humilhação de não conseguir sustentar o seu lar.

Terminada a invasão à casa dos Sobral, segue-se a tragédia final, a catástrofe que se abate sobre Palma, Mariana, Amanda Carrusca e Bento. O homem encerra-se em casa com a família. O narrador apresenta uma descrição que se relaciona com um dos pilares do Neorrealismo: a denúncia da injustiça:

- Não! - as sobrelhas erguem-se-lhe para as frentes como asas esgalhadas. - Comigo nunca! Hei-de defender-me até que me oiçam!  
- Que te oiçam?!...  
Vira a cabeça. Entre as ombreiras do tabique, Amanda Carrusca observa-o, confusa.  
- Quer queiram ou não! - volve ele, retesando-se, uma contracção que lhe engrossa ainda mais as cordoveias muito salientes em volta do colarinho encardido. - Que julgam?! Prenderam-me por gatuno, tiraram-me o pão, levaram a Júlia a matar-se, e ainda queriam que eu ficasse mudo e quedo?<sup>133</sup>

Este excerto situa-se no capítulo 23, tratando-se de um diálogo entre Palma e a sua sogra, estando já o casebre rodeado de soldados. Todavia, o protagonista não se renderá. Será importante frisar a escolha do verbo “ouvir”, através da forma verbal “oiçam”, no presente do conjuntivo, expressando um sentido de desejo. Palma pretende ser ouvido, desabafar e denunciar toda a injustiça que foi obrigado a suportar. Saliente-se que a forma verbal se encontra conjugada na terceira pessoa do plural, pelo que a personagem se dirige aos outros, a um conjunto: àqueles que o julgaram, recusando-se a ouvi-lo, por outras palavras, ao poder instituído. Na verdade, através da interrogação de retórica no final do excerto, bem como da

---

<sup>132</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.144.

<sup>133</sup> Ibid. pp.154-155.

dupla adjetivação “mudo e quedo”, Palma revela o que era esperado do povo: que se calasse e que ficasse quieto, o que ele se recusa a fazer, pois ganhou consciência de que é necessário que “oiçam”.

A guarda invade o seu monte, na tentativa de o deter, mas Palma, como herói, defende o seu lar e a sua família, revidando e resistindo, matando alguns dos soldados. Ao longo de toda a luta, Palma tem consciência de que será vencido, porém prefere a morte a uma prisão injusta. O camponês não tinha mais ambições nem motivação de vida, exceto a vingança que o alimentava e o levava a resistir, como o próprio confirma em: “ – Não! Eu sou um criminoso! Fizem com que chegasse a isto, nunca te esqueças!...”<sup>134</sup>. É pouco antes de ser vencido que declara: “– Viu? – exclama ele, encostado ao umbral. – Viu essa gente, lá fora? Todos hão-de saber o que nos...”<sup>135</sup>. Não termina a frase, que poderia ter sido “o que nos fizeram”. É atingido a tiro, cai e é socorrido pela sogra. Porém, uma vez cumprida a revanche, o homem sabia que a morte era certa.

A velha aproxima o rosto amargurado.

- Deixa-me tratar-te.

- Não!... - Grita o Palma, com a voz arquejante. - Nada adianta!... E não chore... ouviu?! (...)

Todo retesado, ergue-se, num último esforço. A coxear, meio de banda, com as costas a rasparem pela parede, arrasta-se até à porta. Escolhe o alvo, e atira.

Junto do peito, uma bala estilhaça a cantaria do umbral. A espingarda cai-lhe das mãos. Lento, desequilibra-se para a frente, passa a soleira da porta, atravessa o terreiro aos tropeções. A perna ferida escorrega-lhe. Leva as mãos ao chão, bate com o peito no joelho da outra perna. Endireita-se.

A rajada apanha-o pelo tronco, sacode-o de alto a baixo, curva-o. De punhos fechados, torce a boca como se tentasse expulsar as balas de dentro do corpo. Logo, tomba, desamparado, para dentro do forno derruído. (...)

Os olhos muito abertos do Palma parecem fitar as labaredas fumegantes que sobem do telhado do casebre. Tem os braços estendidos sobre as pedras, e a imobilidade da morte vinca-lhe no rosto uma carregada expressão de censura.<sup>136</sup>

Palma não quer a compaixão da sogra, pois isso significa fraqueza. A frase “ergue-se num último esforço” indica que o fim do protagonista está próximo. Palma está ferido, “a coxear”,

---

<sup>134</sup> Ibid. p.167.

<sup>135</sup> Ibid.p.169.

<sup>136</sup> Ibid. pp.169-170.

mas, ainda assim, não desiste, “escolhe o alvo e atira”, mostrando força e coragem, mas, ao mesmo tempo, sacrificando-se e entregando-se à morte. Abate-se sobre ele uma rajada de tiros e a forma como o destino final de Palma é narrado, usando-se expressões como “sacode-o” e “curva-o” é bastante ilustrativa. À beira da morte, o camponês fica de “punhos fechados” e “torce a boca como se tentasse expulsar as balas de dentro do corpo”, manifestando o desejo de luta e a recusa à submissão que estas balas impunham.

Ao narrar-se que Palma cai dentro do “forno derruído”, que se encontra nesse estado desde o início da ação do romance e que por isso não cumpre a sua real função, estando obsoleto, revela-se a morte do protagonista que, possivelmente, teria de encontrar o destino final naquele lugar. Tal como o forno fora destruído, também a personagem é vencida. O forno que serviria para cozer o pão, a base da alimentação no Alentejo, estando “derruído”, não poderia ajudar à sobrevivência daquela família, logo a sua destruição significaria a ruína daquele lar. Se considerarmos que o forno é também um dos elementos que constituem o lar e entendermos este lar como a pátria, no seu sentido mais restrito, como o núcleo familiar, poder-se-ia ponderar que aquela construção seria uma metáfora do próprio país, dado o contexto social à época, marcado pela miséria e pela fome dos mais pobres. Portugal, tal como aquele forno que não produz pão (símbolo de alimento), não nutre nem protege os mais frágeis, antes os submete, obriga e sujeita à carência, à escassez e à penúria.

Palma expira, mantendo uma expressão de “censura”, termo que, no contexto político da ditadura salazarista, terá sido corajoso. Trata-se de uma seleção lexical exata, visto que é um olhar de censura que Palma deseja exprimir: por um lado, o sofrimento e a opressão decorrentes do poder e da própria censura e, por outro, a sua própria posição censora relativamente à exploração, à desigualdade e humilhação do povo pobre do Alentejo.

Manuel da Fonseca narra esta morte, elevando a personagem à condição de herói, mostrando a todos aqueles que tinham chegado, curiosos, a injustiça que os pobres viviam. Amanda Carrusca, que ajudara o genro até ao fim, antes de ser levada pela guarda, apela à união, porque, tal como a neta defendia, um homem sozinho nada poderia fazer:

No alto do cerro, junto da orla das estevas, Amanda Carrusca aparece, de mãos erguidas.

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

Com a coronha da carabina no ar, um guarda avança para Amanda Carrusca. A velha volta-se, cresce, firme.<sup>137</sup>

Relativamente a Amanda Carrusca, verifica-se ao longo da ação que se trata de uma mulher corajosa e inteligente:

Leva tempo dominar-se. Por fim, exausta, o seu rosto destroçado por fundos vincos, exprime como que séculos de esperança traída. O desânimo e a amargura enchem-lhe a voz lenta, segredada:

- Bondade, religião... Era bom. Era muito bom que aqueles que falam dessas coisas as praticassem. Mas, olha... Não, tu não podes entender-me. Magicas muito, e não vês nada. Julgas que tudo acontece sem ninguém ter culpa, supões que é o destino... É isso. (...) Pensas assim... e há muita gente da tua marca. Medrosos!...<sup>138</sup>

Revela, por isso, estar consciente da sua difícil vida, o que a magoa e amargura:

- Estou cheia de ódio.

- Não diga isso!...

A velha dá um passo em frente, de punho esticado para o chão.

- Digo, sim, digo!

A violência do sentimento acaba por esgotá-la. Quebrantada, parece de súbito aperceber-se da miséria a que chegou, e observa-se com espanto e desespero. Horroriza-a sentir dó de si mesma, e as lágrimas, tanto tempo reprimidas, arrasam-lhe os olhos.<sup>139</sup>

O sentimento de ódio que domina Amanda Carrusca, conotado com a negatividade, a ira e o rancor, um sentimento profundo e enraizado que cresce e se torna cada vez mais forte e feroz, é enfatizado pelo adjetivo “cheia” e pelo “punho esticado”, que remete para a agressividade e a violência. A personagem torna-se autoconsciente, espantando-se e desesperando-se. Este episódio é presenciado por Palma, que o tomará como mais uma motivação para a vingança que perpetra contra Sobral:

O Palma já em nada repara. Só as palavras ditas momentos antes por Amanda Carrusca e a sua expressão ao dizê-las lhe ficam gravadas na memória. Lembra-as depois, instante a instante, pela noite fora. (...)

Sai do quarto a gesticular, como que ébrio.

- Hoje - murmura, numa resposta aos próprios pensamentos. – Há-de ser hoje. Há-de ser hoje mesmo.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Ibid. pp.170-171.

<sup>138</sup> Ibid. pp.51-52.

<sup>139</sup> Ibid. p.139.

<sup>140</sup> Ibid. pp.139-140.

Por fim, destaque-se que a velha mãe de Júlia gosta de ouvir a neta Mariana, reconhecendo-lhe a razão e, provavelmente, revendo-se nela, pois também a velha se revolta contra a injustiça que agrilhoa o povo.

Manuel da Fonseca socorre-se de Mariana para tecer uma crítica à exploração do trabalhador rural:

Bondosa, tal como a mãe, ùltimamente grande transformação se verificou no carácter de Mariana. Até há pouco tão calada e arredia, mal se dando conta da sua existência no casebre, discute agora com o pai e contraria-o, cheia de argumentos inesperados. Apenas a absorve um único assunto: a miséria dos camponeses. (...) Mariana convive de perto com uns tantos camponeses, que se reúnem, amiúde, para lerem e comentarem certos papéis chegados até eles ninguém sabe como.<sup>141</sup>

É significativo referir que a personagem de Palma, além de uma figura representativa de todo um conjunto, os camponeses, é uma vítima da injustiça e da opressão. Entretanto, procura lutar contra as mesmas, por meio de uma vingança, que mais não é que uma busca de justiça e da sua dignidade perdida. Se aplicarmos o modelo actancial proposto por Greimas em 1966, como uma ferramenta de análise, à ação de *Seara de Vento*, constata-se que Palma é o sujeito, o herói que parte em busca de justiça social e da sua vingança, para si mesmo e para os outros, os que assistem à sua morte trágica (o destinatário). Essa busca é então o objeto e é motivada pela acusação injusta e infundada (o destinador, segundo o modelo actancial). Palma é auxiliado pelo seu núcleo familiar: Mariana e Amanda Carrusca, as adjuvantes e tem como oponentes Elias Sobral e a sua família, o sargento Gil e o cabo Janeiro, que personificam o poder instituído e a repressão sobre o povo. A título de discussão, a personagem de Júlia seria, de acordo com este modelo actancial, uma adjuvante, uma oponente ou ambas? Lembre-se que foi Júlia a delatora do seu marido, ainda que conduzida a esse papel através de uma estratégia de manipulação levada a cabo pelo sargento Gil.

Vítor Viçoso estabelece uma comparação entre as personagens de Palma e Mariana no atinente ao *status quo* do tempo histórico em que decorre a ação: a repressão a que o povo é submetido. Enquanto Palma exprime uma revolta individual, segundo Viçoso, que é justificável

---

<sup>141</sup> Ibid. p.21.

pelo atentado à sua honra e dignidade, Mariana representa já uma consciência de classe, que profetiza uma possível emancipação dos camponeses<sup>142</sup>.

Comparativamente à obra *Aldeia Nova*, especificamente em contos como “A Torre da Má-Hora” ou “Nortada”, *Seara de Vento* apresenta um discurso com traços de violência, tal como nesses dois contos. O autor apresenta uma narração e descrição vívidas quer do ataque à casa de Elias Sobral, quer da morte de Palma. Ademais, neste romance, a violência está ancorada na vingança de Palma em relação a todos aqueles que o tentaram submeter e na tentativa de repressão por parte da guarda em relação ao protagonista. Só havia uma forma de vencerem Palma: a força. Ao mesmo tempo, essa violência serviria de ensinamento e exemplo para os outros.

Álvaro Manuel Machado tece também algumas considerações a propósito de *Seara de Vento*, mencionando que a obra é notável pela “complexidade narrativa que afasta Manuel da Fonseca do mero regionalismo neo-realista”<sup>143</sup>. Machado adiciona que a representação do Alentejo na obra, o retrato da vida dura dos camponeses e a presença contínua do vento como uma espécie de coro, fazem da obra “uma originalíssima criação moderna da tragédia grega transposta para a intemporalidade da planície alentejana.”<sup>144</sup>

Centremo-nos agora na presença do vento e na sua importância no romance. Surgindo logo no título e associado ao nome “seara”, que remete para os campos de cereais do Alentejo, este vento parece associar-se à ondulação das searas, mas, mais do que isso, às planícies áridas da região, onde corre sem qualquer obstáculo que impeça ou limite o seu movimento. É logo na primeira frase da obra: “Rumorosa, às sacudidelas bruscas, a ventania corre livremente”<sup>145</sup> que o vento surge sonoro, violento e livre, o que leva a velha Amanda Carrusca a praguejar: “- Raios partam esse vento!”<sup>146</sup>. É o vento que agride aquela casa com as suas rajadas, como se tivesse mãos com garras afiadas, e o seu sopro penetra na alma daquelas personagens, domina-as, corroendo-as por dentro, levando a velha Amanda Carrusca a sentir-se profundamente

---

<sup>142</sup> Na obra *A narrativa no Movimento Neo-Realista*, página 126, Vítor Viçoso analisa: “Palma, o protagonista, é a expressão de uma revolta individualizada, em contraste com a filha Mariana que, no âmbito de exemplaridade simbólica da narrativa neo-realista, exprime já uma consciência de classe,...”.

<sup>143</sup> Machado, Álvaro Manuel (org.) (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Editorial Presença. p.200.

<sup>144</sup> Ibid. pp.200-201.

<sup>145</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.7.

<sup>146</sup> Ibid.

incomodada. Maria Alzira Seixo refere: “Esse vento, que a velha não se sente capaz de combater, a não ser através de uma transcendência mítica (a praga), é o inimigo geral apontado (...); numa palavra, é a metáfora da agressão.”<sup>147</sup> O vento e a ventania são uma presença constante como indiciadora de desgraça e fatalidade. Poderá talvez afirmar-se que este elemento é também ele uma personagem, um antagonista, como a personificação da opressão social sobre o lar de Palma. Refira-se que este vento surgira já no conto “Nortada” de *Aldeia Nova*, como o vento do Norte, frio, acutilante, e que se relaciona, nesse conto, com a violência que deflagra entre Rui e a personagem do Velho. No *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, o vento é definido como: “símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância. É uma força elementar que pertence aos Titãs: é o que basta para dizer da sua violência e da sua cegueira.”<sup>148</sup>

No respeitante a questões de género, Maria Alzira Seixo, no ensaio “O romance rural na perspectiva Neo-Realista: *Seara de Vento* de Manuel da Fonseca”, destaca o esclarecimento urgente do conceito de “romance rural”, que significará “uma forma de composição romanesca que insiste grande parte da sua significação numa representação dos meios e dos problemas campestres”<sup>149</sup>, ou seja, um romance rural “íntegra a realidade rústica e em função dela se organiza”<sup>150</sup>. Segundo a autora, “é a atenção ao ambiente campestre que melhor, ou pelo menos mais facilmente, pode oferecer uma visão da sociedade em termos de luta, de opressão e de libertação”<sup>151</sup>, pelo que a representação da ruralidade assume especial interesse à época, sendo, como se sabe, uma das características da estética neorrealista.

---

<sup>147</sup> Belchior, M. L., Rocheta, M. I. e Seixo, M. A. (1980). *Três Ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, o Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Seara Nova. p.92.

<sup>148</sup> Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (2019). *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. (Cristina Rodriguez, trad.). Editorial Teorema. p.680.

<sup>149</sup> Belchior, M. L., Rocheta, M. I. e Seixo, M. A. (1980). *Três Ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, o Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Seara Nova. p.80.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Ibid. p.88.

## **5. Imagens literárias do Alentejo em *Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento*: abordagem imagológica**

O presente capítulo dedica-se a uma análise das imagens literárias do Alentejo em Fonseca, considerando o *corpus* de estudo. Será o discurso do autor que possibilita a transmutação dos estereótipos alentejanos em imagotipos, recorde-se que o imagotipo decorre desse discurso, possuindo uma natureza linguística e narrativa.

Os imagotipos nas obras em apreço estabelecem um diálogo e uma colaboração clara, emanando dos mesmos as imagens literárias do Alentejo, que serão subjetivas, únicas e distintas daquelas que outros ficcionistas terão criado. Destaque-se, igualmente, que as imagens literárias desta região, em Fonseca, são produzidas recorrendo-se às memórias, talvez sublimadas, que o autor detém sobre a sua experiência do Alentejo. Estas não serão uma duplicação, mas uma recriação do real por meio da observação, da experiência e conseqüente apreensão e depuração do mundo. Ao analisarmos os estereótipos ou os temas e motivos recorrentes na sua obra, por exemplo: as personagens-tipo como o maltês, os campaniços, o trabalhador rural; os espaços como o campo, o largo, o monte; o forno, o vento, o cante, o pão, a paisagem, o trabalho rural, a miséria, a pobreza, a língua, e a família alentejana, confirmamos que o autor apresenta um discurso próprio, em termos estilísticos e linguísticos.

A análise imagológica em questão será dividida em sete grandes imagens literárias: a paisagem, o trabalho, o maltês (que é também um imagotipo), o lar alentejano, o cante, a crença e a credence e o falar alentejano, identificando-se e explorando-se os imagotipos comuns às três obras e aqueles que são distintos, a fim de se caracterizar as imagens literárias do Alentejo no autor em estudo. Além disso, refletir-se-á sobre a alteração ou manutenção dos imagotipos e discutir-se-á de que forma os mesmos se entrecruzam com vista à criação das imagens literárias da região alentejana.

## 5.1 – A Paisagem

Iniciando-se a análise da imagem literária da paisagem alentejana, centremo-nos, primeiramente, na obra *Planície*. Desde logo, a escolha do nome comum “planície” como título remete a obra para a paisagem do Alentejo e para o seu relevo<sup>152</sup>.

Nos poemas “Aldeia” e “Poente”, a construção da imagem literária da paisagem alentejana decorre, primeiro, da simplicidade, que, em “Aldeia”, advém da própria estrutura estrófica (duas sextilhas, com verso livre) e da própria construção frásica: não se verifica a presença de qualquer forma verbal na 1ª estrofe “Nove casas/ duas ruas, ao meio das ruas, um largo, ao meio do largo/um poço de água fria”<sup>153</sup>, apenas a descrição do espaço, enfatizando-se a força enunciativa da enumeração. Também no poema “Poente” se apresenta uma estrutura estrófica simples: duas quadras, com versos hexassílabos e heptassílabos. Em ambas as composições, verifica-se a referência ao espaço aberto e vazio, através do adjetivo “descampado”<sup>154</sup>, onde o prefixo “des-” reforça o sentido de privação e ausência.

A aldeia do primeiro poema em análise representa o estereótipo das aldeias rurais alentejanas. O discurso de Fonseca, em que predomina a enumeração e um campo lexical constituído pelos nomes “casas” “ruas” “largo”, associadas aos quantificadores “nove”, “dois” e “um”, cria um imagotipo da aldeia, como um lugar exíguo. Refira-se que o “largo”, como lugar de reunião, é recorrente na produção literária de Manuel da Fonseca. Destaque-se ainda o poço, onde a população se dirige para abastecer-se de água, e o adjetivo “fria”, que pode simbolizar a solução para o calor abrasador que se faz sentir no Alentejo, especialmente no verão. Além disso, o poço, no poema, situa-se no meio do largo, onde as gentes se encontram e podem dialogar. Saliente-se ainda que a tranquilidade do Alentejo é reforçada pelo adjetivo “parado” no verso “Tudo isto tão parado”<sup>155</sup> e pelo advérbio de intensidade “tão”.

---

<sup>152</sup> Mário Nunes Vacas, em *Aspectos Antropogeográficos do Alentejo*, página 1, refere: “o Alentejo apresenta em toda a sua extensão um relevo bastante atenuado”.

<sup>153</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.124.

<sup>154</sup> Ibid. p.124 e p.125.

<sup>155</sup> Ibid. p.124.

No atinente a “Poente”, cujo significado do título marca o final do dia, o sujeito poético, além do “descampado aberto”<sup>156</sup>, que poderá ser conotado com a liberdade, a distância e a extensão do terreno, apresenta outras referências à paisagem alentejana: a “seara”<sup>157</sup> que representa a cultura dos cereais no Alentejo; os “caminhos sem vento”<sup>158</sup> que, além da tranquilidade, apresentam uma imagem de vazio e de lugar ermo, demonstrado pela preposição de sentido privativo “sem” e o “postigo do monte”<sup>159</sup>, uma clara referência ao monte alentejano.

Analisando-se a composição “Estio”, cujo significado é verão, verifica-se a descrição de um horizonte “caiado de sol”<sup>160</sup>, uma metáfora de luz e calor. O emprego do adjetivo “caiado” ilustra o costume de cair, usando a cal para pintar as casas de branco, pelo que esta metáfora alude à casa típica alentejana. De seguida, o “eu” menciona as “espigas amarelas”<sup>161</sup> e a “vastidão das searas”<sup>162</sup>, expressões que, conjugadas, situam o leitor nos campos de trigo do Alentejo, onde, os “campaniços degredados”<sup>163</sup> laboram, ao calor, sonhando “bilhas de água fria!”<sup>164</sup>, uma metáfora que enfatiza a dureza do trabalho no campo e o calor, por vezes, insuportável. O emprego do adjetivo “degredados”, carregado do preconceito do nome de que se derivou: “degredo”, é importante na medida em que ilustra o facto de o trabalhador rural ter de se deslocar, percorrendo longas distâncias, migrando para lugares onde lhe seja possível ganhar o seu sustento.

A imagem literária da paisagem alentejana no poema “Estradas” assenta, desde logo, na repetição do nome comum “campos” em “Eram campos, campos, campos”<sup>165</sup>, que apresenta uma ideia de continuidade e realça a extensão da planície transtagana. Seguidamente, surgem os “cabeços redondos”<sup>166</sup> - os montes - e a referência à flora, em “estevas”<sup>167</sup> e a “terra escalavrada”<sup>168</sup>, como símbolo da agressividade e da secura do terreno, destacado pelo adjetivo

---

<sup>156</sup>Ibid. p.125.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Ibid. p.126.

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Ibid. p.127

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Ibid.

“escalavrada”. O sujeito poético refere-se novamente à flora alentejana: “esteveiras”<sup>169</sup> e “oliveira amarela”<sup>170</sup> e ao perfume do “campo de rosmaninho”<sup>171</sup>, que, por um lado, contribui para a imagem literária da região e que, por outro, pode remeter para o perfume de Nena, a figura feminina que surge neste poema, enquanto personagem, encontrando-se no caminho com a personagem de António Valmorim, com quem acaba por ter uma relação íntima, pese embora, perpassa a ideia de um abuso sexual, indiciado pelo medo demonstrado por Nena ao encontrar aquele homem. Nena deixa mesmo cair o saco que trazia “junto ao atalho de silvas”<sup>172</sup>. A menção às silvas espelha novamente a paisagem natural do Alentejo e, considerando-se que esta é uma planta agressiva, resistente e fértil, poderá estabelecer uma relação com a personagem feminina ou talvez simbolize o ato agressivo cometido sobre ela. Ressalte-se o tom narrativo dominante, como se de um conto se tratasse, em que a paisagem alentejana seria o cenário, o espaço físico da ação.

Os próprios títulos dos poemas e o seu significado possibilitam a construção de uma imagem reveladora da planície, funcionando, também, como um conjunto de imagotipos, que constituem a imagem literária mais alargada da planície transtagana, composta pela “Aldeia”, pelo “Poente”, pelo “Estio e pelas “Estradas.

Em relação aos poemas da segunda sequência da obra poética em estudo, destacam-se “Coro dos empregados da Câmara”, “Tragédia” e “Noite de Verão”. Nestas três composições, observa-se a referência ao largo, como centro da vila e da vida da mesma, por exemplo, os versos: “...O Sol andando lá fora, /fazendo lume nos vidros, /chegando carros ao largo./Com gente que vem de fora”<sup>173</sup>; “nunca brincou no largo.”<sup>174</sup> e “... Aquela menina casadoira,/que mora junto ao largo,”<sup>175</sup>.

Entretanto, também no poema “Guerra” se repete o “largo”, como um espaço dominante, o centro das notícias, onde tudo se sabe: “Quando Francisco Charrua/chegou ao largo gritando:/-

---

<sup>169</sup> Ibid. p.128.

<sup>170</sup> Ibid.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> Ibid. p.129.

<sup>173</sup> Ibid. p.133 (poema “Coro dos empregados da Câmara”).

<sup>174</sup> Ibid. p.135 (poema “Tragédia”).

<sup>175</sup> Ibid. p.139 (poema “Noite de Verão”).

Eh! Gente, estalou a guerra!”<sup>176</sup>; “à esquina do largo”<sup>177</sup>, “...E lá num canto do largo”<sup>178</sup>. Desta forma, verifica-se que o largo constitui um motivo recorrente e característico da obra poética de Manuel da Fonseca. Considerando a perspectiva de Manuel Poppe, o “largo” de Fonseca é não só uma referência espacial, como um espaço físico e até social “aí, vêm ter todos os caminhos das suas histórias;”<sup>179</sup>. Será o lugar de encontro entre as personagens da ação e onde todas têm a mesma importância e igualdade social: camponeses, capatazes, manajeiros, latifundiários, malteses e loucos. Ali, contam-se histórias, casos, anedotas, há uma partilha de experiências e é também o lugar onde as crianças aprendem com os mais velhos, sendo, portanto, um espaço de transmissão de conhecimentos.

É em “Para um poema a Florbela” que a paisagem natural alentejana sobressai. Na primeira estrofe, em “Terra bravia de fomes/com piteiras aceradas”<sup>180</sup>, a paisagem surge agressiva, quer pela adjetivação “bravias” e “aceradas”, quer pela comparação “como pontas de navalhas”<sup>181</sup>, sendo que esse objeto é uma referência que faz parte do imaginário do homem alentejano, que usa a navalha para pequenos trabalhos ou para cortar os alimentos, no campo. Seguidamente, a enumeração “Desde valados e sebes, /searas, vilas, aldeias/ e chuvas e descampados”<sup>182</sup>, coadjuvada pelo polissíndeto, gerando um campo lexical de “campo”, delinea, igualmente, uma imagem literária da paisagem alentejana. Depois, na segunda estrofe, há a menção a “Charneca de vida”<sup>183</sup> numa clara alusão à planície alentejana, seguida da referência à cidade de Beja, capital de distrito da região do Baixo-Alentejo<sup>184</sup>.

Ao nível da flora, que ajuda a recriar a imagem da paisagem natural do Alentejo, o sujeito poético apresenta a apóstrofe e a enumeração “Ó urzes, cardos, esteveiras”<sup>185</sup>. Esta vegetação é selvagem<sup>186</sup>, o que se relaciona com uma paisagem árida e agressiva, que fere e onde grassa a

---

<sup>176</sup> Ibid. p.140.

<sup>177</sup> Ibid. p.141.

<sup>178</sup> Ibid.

<sup>179</sup> Poppe, Manuel (1982). *Temas de literatura viva: 35 autores contemporâneos*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. p.271.

<sup>180</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.149.

<sup>181</sup> Ibid.

<sup>182</sup> Ibid.

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> “no meu caminho pra Beja” (décimo-quinto verso da 2ª estrofe de “Para um poema a Florbela”).

<sup>185</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.150.

<sup>186</sup> O cardo é apresentado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, como uma planta áspera ao toque, espinhosa,

fome, como o indica a metáfora “terra bravia de fomes”<sup>187</sup> na quarta estrofe, repetindo-se o segundo verso do texto. A presente composição poética constitui um retrato fiel do Alentejo rural, à época: o cantar dos trabalhadores, a imagem dos ranchos pessoas nos montes: “ouvindo a gente cantar/em ranchos, pelos montados, /quando a noite vai subindo!...”<sup>188</sup>.

O poema é todo ele um discurso representativo da vida da escritora alentejana Florbela Espanca, filtrado pela lente de Manuel da Fonseca. Como discurso biográfico, comprova-se, novamente, um traço narrativo em Manuel da Fonseca, notando-se já que essa será uma característica da sua criação poética. Acresce que a construção narrativa em torno da vida de Florbela Espanca tem como cenário a região do Alentejo.

Note-se que a imagem literária da paisagem aqui presente se associa à caracterização da própria escritora Florbela Espanca, ou seja, terá sido um recurso de que se socorreu Fonseca para caracterizar a poetisa, mas não apenas isso, pois também Florbela, sendo um imagotipo resultante do discurso do autor, concorre para a imagem da paisagem alentejana.

A propósito da dominância do Alentejo na poesia de Fonseca, Maria de Lourdes Belchior declara: “o espaço geográfico maior da poesia de Manuel da Fonseca é o do Alentejo (...), a verdade é que o Alentejo, em corpo e alma, a terra alentejana e as suas gentes, constituem a realidade geo-antropológica que continuamente emerge na sua poesia”.<sup>189</sup>

Debrucemo-nos, agora, sobre a coletânea de contos *Aldeia Nova*. A paisagem que se desenha especificamente em “Campaniça” apresenta-se “cercada de carrascals e sobreiros descarnados”<sup>190</sup>, uma referência à flora alentejana, com uma “terra amarela, nua até perder de vista”<sup>191</sup>, onde “Não há searas em volta.”<sup>192</sup>, apenas “A charneca sem fim, que se alarga para todo o resto do mundo.”<sup>193</sup>, o que constitui uma hipérbole. O espaço físico é agreste, extenso e vazio, o que contribui para a aridez, já confirmada na sua obra poética. Para se confirmar a

---

simbolizando uma necessidade de defesa. Esta simbologia permite compreender melhor a agressividade da planície alentejana e da sua vegetação, como uma forma de proteção contra elementos externos.

<sup>187</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.151.

<sup>188</sup> Ibid.

<sup>189</sup> Belchior, M. L., Rocheta, M. I. e Seixo, M. A. (1980). *Três Ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, o Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Seara Nova. p.24.

<sup>190</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.13

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Ibid.

verosimilhança desta imagem literária, cite-se Mário Nunes Vacas a propósito da planície alentejana: “Falta-lhe quási por completo uma vegetação alegre, fresca e luxuriante (...) No Sul, chega mesmo a faltar por completo a típica vegetação alentejana, estendendo-se a perder de vista áreas completamente desarborizadas.”<sup>194</sup>

No que diz respeito ao conto “O ódio das vilas”, verifica-se: “A tarde era cheia de sol. Para lá do montado, depois da vereda estreita entre piteiras, esticava-se a fita branca da estrada. Mais para lá, corriam cabeços nus, ondeando a perder de vista”<sup>195</sup>. Neste extrato, a planície é caracterizada com recurso a uma descrição e à referência do “montado”, e das “piteiras”, uma vegetação agressiva, que pode ferir. A expressão adverbial “Mais para lá” destaca a lonjura e a extensão que pode ser vista e imaginada, empregando-se a personificação “corriam cabeços nus” e o gerúndio “ondeando”, que possibilita uma ideia de continuidade, aludindo à extensão da planície. De forma semelhante, em “Viagem” emerge a imagem literária de uma paisagem deserta e vazia: “E em volta, sobreiros e trilhos de carros. Tudo deserto e silencioso”<sup>196</sup>. A dupla adjetivação reforça o silêncio e o vazio, bem como a ausência de gentes.

Um outro conto em que se comprova a presença da paisagem alentejana é “Sete-estrela”, por exemplo: “Saltava barrancos, atravessava estevais, perdia-se por córregos e cabeços até a noite vir.”<sup>197</sup>, onde a enumeração presente visa criar a sequência de atividades lúdicas de uma criança no ambiente natural do Alentejo. Já em “A terra gretada subia, amarela; de onde em onde, um pinheiro bravo, com a copa redonda, lá muito no alto. Pedras negras saíam à superfície e brilhavam ao sol. Metia medo.”<sup>198</sup> a paisagem, assim como na poesia de Fonseca, é agreste: a secura que leva à “terra gretada”, uma adjetivação que apresenta o significado de ferida aberta; a terra seca, confirmada pelo adjetivo “amarela”, e o “pinheiro bravo” só de lugar em lugar, criando uma imagem de vazio. Finalmente, as pedras, cuja cor é negra, conferem um tom e um sentido negativo a esta paisagem, que provoca um sentimento de medo e angústia, ao qual só será possível escapar saindo dali, evadindo-se. Seguidamente, surge o vento, que “entra

---

<sup>194</sup> Vacas, Mário Nunes (2000). *Aspectos Antropogeográficos do Alentejo*. Edições Colibri. p.6.

<sup>195</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho.p.37.

<sup>196</sup> Ibid. p.99.

<sup>197</sup> Ibid. p.57.

<sup>198</sup> Ibid. p.66.

furibundo e enchia a casa toda. Tudo tão feroz e grande para as suas pequenas forças!...”<sup>199</sup> Este elemento da natureza é personificado pelo adjetivo “furibundo”, cujo sentido apresenta um tom agressivo e de violência, e pela hipérbole “enchia a casa toda”, auxiliada pela dupla adjetivação “feroz e grande”. O vento que aqui é reconhecido pela agressividade será provavelmente o mesmo de *Seara de Vento*.

O discurso de Fonseca, criador de uma imagem agressiva da paisagem alentejana é bem visível, também, no conto “Viagem”: “Os cerros escalavrados sucedem-se com uma regularidade desoladora; nem mancha de verdura. E, por léguas e léguas, o montado alastra, tapando cabeços e ravinas.”<sup>200</sup> A seleção linguística operada pelo autor é minuciosa e contundente: o uso de “escalavrados”, que poderia ser substituído por “feridos”; o emprego do adjetivo “desoladora”, que se prende com a ideia de vazio, que, por sua vez, conduz ao desespero; as formas verbais “sucedem-se” e “alastra” que se relacionam não apenas com uma ideia de continuidade e repetição daquela agressividade do ambiente natural, mas também com um sentido patológico, como se de uma doença se tratasse e alastrasse por toda a paisagem, em que não existe sequer uma “mancha de verdura” (que poderia ser entendida como uma metáfora de esperança ou de cura), persistindo, assim, a secura e a terra agreste. De forma idêntica, a expressão “charneca desolada” e o extrato “Agora, era aquele descampado raso e poeirento com grandes montados de onde em onde, e sempre raso, bravio e deserto”<sup>201</sup> no conto “Maria Altinha”, conferem à paisagem os traços de vazio e brutalidade, pelo uso das duplas adjetivações “raso e poeirento” e “bravio e deserto”.

Por fim, a paisagem alentejana não estaria completa sem o “monte caiado”<sup>202</sup>, que o protagonista de “Viagem”, avista ao longe.

O próprio narrador, focando-se na personagem, expressa um sentimento de melancolia causado pela paisagem que Fonseca recriou: “As recordações de Rui desaparecem e volta aquela mal presentida angústia ao olhar para os campos através da janela do comboio. Aquilo é, de facto, uma paisagem triste.”<sup>203</sup> Esta reflexão que faz a caminho da casa da avó, já presente

---

<sup>199</sup> Ibid. p.59.

<sup>200</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Leya. p.102.

<sup>201</sup> Ibid. p.138.

<sup>202</sup> Ibid. p.105.

<sup>203</sup> Ibid. p.108.

no seu espaço psicológico durante a viagem de comboio, revela-se fundamental na criação da imagem literária da paisagem alentejana, pois, o cenário, por ser duro e agressivo, provoca dor e sofrimento nas personagens. De forma semelhante, no conto “Nortada” (onde o protagonista volta a ser Rui do Parral), também o cenário se constata agreste. O vento demonstra toda a sua hostilidade: “Em volta era tudo uma noite negra e o vento, áspero, passava em grandes lufadas ao rés da terra.”<sup>204</sup> e “O vento, rumorejando nas faias da beira da linha, caminhava para o sul”<sup>205</sup>. O adjetivo “negra”, qualificando a noite, não se refere apenas a uma cor com sentido negativo, mas a um ambiente agressivo, salientado, igualmente, pelo adjetivo “áspero”, caracterizador do vento. O próprio título do conto refere-se ao vento proveniente do norte, frio e cortante. Este vento, como se de uma personagem se tratasse, vai exercer a sua influência quer sobre o protagonista, Rui, quer sobre o velho, seu antagonista no conto, até ao momento da refrega e do combate físico entre ambos.

No romance *Seara de vento*, a paisagem é pouco caracterizada, sendo que um dos elementos naturais mais proeminentes é o vento, presença assídua na obra de Fonseca, com um sentido negativo e pesado. Aqui, surge como um opressor da família de Palma, intensificando o drama e pressagiando a tragédia final, atente-se no excerto abaixo:

- Ná. É essa ventania a raspar contra as telhas. (...)  
Uma lufada mais áspera envolve o casebre num gemido agoniado. Açoitadas com violência, as paredes como que estremecem.  
Contrafeita, Júlia olha através da porta. O vento desgarrá-se da espessura do sobreiral, e os cerros, sacodem-se numa confusão de estevas. (...)  
- Que sítio... - murmura ela, numa lentidão de presságio – Até dá quebranto.”<sup>206</sup>

O vocabulário exato de que o autor se socorre cria um campo lexical relacionado com a violência e força agressiva do vento: “áspera”, “envolve”, “gemido”, “agoniado”, “Açoitadas”, “violência”, “desgarrá-se”, “sacodem-se”. O vento poderá mesmo instituir-se, neste romance, como uma personagem que provoca, fere e age sobre os outros, contribuindo para a imagem literária de uma paisagem que agride e oprime, o que se comprova, especialmente, em: “Desde longe, ferida nos ramos torcidos do montado, nas estevas, nos cardos, a ventania vem e

---

<sup>204</sup> Ibid. p.144.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.32.

estrebucha longamente ao rés das paredes escalavradas do casebre.”<sup>207</sup> A descrição desta casa, de paredes já erodidas, simboliza uma família, também ela, escalavrada e desgastada pela vida miserável que leva. A paisagem é batida pelo vento e agredida por ele, que se comporta como um ser animado que “estrebucha”, forma verbal que aponta para a violência, imprimindo à paisagem rural alentejana um traço de destruição iminente. O vento é personificado: “O obsidiante gemido do vento persiste (...) num choro aflitivo.”<sup>208</sup> Na verdade, o vento age sempre sobre a família de Palma. O autor colocou essa presença no monte da família, como mais um agente repressivo. É também o vento que espreita Júlia, quando esta decide suicidar-se: “Ouve rumores distantes. Vento. Bater de portas. O uivo prolongado de um cão.”<sup>209</sup> O vento é, por conseguinte, um imagotipo que amplia a imagem literária de uma paisagem agressora.

Logo no início do capítulo 20, em “O choro da nortada trespassa a solidão da noite”<sup>210</sup> verifica-se o uso da personificação, corroborando a ideia de que este elemento natural, o vento, é uma personagem dominante. A personificação estende-se à frase imediatamente a seguir, sendo intensificada pela enumeração e pelo tom plangente no final da mesma: “Infiltra-se pelas frinchas das janelas e da porta, pelas telhas, afoga o casebre de gemidos, queixas, agonias.”<sup>211</sup> É esse vento que acompanha a personagem de Amanda Carrusca até ao fim da ação “os andrajos negros, batidos pelo vento modelam-lhe o corpo”<sup>212</sup>, ostentando novamente a hostilidade, destacada pelo adjetivo “batidos”, contra as personagens humanas de *Seara de Vento*.

Mais do que um imagotipo que conflui para a ampla imagem literária da paisagem em Manuel da Fonseca, o vento simboliza a hostilidade, o rebaixamento, a opressão e a humilhação sobre o povo do Alentejo. Daqui poderá decorrer que o vento seja também uma metáfora da ditadura e do poder sobre os mais frágeis, o que nos conduziria a uma eventual interpretação livre do título do romance: o vento, metáfora dos poderosos, atacando e violentando a seara, metáfora dos mais fracos e subjugados.

---

<sup>207</sup> Ibid. p.37.

<sup>208</sup> Ibid. p.49.

<sup>209</sup> Ibid. p.116.

<sup>210</sup> Ibid. p.135.

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Ibid. p.171.

## 5.2 – O trabalho

O trabalho do campo emerge em Manuel da Fonseca como uma imagem literária que vem não só informar e divulgar algumas das profissões características da ruralidade, como também, de forma semelhante, denunciar as condições de trabalho precárias, o desemprego, os baixos salários e a exploração do trabalhador. Está, por isso, relacionado com a revolta e com a luta de classes. Destarte, conduz o leitor ao conhecimento e, sobretudo, ao reconhecimento da sua condição numa época marcada pelo contexto da repressão resultante do contexto do Estado Novo.

Iniciando-se por *Planície*, no poema “Estio”, como desenvolvido no capítulo precedente, apresenta-se uma imagem do sacrifício dos trabalhadores rurais, especialmente, o calor abrasador que se abate sobre estes nos extensos campos de trigo, onde se sentirão perdidos e sedentos: “campaniços degredados na vastidão das searas/sonham bilhas de água fria!...”<sup>213</sup>. Da mesma forma, em “Para um poema a Florbela”, despontam referências ao trabalho agrícola e àqueles que o realizavam: “Florbela não foi à monda/nem às searas ceifar”<sup>214</sup>, uma inequívoca menção ao trabalho das mondadeiras e das ceifeiras, estabelecendo-se uma distinção entre essas e Florbela Espanca, que, apesar de alentejana, nunca se dedicou ao trabalho do campo, o destino da maioria das mulheres da região do Alentejo, especialmente, de classe social mais baixa e sem outros recursos que não a força física para o trabalho rural. Florbela, porém, conhecia o destino dessas mulheres porque “ouviu a gente cantar”<sup>215</sup> e “Desde menina cresceu/ouvindo a gente cantar/ em ranchos, pelos montados<sup>216</sup>,/ quando a noite vai subindo!...”<sup>217</sup>. Nestes versos, destaque-se a situação temporal: “a noite”, indicativa de que um dia de trabalho no campo é longo e, por isso, sacrificado. Há a menção, ainda, a várias profissões relacionadas com o

---

<sup>213</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.127.

<sup>214</sup> Ibid. p.151.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Apresenta-se, aqui, uma breve referência ao cante alentejano.

<sup>217</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.151.

trabalho rural, nomeadamente, os “maiorais” (v.9, parte IV), o “porcariço” (v.9, parte V), os “ceifeiros” (v.13, parte VI) e os “cavadores” (v.16, parte VI). Quanto ao porcariço, o sujeito poético especifica: “menino/solitário no montado”<sup>218</sup>, podendo inferir-se que o adjetivo “solitário” se refere à própria solidão alentejana, o que contribui para a imagem de um povo abandonado.

Certamente, pelo género, a obra *Planície* não apresenta um retrato detalhado do trabalho no Alentejo, a imagem literária será mais difusa, não existindo um discurso desenvolvido.

Por oposição, *Aldeia Nova* e *Seara de Vento* evidenciam uma imagem literária mais elaborada do trabalho agrícola. Debrucemo-nos sobre o conto “Campaniça”, onde, no início, o narrador destaca o sacrifício do trabalhador alentejano através de um discurso hiperbolizado: “Saem os homens para o trabalho ainda a manhã vem do outro lado do mundo. Levam enxadas e foices e conhecem todos os trilhos, entre o mato, com estevas que são mais altas que duas vezes o tamanho do mais alto dos homens de Valgato.”<sup>219</sup> Não só os trabalhadores devem levantar-se muito cedo, como carregar os seus instrumentos de trabalho e conhecer todos os caminhos. Ressalta-se também a pequenez dos homens em comparação com a vegetação, reforçando-se a sua fragilidade. O martírio relacionado com o trabalho é continuamente narrado: “Tanto conhecem os caminhos que vão, sem desvios nem engano, até às herdades que ficam a léguas de distância, ainda com o sono e o escuro da noite fechando-lhes os olhos.”<sup>220</sup> A longa distância percorrida é enfatizada pela hipérbole “a léguas de distância”, obrigando os trabalhadores a caminharem na escuridão da noite, o que é relevado pela personificação “o sono escuro da noite fechando-lhes os olhos”. Entretanto, o narrador termina o retrato da rotina diária dos trabalhadores: “E de noite, sempre de noite tornam para a aldeia, certos e direitos, com os olhos cegos do sono que volta. (...) Todos os dias assim: sair de noite, voltar de noite.”<sup>221</sup> A repetição do nome comum “noite”, o quantificador universal “Todos” e o advérbio de modo “assim” indiciam uma eternização da rotina de trabalho, consolidando a imagem de um longo dia de labor. Sublinhe-se ainda a expressividade da metáfora “os olhos cegos do sono”, que realça a exaustão daqueles homens.

---

<sup>218</sup> Ibid. p.154.

<sup>219</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.13.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Ibid. p.14.

No conto “Aldeia Nova”, Zé Cardo é porcariço e o trabalho é descrito como causador de fadiga, o que se atesta em “cansaço de sol a sol”<sup>222</sup> e “aqueles homens, ao fim de um dia de ceifa, ressequidos da estiagem, doridos até mais não, tinham outra voz, tão pesada de torturas que era como um pavor estalando nas trevas.”<sup>223</sup> No excerto, é criada a imagem criada no excerto de um trabalho duro, sacrificado, fatigante e que consome toda a energia do trabalhador, diariamente. O discurso sobre a atividade profissional dos trabalhadores aponta, inicialmente, para os longos dias de trabalho, recorrendo-se à expressão popular “de sol a sol”. Em seguida, os adjetivos “ressequidos” e “doridos”, como caracterizadores dos trabalhadores, e a hipérbole “até mais não” agudizam o esforço físico destes homens e o sacrifício a que são submetidos. A caracterização da voz, pelo emprego da metáfora “tão pesado de torturas” e da comparação “como um pavor”, auxiliada pelo gerúndio “estalando,” com um sentido de continuidade, concorre para a imagem literária do trabalho no campo, como um agente de tortura e de dor. Depois, se atentarmos no vocabulário usado, comprovamos que é criado um campo lexical referente à ideia de sofrimento: “ressequidos”, “doridos”, “torturas” “pavor” e “trevas”. Este último vocábulo poderá, também, constituir um presságio de morte.

Se esta imagem literária do trabalho reflete o esforço e o sacrifício hercúleos dos homens, leia-se o excerto seguinte, relativo ao trabalho desempenhado por uma criança, Zé Cardo:

Depois começou a vida de porcariço. Começou o montado, com dias enormes, olhando os porcos. Aí pelos fins de Setembro, chegava o lavrador da feira da Abela com o gado alfeiro, que ia aumentar a vara que andava nas terras baixas do Paul, fossando a terra, à procura de raízes. Meados de Outono fora, Zé Cardo subia as encostas que começam no Cabeço da Cruz da Pedra: era montado até Janeiro, metido na manta, abrigado do norte numa prega do terreno. E dias e dias parado, que os porcos iam engordando e tornavam-se ronceiros. Depois de Janeiro vinha o pior tempo do porcariço. Os bácoros, novinhos, tresmalhavam-se a cada momento e Zé Cardo passava os dias a correr, a jogar o cacete nos lombos ainda tenros.<sup>224</sup>

Como trabalho a ser desempenhado por uma criança, o discurso caracterizador do mesmo torna relevante o sacrifício e o esforço empregues por Zé Cardo. A repetição do nome “dias” apresenta uma ideia de continuidade e perpetuação deste suplício, que se torna mais acentuado

---

<sup>222</sup> Ibid. p.128.

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Ibid. p.132.

pelo emprego do adjetivo “enormes”. De ressaltar as condições do seu trabalho: o frio do vento norte, apenas vencido por uma manta e pelo abrigo numa “prega do terreno”. Zé Cardo realizava o seu trabalho na solidão dos campos, o que era também razão de tormento: “O mais era a solidão de montado e os medos da noite.”<sup>225</sup>

No início da ação de “A viagem”, a personagem de Rui do Parral, do comboio, vai mirando a paisagem e, a dado instante, repara que “Numa seara, uma fila de ceifeiros ergue o busto, as foices pendidas dos braços.”<sup>226</sup> Novamente, Manuel da Fonseca faz uso da adjetivação, em “pendidas”, para enaltecer o cansaço e a força do trabalho braçal. Acrescente-se que o facto de erguerem o busto contribui também para a imagem de um trabalho que obriga a uma posição corporal curvada, dobrada, o que alude a um sentido de submissão.

Analise-se o conto “Maria Altinha”, possivelmente, aquele em que a imagem do trabalho rural na coletânea de contos *Aldeia Nova* é mais completa. O narrador começa por introduzir os ranchos de mulheres que se dirigem ao Alentejo, oriundas de terras algarvias, procurando trabalho na monda dos arrozais. Depois, narra e descreve: “Nos primeiros dias da faina, a hora em que o manajeiro tem as palavras mais desejadas para os que andam curvados entre as espigas ou enterrados no lodo das várzeas”<sup>227</sup>, explicando a forma como se processa o trabalho. Também neste conto, à semelhança de “A viagem”, Fonseca reforça a posição do corpo e a submissão, neste caso, pelo adjetivo “curvados”. Depois, o adjetivo “enterrados” associando-se ao nome “lodo”, cria uma imagem de repugnância, imundície e, inclusivamente, de aprisionamento e de estatismo, através do significado que “lodo” assume: o de água parada e de lamaçal. O autor cria, portanto, uma imagem negativa das condições de trabalho no campo, denunciando-as.

Ao longo da ação de “Maria Altinha”, através da personagem principal, que representa todas as outras mulheres, é revelado o objetivo de amealhar dinheiro para ajudar a família durante o inverno, evidenciando-se a necessidade do povo, ainda que esta personagem não seja alentejana, mas algarvia. No entanto, a pobreza era transversal a muitas regiões do Portugal de então.

---

<sup>225</sup> Ibid. p.133.

<sup>226</sup> Ibid. p.105.

<sup>227</sup> Ibid. p.137.

Seguidamente, o narrador, cada vez de forma mais incisiva, cria uma imagem mais negativa e pesada desta atividade, acrescentando detalhes como o clima: “Começavam a sentir na carne a faina dolorosa, desde a manhã à noite, debaixo de um sol abrasador. O ar escaldante da planície secara a frescura do mar”<sup>228</sup>. A antítese desta última frase realça a secura a que os trabalhadores se submetem e a forma como se sacrificam. De realçar que o “ar escaldante” e a “frescura do mar” serão metáforas de Alentejo e Algarve, respetivamente. Comparativamente ao conto “Campaniça”, neste, destaca-se, igualmente, a hora prematura em que se pegava ao trabalho: “Lá pela madrugada, aquele despertar doloroso, o corpo torcendo-se todo numa ânsia revoltada. Mal acordado ainda, toca a andar com a malta a caminho da várzea.”<sup>229</sup> O adjetivo “doloroso” e a forma verbal, no gerúndio, “torcendo-se” implicam um sofrimento físico contínuo, que vem intensificar as dificuldades do trabalhador rural, o que é, de igual forma, sublinhado em “Era a água fria do charco, subindo pelas pernas, que os acordava a todos de vez. Pareciam condenados.”<sup>230</sup> Esta comparação final, especialmente, pelo emprego do adjetivo “condenados”, resulta numa alusão a um campo de trabalhos forçados, o que terá sido propositado a fim de se realçar as condições de trabalho. A escolha linguística de Fonseca, no campo da adjetivação, resulta eficaz, na medida em que o leitor é capaz de não só visualizar o esforço e a capacidade de sacrifício a que aquele labor obriga, mas também de empatizar com os trabalhadores submetidos àquelas condições, promovendo-se a sua solidariedade e compaixão, bem como o reconhecimento da sua condição.

Num outro momento, o narrador detalha a postura corporal das mulheres:

No meio da várzea, pernas enterradas até às coxas, cintura dobrada, em fila, as mulheres metiam os braços na água remexendo no fundo. (...) Desde que o sol vinha, desfazendo os véus húmidos da madrugada e depois queimando como lume até que se ia embora, as mulheres, de saias repuxadas entre as pernas, mangas arregaçadas, chapinhavam no pântano mondando o arroz.<sup>231</sup>

No excerto, o leitor depressa constatará a repetição e a continuidade do trabalho e do martírio destas mulheres, através do gerúndio “queimando” e “mondando”. A ideia de continuidade,

---

<sup>228</sup> Ibid. p.139.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Ibid. p.140.

<sup>231</sup> Ibid.

monotonia e de um certo suplício confirma-se, da mesma forma, a partir das expressões de tempo: “desde que o Sol vinha”, perífrase de “manhã”, “até que se ia embora”, metáfora de “noite”, e da comparação, com um sentido hiperbolizado, “queimando como lume”, acentuando-se o calor do dia de trabalho e, conseqüentemente, o martírio das mondadeiras. O próprio campo lexical “pernas”, “cintura”, “braços”, especificando-se as partes (merónimos) de um todo (holónimo), que é o corpo destas trabalhadoras, releva a dureza deste trabalho.

O narrador segue a narração da monda operada pelas mulheres num tom negativo e crítico, reforçando o sacrifício das trabalhadoras, descrevendo-o de forma realista. Vale ressaltar, então, um dos traços da estética neorrealista: o retrato fiel, real e cru da realidade, bem como a demonstração da denúncia social. Ademais, o autor foi exímio no vocabulário que selecionou para que se criasse uma imagem literária do trabalho que representasse a realidade, o que se reconhece em: “Mosquitos zumbindo riscavam a água barrenta um fedor acre entupia as narinas e parecia entrar por todos os poros da pele.”<sup>232</sup>. Atente-se na comparação e na sinestesia presentes na frase, intensificando o odor que as mondadeiras suportavam, sendo que o emprego do nome “fedor” e do adjetivo “acre” não é aleatório. Esse mesmo cheiro impregnava-se no corpo das mondadeiras: além de penetrar o seu interior, através da respiração, colava-se-lhes à pele, como se as dominasse por completo e as subjugasse, quer exterior quer internamente, submetendo-as e acrescentando mais um traço negativo à imagem literária deste labor. Depois, saliente-se a aliteração em “s”, que sublinha a descrição do ruído daqueles insetos e reforça a sua contínua presença agressora. Além disso, o uso do gerúndio “zumbindo” e do pretérito imperfeito do indicativo “riscavam” confere um sentido de continuidade ao martírio a que se obrigavam as trabalhadoras rurais. Posteriormente, o narrador acrescenta: “o rosto das mulheres quase roçava no lodo, quando davam um passo em frente, farrapos de madeixas caídas sobre a testa oscilavam pingando. E as mulheres acamavam os cabelos e começavam as babas dos mosquitos com os dedos engelhados.”<sup>233</sup> Uma vez mais se menciona o “lodo”, como o campo dominante desta atividade profissional, onde as trabalhadoras quase roçavam o rosto, num movimento contínuo, comprovando-se a postura curvada do seu corpo e criando-se, por isso, uma imagem de esforço físico e de submissão. Esse movimento constante é realçado,

---

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> Ibid.

igualmente, pelo emprego do pretérito imperfeito: “roçava” e “oscilavam” e pelo gerúndio “pingando”. As “babas dos mosquitos” e os “dedos engelhados”, duas consequências da monda do arroz, colaboram para a imagem negativa desta atividade profissional, já que remetem para doença: as babas, e para a continuidade do trabalho dentro de água: os dedos engelhados.

Finalmente, narra-se: “O capataz, na vala, olhava duro, mandando. Aqui e além, um homem. o sol de brasa pegado nas costas, o horizonte escurecido. Pareciam condenados.”<sup>234</sup> A figura do capataz é, em primeiro lugar, a representação do latifundiário, do empregador, mas, numa segunda instância, é a reprodução do autoritarismo e da ditadura que subjogava o povo, por isso, o olhar “duro” e a forma verbal no gerúndio “mandando”, retrato de um poder continuado sobre o trabalhador. Entretanto, a metáfora “sol de brasa”, de certa forma hiperbolizada pela expressão “pegado nas costas”, garante a imagem do sacrifício a que o trabalho obrigava, debaixo do sol quente do Alentejo. A construção da narração e da descrição da monda, introduzida pela comparação “Pareciam condenados” e concluída pela repetição da mesma, com recurso a vários efeitos estético-estilísticos, comprova o destino do trabalhador rural no Alentejo e a precariedade desta atividade profissional, condenando o povo à fatalidade. Acresce que se concebe uma imagem literária do trabalho rural no Alentejo demonstrativa de sacrifício, esforço físico, martírio, doença e submissão.

A imagem literária da atividade da monda no Alentejo apresenta-se verosímil, o que pode justificar-se a partir das palavras de Mário Nunes Vacas sobre esse labor: “em Março ou Abril, começam as mondas, nesse mar de verdura que cobre agora a maior parte do Alentejo, dando-lhe um ar de maior frescura que o embeleza (...). São os mondas feitas por ranchos de mulheres, dirigidas por um homem – o manajeiro.”<sup>235</sup>

No que concerne à obra *Seara de Vento*, o trabalho rural não é retratado de forma tão pormenorizada como nos contos analisados. No caso deste romance, o trabalho é o motor de revolta, constituindo uma referência à luta de classes<sup>236</sup>, personificada por Mariana, filha de

---

<sup>234</sup> Ibid.

<sup>235</sup> Vacas, Mário Nunes (2000). *Aspectos Antropogeográficos do Alentejo*. Edições Colibri. p.42.

<sup>236</sup> Na página 35 do *Dicionário de Literatura*, na entrada sobre o Alentejo, refere-se: “Em consequência da própria natureza física, que o obriga a conglomerar-se, e mercê do condicionamento da propriedade, indivisa devido à escassez da água e à índole das culturas, que não consentem a mor parte das vezes modestas experiências agrícolas na economia de trigo caseiro, o povo alentejano, sem abdicar do seu individualismo um pouco selvagem (...) adquiriu hábitos colectivos e criou nalgumas zonas um espírito de classe, um orgulho não raro

Palma, pela consciência da sua condição social; por Amanda Carrusca e pelo próprio protagonista, Palma.

Verifica-se, na diegese, que só Mariana trabalha no campo: “é a única pessoa a ganhar para o magro sustento da família”<sup>237</sup>. O adjetivo “magro”, significando “pequeno” ou “fraco” procura reforçar que o salário de Mariana é, por um lado, insuficiente e, por outro, representativo de um trabalho que, apesar de tão dificultoso, é mal remunerado. Estabelece-se aqui um paralelo entre Mariana e a protagonista do conto “Maria Altinha” (*Aldeia Nova*), uma vez que esta última era também uma jovem que trabalhava para ajudar no sustento da sua família.

A ausência de trabalho reflete-se na pobreza e na miséria desta família alentejana, conduzindo o chefe de família ao crime: Palma encontra-se desempregado, sendo essa dificuldade que o leva à prática do contrabando.

Mariana é apresentada pelo narrador como uma personagem em que se operara uma mudança de atitude e comportamento: “Até há pouco tão calada e arredia, (...) discute agora com o pai e contraria-o, cheia de argumentos inesperados. Apenas a absorve um único assunto: a miséria dos camponeses.”<sup>238</sup> Mariana é parte do grupo de camponeses que se dedica ao trabalho rural e, como tal, está consciente do estado em que vive e da precariedade laboral deste grupo. Nesse excerto, o narrador apresenta uma caracterização indireta desta camponesa, que nos leva a descrevê-la como inteligente, consciente, corajosa e com sentido ético. De destacar ainda a forma verbal “absorve”, relevando o único objetivo de vida de Mariana: combater a miséria que domina a ruralidade alentejana. O nome “miséria” apresenta um significado, também, intenso e carregado de negatividade, remetendo para uma pobreza extrema e para a fome. A filha de Palma sofre como os outros trabalhadores, “sai ainda de noite e volta já com a noite fechada.”<sup>239</sup> A repetição do nome “noite”, quer como início do dia de trabalho, quer como final do mesmo, indica uma extensa jornada, realçando o esforço dos trabalhadores.

---

agreste ante os poderosos e um sentido de companheirismo, que noutras regiões de Portugal estão longe de despertar.”

<sup>237</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.21.

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> Ibid.

A filha de Palma é justa, solidária e corajosa: “- Vou pelo pai e pelos outros”<sup>240</sup> é a resposta à questão da mãe “-Ouve-me, filha!... que vais tu lá fazer se tens trabalho?”<sup>241</sup> Mariana assume aqui a verdadeira consciência de classe: não é porque consegue obter sustento através do seu trabalho, que não deve ser solidária e empática, lutando pelos outros. A sua coragem é ilustrada na resposta à preocupação da avó de que iriam meter-se “na cova do lobo”<sup>242</sup> e que não deveriam queixar-se das consequências; responde-lhe Mariana: “- Queixar-se, a gente? Que é que nos pode acontecer de pior do que esta vida que levamos?”<sup>243</sup> O determinante demonstrativo “esta” é representativo do desprezo pela miséria que é transversal às famílias da ruralidade alentejana. Amanda Carrusca ainda questiona “- Afinal... que querem vocês?”<sup>244</sup> e Mariana esclarece “- Acabar com isto. Acabar com esta miséria em que vivemos. Nós e os outros.”<sup>245</sup> A neta de Carrusca expõe, assim, toda a verdade e revela-se enquanto mulher revoltada consciente e obstinada. Ao empregar o deíctico “isto”, referindo-se à miséria, realça, novamente, a precariedade e a carestia de vida dos camponeses. Depois, ao mencionar “nós e os outros”, demonstra toda a sua solidariedade e o facto de que acredita que se deve lutar em conjunto. A personagem termina o seu discurso, dizendo “- Eles ensinaram-me, avó. Sei agora o que dantes não sabia, e pus-me logo a seu lado. Eles ensinaram-me que esta vida que levamos é um crime.”<sup>246</sup> A repetição da forma verbal “ensinaram-me” indicia que, até a um dado momento, Mariana e todos os outros camponeses não reconheciam a condição social em que viviam, o que é também acentuado pela oposição entre as formas verbais “sei”, no presente do indicativo, significando a consciência, e “sabia” (pretérito imperfeito do indicativo), que, associado ao advérbio de negação “não”, diz respeito a uma inconsciência contínua situada no passado. Finalmente, destaque-se a metáfora carregada de uma acérrima crítica social, pela associação da vida e do estado em que a população vive a um crime.

---

<sup>240</sup> Ibid. p.73.

<sup>241</sup> Ibid.

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> Ibid.

<sup>244</sup> Ibid.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> Ibid.

Manuel da Fonseca desenvolve, então, o retrato de uma mulher que representa o trabalho rural e que possui consciência social e de classe, o que contribui para a imagem literária do trabalho na sua obra.

Amanda Carrusca é também uma voz consciente e de revolta, embora esta personagem não inicie uma atividade política como a neta, que frequenta reuniões sobre as condições de trabalho dos camponeses. Na verdade, ao longo da ação, a velha mulher vai-se apercebendo de que os argumentos da sua neta Mariana são válidos, reconhecendo que um homem, sozinho, não consegue vencer.

Numa das suas falas, Amanda Carrusca destaca a necessidade de trabalho no Alentejo: “– (...) Desde que me conheço, que a minha vida foi sempre a lidar, sempre. Caruncho dos anos!... Por último, já eu tinha netos, até ceifei!”<sup>247</sup>. A oração “Desde que me conheço”, pelo uso da preposição “Desde”, em conjunto com a forma verbal “conheço”, apresentando um sentido de tempo alargado e contínuo, executado desde a infância, vem enfatizar o sacrifício e a dificuldade a que a necessidade obrigava. Essa premência é reforçada pelo advérbio de tempo “sempre”, indicando um sentido de perenidade, que é demonstrado pela frase “Por último, já eu tinha netos, até ceifei”, ou seja, já Amanda Carrusca era velha e, como tal, não deveria trabalhar no campo, ainda ceifava, interpretação corroborada pela preposição “até”. A sua filha, Júlia, chega a declarar: “– Uns tão ricos e outros sem nada... até devia haver uma lei contra isto.”<sup>248</sup>, ao que Carrusca responde: “– Haver o quê?!... Estás parva. Pois se os ricos é que fazem as leis!”<sup>249</sup> No discurso de Júlia, destaque-se o advérbio de intensidade “tão”, que ilustra a riqueza dos poderosos, e a preposição “sem”, que evidencia a pobreza do povo, criando uma antítese demonstrativa das assimetrias sociais. Já a sua mãe mostra, novamente, uma consciência exata da condição do povo, insinuando que a justiça social é impossível enquanto forem os ricos a governar o país.

Neste breve diálogo, deparamo-nos com uma intensa crítica e com o discurso ideológico da estética neorrealista: a denúncia social. Recorde-se que a segunda edição de *Seara de Vento* foi

---

<sup>247</sup> Ibid. p.33.

<sup>248</sup> Ibid. p.35.

<sup>249</sup> Ibid.

censurada até 1974, provavelmente, por este ou por outros diálogos semelhantes. Todavia, apesar da censura, esta era a realidade inegável não só no Alentejo como em todo o país.

Através da personagem de Mariana, Manuel da Fonseca complementa a imagem do trabalho no Alentejo de então ou, por outro lado, a carência dele: “- (...) Demais, eu já lhe tinha dito que os homens andam a combinar uma ida à vila para pedirem trabalho.”<sup>250</sup> Fonseca usa o verbo “pedir” para reforçar que os camponeses carecem de trabalho para poderem sobreviver. Embora a ação de pedir trabalho pudesse ser sinónimo de humilhação, o mais importante era a sobrevivência da família e não a subserviência em relação aos latifundiários, de que, todavia, os trabalhadores eram conscientes, o que é prontamente confirmado pela avó de Mariana: “- (...) Isso de irem todos à Vila, como um bando de mendigos, ...”<sup>251</sup>, comparando-os a pedintes.

A personagem de Palma e a sua caracterização como um homem pobre, honesto, responsável, honrado e digno são fundamentais para a imagem literária do trabalho. Não é de ânimo leve que o protagonista inicia a atividade do contrabando, vendo-se obrigado a isso para sobreviver. No romance, fica patente que o povo era obrigado a encontrar outras soluções pelo poder instituído, como declara o protagonista num diálogo com as personagens de Galrito e José Inácio Mira, o dono da taberna:

- Tenho que querer. Esse Elias Sobral... ele e os outros reduziram-me a isto... Não há que fugir. Eles têm tudo, a fortuna e o mando, eles é que põem e dispõem da vida de um homem.
- Não te percebo. Queres... não queres...
- Pois tu achas que posso dar um passo desta natureza assim como quem vai de caminho? Eu, que sempre ganhei o meu pão à luz do sol, de cara levantada?...<sup>252</sup>

Esta é uma decisão difícil para Palma, significa perder a sua honra, como bem o justifica por meio do advérbio “sempre” e pelas metáforas “ganhei o meu pão à luz do Sol” e “de cara levantada”, ilustrativas do seu trabalho, do seu esforço e da sua dignidade. Todavia, os poderosos nada lhe deixaram, “reduziram-me a isto”, declara Palma. O verbo “reduzir” possui, nesta fala, um sentido pesado: como se ele não representasse nada, tivesse deixado de ser homem. Além disso, significa o que ele não quer dizer: “contrabandista”, pois o homem tem

---

<sup>250</sup> Ibid. p.53.

<sup>251</sup> Ibid.

<sup>252</sup> Ibid. pp.57-58.

consciência de que essa atividade é ilegal, preferindo o pronome “isto”, num tom profundamente depreciativo. Palma talvez sinta vergonha de si mesmo e a humilhação que o domina é destacada pela própria consciência que tem das diferenças sociais entre ele e os outros, “que têm tudo, a fortuna e o mando”, “que põem e dispõem da vida de um homem.” A enumeração e a antítese revelam claramente o poder dos mais ricos sobre os pobres camponeses alentejanos, que são considerados, aqui, como propriedade dos poderosos. Acrescente-se que as reticências finais salientam o desânimo e o desespero de Palma.

O camponês desabafa “- (...) Olha que é pouco o que eu quero. Apenas trabalho, apenas ganhar o suficiente para a comida da casa.”<sup>253</sup> A repetição do advérbio “apenas” exprime inequivocamente a honestidade deste homem, que somente deseja trabalho e viver condignamente. Todo o seu discurso e a caracterização que é possível fazer da personagem, a partir do mesmo, contribui para a imagem literária de um Alentejo carente de trabalho. Ao mesmo tempo, constata-se que Palma será um instrumento do autor para, através da sua voz, produzir uma crítica ao poder instituído e apresentar uma denúncia social.

As reuniões que Mariana frequentava, com vista a uma organização e a uma luta conjunta por trabalho são também um motivo que contribui para a imagem do trabalho neste romance, porém, é um retrato consequente da ausência do mesmo e da luta por ele. Ademais, esses encontros demonstram a ausência de liberdade de expressão. Num diálogo entre Palma e José Inácio Mira, é bem explícito que as reuniões sobre trabalho eram ilícitas:

- Tu já deves saber pela tua filha, claro... Mas, que querem eles? Trabalho? Que eu saiba, para pedir trabalho nunca foram precisas reuniões às ocultas.
- Como queres que seja de outro modo?... - opõe o Palma, apreensivo com o rumo da conversa. - A gente não pode falar abertamente.<sup>254</sup>

Em síntese, além de personagens de *Seara de Vento*, Palma, Mariana e Amanda Carrusca constituem imagotipos que representam um discurso sobre o trabalho na região do Alentejo: a ausência e a necessidade do mesmo.

---

<sup>253</sup> Ibid. p.58.

<sup>254</sup> Ibid. p.76.

### 5.3 – O maltês

A figura do maltês surge como um estereótipo no Alentejo, sendo olhada pelos outros de forma depreciativa e com um certo preconceito. O termo “maltês” apresenta um significado pejorativo, correspondente à imagem do vagabundo, do vadio, já que representava um homem que não teria família, responsabilidade, morada certa, uma profissão, deslocando-se por vontade própria e sem qualquer apego. Ora, na sociedade dos anos 30/40 do século XX, o nomadismo que privilegiava, indo de monte em monte, laborando quando podia, mas entregando-se frequentemente ao ócio, não seria bem acolhido, até pelo contexto político de uma ditadura em que se privilegiava o lema “Deus, pátria, família”.

No entanto, o maltês e a sua errância eram o resultado da ausência de um emprego fixo e prolongado, pois este homem, ao trabalhar à jorna durante a época da ceifa, que não se estendia por longos períodos, sendo um trabalho sazonal, cedo perdia a sua utilidade e função nos campos alentejanos.

O maltês caminhava pelo Alentejo, não permanecendo durante muito tempo na mesma localidade com receio de criar raízes num lugar que podia “constituir um espaço de clausura.”<sup>255</sup>, não porque a região transtagana fosse geograficamente hermética, ao contrário, mas onde as gentes do Alentejo se sentiam socialmente enclausuradas pela exploração, pelo trabalho duro no campo, de sol a sol, pelo desemprego, pela miséria e pela fome, como é possível ler nos contos de *Aldeia Nova* e no romance *Seara de Vento*. Segundo Vítor Viçoso, “um maltês é também o símbolo de uma peculiar rebeldia social, de uma dignidade feita de antes quebrar do que torcer, de um anarquismo espontâneo que desafia a Lei dos senhores, ...”<sup>256</sup>.

Manuel Gusmão propõe uma análise deveras pertinente do maltês em Manuel da Fonseca, que vem corroborar este estereótipo em torno do vagabundo: daquele que não se prende nem cria laços, vítima do latifúndio e dos poderosos. É aquele que percebe e compreende a injustiça social, que o conduz a uma consciência proletária. Sobre o maltês, declara Gusmão:

---

<sup>255</sup> Viçoso, Vítor (2011). *A Narrativa no movimento neorrealista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Colibri. p.121.

<sup>256</sup> Ibid.

O maltês é um vagabundo ou um transumante que sinaliza as terras que atravessa como um lugar de desemprego sazonal e crônico, em que a atitude do latifúndio gera uma resposta em que o desemprego parece ser uma iniciativa da vítima que, tomando-a, acusa desde sempre e para sempre, o latifundiário de não lhe ter deixado outra saída. O maltês representa um momento primeiro da consciência proletária (...). Por outro lado, figura do inconformismo e da insubmissão, um maltês apodera-se de adereços românticos e é ainda a figura de um erotismo viril que perturba e ameaça as raparigas do monte<sup>257</sup>.

Em Manuel da Fonseca, o estereótipo dá lugar ao imagotipo, pois esta figura é descrita e caracterizada segundo um discurso particular, sendo-lhe atribuída uma dimensão humana que o estereótipo não oferece. Na poesia do autor, especificamente na obra *Planície*, o maltês é a figura central no poema homónimo (“Maltês”), onde se apresenta uma breve biografia dessa personagem, assumindo o sujeito poético a primeira pessoa. Logo na segunda estrofe, é caracterizado como o errante: “Depois, quando as forças deram/ para andar, descia ao largo./ Depois, tomei os caminhos que havia/ e mais outros que/ depois desses eu sabia.”<sup>258</sup> O nomadismo desta figura é destacado pelo campo lexical em torno dos verbos de movimento: “partir”, “andar”, “descia”, “tomei os caminhos”, pelo emprego do advérbio de tempo “Depois”, que é repetido, e pelas formas verbais conjugadas no pretérito imperfeito do indicativo (“descia”, “havia” e “sabia”), garantindo um sentido de continuidade. De ressaltar que o desejo de conhecimento e a ânsia de saber mais são bem claros nos dois últimos versos, contribuindo para essa interpretação o advérbio de quantidade “mais”.

De seguida, na terceira estrofe, o maltês descreve-se como “perdido”, mas não desistindo de conhecer mais sobre o mundo: “E tanto já me afastei/ dos caminhos que fizeram, / que de vós todos perdido/vou descobrindo esses outros/caminhos que só eu sei.”<sup>259</sup>, evidenciando uma liberdade que apenas a ele parece permitida. Essa liberdade surge mais destacada na segunda parte do poema: “Cercaram-me num montado;/puseram joelho em terra;/gritaram que me rendesse/à lei dos caminhos feitos./Mas eu olhei-os de longe,/tão distante e tão longe/o rosto apenas virado,/que só vi em meu redor/dez pobres ajoelhados/perante mim, seu senhor.”<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Gusmão, Manuel (2018). *Neo-Realismo uma poética do testemunho*. Edições Avante. p.66.

<sup>258</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.121.

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> Ibid. p.122.

Embora o tenham cercado e gritado que se rendesse, o maltês não se vergou à vontade da “lei dos caminhos feitos”, metáfora da norma instituída e que todos deviam seguir, verificando-se aqui a rebeldia a que Vítor Viçoso faz referência a propósito do maltês na obra *A Narrativa no movimento neorrealista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Nestes versos, além de mostrar ser livre, indicia uma resistência em relação a quem o persegue, realçada pelo tom de superioridade dominante, construído a partir da seleção linguística do autor. Note-se o verbo “olhar” associado à locução adverbial indicativa de lugar “de longe”, que supõe um distanciamento, enfatizado pelo adjetivo “distante”, e que justifica a posição altaneira do maltês em relação àqueles que se vergam ao sistema. O maltês repete o advérbio de lugar “longe” associado ao advérbio de intensidade “tão”, reforçando, de novo, a sua posição superior em relação aos outros e o seu espírito livre. A sua dignidade e o facto de não se vergar ao poder da lei é ilustrado, de igual forma, pela imagem dos guardas ajoelhados perante o maltês, que se assume “seu senhor”. A postura corporal dos outros é demonstrativa de inferioridade e de submissão em relação à situação vigente.

Não obstante, o maltês do primeiro poema de *Planície* é preso e, na terceira parte do poema, autocaracteriza-se como “o desconhecido, / o vagabundo rasgado”<sup>261</sup>, usando-se uma adjetivação, especialmente, o “rasgado”, que não será apenas referência à roupa, mas à sua alma, ao facto de terem conseguido quebrar a sua dignidade. Todavia, embora detido, assume-se como “mais temido e mais amado/ que o deus a que todos rezam.”<sup>262</sup> Neste caso, a adjetivação apresenta um significado mais positivo e lisonjeiro, acrescentando-se a hipérbole.

Ao retrato já elaborado, adiciona-se o traço da virilidade (apontado por Manuel Gusmão em *Neo-Realismo uma poética do testemunho*, citado atrás), que contribui para a construção do imagotipo do maltês em Fonseca. Atente-se nos versos: “Que nunca mulher alguma/ se rendeu mais a um homem/ que a moça do rosto claro/ ao cruzar os olhos pretos/ com o meu olhar de rei!”<sup>263</sup> O maltês é consciente do poder que exerce sobre as mulheres, por isso o uso dos advérbios de tempo e de intensidade “nunca” e “mais” e a comparação estabelecida entre todas as mulheres e a “moça de rosto claro”, que, ao estabelecer contacto visual com o maltês, se

---

<sup>261</sup> Ibid.

<sup>262</sup> Ibid.

<sup>263</sup> Ibid. p.123.

apaixonou por ele, um homem digno, superior e com nobreza de caráter, evidenciado pela metáfora e pela exclamação: “com o meu olhar de rei!”.

Seguindo-se a quarta parte do poema, o maltês apresenta-se, ainda, de forma superior, embora sofra as consequências da ira que suscita: “... E vendo que eu lhes fugia/ assim de altiva maneira/ a sua lei decorada,/ lá,/ longe do sol e da vida, /no fundo de uma cadeia,/cheios de raiva me bateram.”<sup>264</sup> Estes versos narram a violência contra o maltês, por não o conseguirem vergar à “lei decorada”, uma metáfora que denuncia o facto de não se questionar o poder e não existir liberdade de expressão. Os versos repetem a expressão da sua dignidade, liberdade e superioridade, pois, mesmo preso, não se submete aos outros. Este retrato será muito semelhante ao da personagem Palma de *Seara de Vento*, embora este não seja um maltês. Também ele, resistindo à polícia, não se rebaixa, também ele mostra a sua altivez, a sua honra de homem e o seu caráter, preferindo abraçar a morte, a render-se a todos aqueles que tudo lhe arrancaram e que o conduziram à miséria e à desgraça.

A figura do maltês manifesta-se, também, na composição “Para um poema a Florbela”. Num primeiro momento, na segunda estrofe da primeira parte, constata-se a referência a este, caracterizado como bêbado, miserável e agressivo: “bebedeira de malteses/desgraçados e terríveis/ gritando facas de mola!”<sup>265</sup>, destacando-se a dupla adjetivação e a metáfora. Entretanto, os malteses são novamente mencionados na apóstrofe “Ó navalhas de malteses”<sup>266</sup>, neste caso, apenas como figurantes que compõem o cenário. Entretanto, na parte IV da mesma composição, referindo-se à poetisa, diz o sujeito poético: “... Jogou-se às estradas da vida,/caminhos do Alentejo”<sup>267</sup>, uma nítida metáfora de fuga, evasão, que suporta a caracterização desta figura feminina e que poderá relacionar-se com o imagotipo do maltês, figura que também se lançava à vida, errando pelos caminhos, “esbanjando braços cheios/da grande vida que tinha”.<sup>268</sup> A ânsia de fuga é também explícita na parte VI do poema, nos versos “... Té que um dia, cansada/de tanta vida dar,/Florbela adormeceu/ antes da noite vir.”<sup>269</sup>, que,

---

<sup>264</sup> Ibid.

<sup>265</sup> Ibid. p.149.

<sup>266</sup> Ibid. p.150.

<sup>267</sup> Ibid. p.152

<sup>268</sup> Ibid. p.153.

<sup>269</sup> Ibid. p.154.

pela caracterização da poetisa: “cansada” e pelo eufemismo “ adormeceu”, junto da metáfora “antes da noite vir” representam o suicídio de Florbela, que, em última análise, é o resultado do desejo de se evadir ao sofrimento. Por último, a fim de se enfatizar os efeitos que esse evento produz no outro, diz o sujeito poético: “Malteses sem rumo/na estrada pararam.”<sup>270</sup>, o que, a partir da expressão “sem rumo”, usando-se a preposição “sem”, indicativa de ausência, corrobora a errância do maltês.

Desenvolva-se agora a análise da presença do maltês em *Aldeia Nova*. É o conto “Névoa” que mais nos interessará, pela sua relevância e pertinência em relação a esta figura, uma vez que o protagonista, Zé Limão, é não só considerado um maltês na ação, mas também caracterizado como tal, ilustrando vários traços deste imagotipo na literatura de Manuel da Fonseca. Zé Limão é um vagabundo, mas pertence à localidade onde vive, estando ali há algum tempo e o “estar” será o termo adequado, na medida em que o maltês não seria uma personagem estática, podendo, a qualquer momento, partir. Zé Limão bebe para esquecer a sua vida, a sua miséria e a sua dor. Acresce que ele é o bobo da localidade, a personagem de que todos se riem, de que todos se servem como fonte de divertimento, mas que todos desprezam: “O corpo abandonado do Zé Limão subiu, arrastando os pés pela terra molhada. O homem sacudiu-o com dureza: - Estás morto ou vivo?”<sup>271</sup> A forma como é tratado e a violência que é exercida sobre ele, constatada a partir da forma verbal “sacudiu-o” e do nome “dureza”, bem como o desprezo na interrogação de retórica a seguir, comprovam a pouca consideração que este maltês granjeia junto dos outros. Tal desrespeito é intensificado logo depois: “Então, o homem que primeiro se aproximara tirou a mão do bolso e desfechou-lhe uma bofetada: - Acorda, cão!”<sup>272</sup>, verificando-se mais um momento de violência física e de humilhação, além da redução de Zé Limão à condição de animal, como se de um cão vadio se tratasse. Dessa forma, este maltês perde toda a humanidade e é olhado como um bicho, ainda que seja apenas um pobre homem, fraco, bêbado, tendo encontrado no álcool a solução para o seu sofrimento. A sua fuga, mais do que à errância, conduziu-o ao álcool.

---

<sup>270</sup> Ibid. p.155.

<sup>271</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.71.

<sup>272</sup> Ibid. p.72.

Contrariamente às outras personagens, o narrador demonstra compaixão e empatia por Zé Limão, ao construir o seu retrato, suscitando no leitor alguma solidariedade para com ele.

Atente-se no seguinte trecho:

Ninguém mais fez caso do Zé Limão. Todos o conheciam, de há muito, como um bêbado sem eira nem beira. Jaqueta ao ombro, barrete para trás, cantarolava numa voz enrouquecida pelo vinho. De quando em quando, parecia cair desamparado, mas logo ganhava equilíbrio entesando as pernas magras, abrindo os braços num rompante grotesco:

*Não sou pobre nem sou rico,  
sou maltês do Alentejo...*

Pendia a cada passo. Na cara enrugada, a boca distendia-se num riso canalha e os olhos, que nunca fitavam ninguém, pareciam guardar uma névoa que alastrava como se constantemente chorassem lágrimas que nunca caíam:

*... Minha pobreza é de amores,  
minha riqueza é um beijo!...*<sup>273</sup>

A expressão “Ninguém mais fez caso do Zé Limão” encerra um sentido de desprezo e desconsideração pela personagem; depois, a comparação “como um bêbado sem eira nem beira”, significa que, além do vício do álcool, a personagem não possuía família ou amigos que o pudessem apoiar. De seguida, o adjetivo “enrouquecida”, qualificando a sua voz, realça o seu vício. Depois, a comparação “parecia cair desamparado”; a forma verbal “pendia”; a comparação “pareciam guardar uma névoa”, referindo-se aos olhos e associando-se à forma verbal “alastrava” (com um sentido de continuidade e quase doentio), bem como a antítese “chorar sem lágrimas que nunca caíam”, colaboram para o imagotipo do maltês em Manuel da Fonseca e suscitam a compaixão do leitor por esta figura.

Apesar de nada ter, Zé Limão mantinha um orgulho e uma dignidade: “Chamavam-no mulheres da porta dos quintais e, por dó, punham um tacho de comida no poial, porque nunca a mão do Zé Limão se estendia a pedir uma esmola.”<sup>274</sup>

Ainda que a personagem estivesse naquela localidade, sendo familiar a todos, não se lhe conhecia a origem:

Ninguém sabia de onde viera nem onde nascera. Malteses, homens que o conheciam de outras paragens, haviam contado pedaços da vida do Zé Limão. Era voz corrente

---

<sup>273</sup> Ibid. pp.72-73.

<sup>274</sup> Ibid. p.73.

que fora uma mulher que o desgraçara (...) Zé Limão era um maltês e sabe-se lá que noite escura é o passado dessa gente!<sup>275</sup>

Assim, acrescenta-se mais um traço ao imagotipo do maltês: a origem desconhecida e o nomadismo, evidenciados pelo pronome indefinido “Ninguém” e pelo significado da forma verbal “sabia”, associados à expressão “de onde”, que apresenta o sentido de proveniência. Adicione-se, ainda, a metáfora e a exclamação “sabe-se lá que noite escura é o passado dessa gente!”, para se enfatizar o desconhecimento relativamente à história de vida deste maltês. Conhece-se, porém, a razão de Zé Limão se ter tornado um vagabundo: um desgosto amoroso.

O narrador conta que, certa noite, Zé Limão, desesperado pela fome e pela abstinência do álcool, recorre ao roubo, conseguindo uma moeda para comprar algum alimento e vinho, contudo, sem sucesso. Então, passa a deambular sem destino aparente: “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.”<sup>276</sup> Por meio das interrogações de retórica, é possível adentrar o espaço psicológico de Zé Limão e caracterizar o seu estado de apatia e de embriaguez, que se nota, também, pela metáfora “perdido de bêbado” e pela comparação “Parecia boiar”. Por outro lado, a metáfora “Aquilo era uma noite de água parada” remete para o desalento do maltês.

Terminando a análise do retrato que Fonseca delinea do maltês no conto “Névoa”, é evidente que este imagotipo representa alguém sofredor, magoado, desprezado, abandonado e que se tornou maltês por um motivo sentimental, para fugir à dor, encontrando a solução no álcool.

No conto “Aldeia Nova”, a presença do maltês faz-se marcar pelo olhar da personagem de Zé Cardo, o jovem porcariço. É pela sua ótica, que acedemos à caracterização/descrição desta personagem. Trata-se de uma caracterização direta “Só agora, Zé Cardo, já com treze anos feitos, compreendia a amargura dos ganhões e dos malteses. Havia a mesma aflição nos seus dias solitários de pastor”<sup>277</sup>. É pela sua experiência de vida, de solidão, como pastor de porcos, expressa pela adjetivação “solitários” que se opera um reconhecimento na personagem de Zé Cardo: a “aflição” e a “amargura”, o que o leva ao desejo de uma nova vida em Aldeia Nova:

---

<sup>275</sup> Ibid. p.74.

<sup>276</sup> Ibid. p.78.

<sup>277</sup> Ibid. p.128.

“abandonar o monte e ir, por caminhos velhos, até às estradas reais.”<sup>278</sup> A sua grande ambição é poder evadir-se para uma nova localidade que, na sua perspetiva, simboliza um mundo novo, fértil de oportunidades. Ora, pode afirmar-se que esse desejo de evasão, esse desejo de fuga a uma dor representa literariamente, em Fonseca, a génese desta figura alentejana: torna-se maltês o homem que foge à dor, à miséria, ao desemprego, à fome, entre outros. Zé Cardo, como os malteses, deixava-se dominar pela amargura e pela revolta. Ele “sabia bem que a mesma sorte dos ganhões seria a sua quando chegasse a homem.”<sup>279</sup> “Dentro de poucos anos ele seria como os malteses: as mãos calejadas, o rosto vincado de rugas, os olhos deslembrados à procura de um dia que nunca mais chega.”<sup>280</sup> Fonseca socorre-se do espaço psicológico de Zé Cardo para enriquecer o imagotipo do maltês, com recurso a uma descrição física do mesmo, assente na enumeração “as mãos calejadas, o rosto vincado de rugas, os olhos deslembrados”, mas, ao mesmo tempo, pela metáfora de sonho e ilusão “à procura de um dia que nunca mais chega”, que atribui a esta figura um traço melancólico e nostálgico.

Comparativamente a Zé Cardo, a personagem de Zé Gaio, do conto “Campaniça”, partilha do desejo de fuga: “Em dada altura, o peito cheio de uma ansiedade que nem ele sabia, erguia-se e, sem uma fala a ninguém, partia por trilhos e carreiros de cabras até o cansaço o vencer.”<sup>281</sup>, o que sucede igualmente a Maria Campaniça que manifesta “um desejo enorme de abalar”<sup>282</sup> para fugir à rotina. Esse anseio dominara-a desde cedo:

Maria Campaniça quando era solteira, pensava todos os dias fugir da aldeia. Era nova e tinha o rosto corado e um lenço de barra vermelha amarela. Subia a quebrada, sentava-se no cabeço mais alto à sombra de um chaparro e punha-se a pensar para que lado partiria. Mas o descampado, correndo sem fim por vales e outeiros, bravo, agressivo de cardos e tojos, metia-lhe medo.<sup>283</sup>

É fundamental explorar o medo do desconhecido expresso no excerto acima. Ainda que o desejo de partir fosse intenso, o medo do descampado e da planície que se estendia,

---

<sup>278</sup> Ibid. p.129.

<sup>279</sup> Ibid. p.128.

<sup>280</sup> Ibid. pp.129-130.

<sup>281</sup> Ibid. p.15.

<sup>282</sup> Ibid. p.17.

<sup>283</sup> Ibid. p.14.

caracterizada pela personificação “correndo sem fim por vales e outeiros, bravo, agressivo de cardos e tojos” tolhe a personagem e impede-a de levar a cabo o seu sonho.

No conto “Nortada”, a personagem principal manifesta um desejo de fuga à nostalgia do passado, indutora da tristeza que traz dentro de si e que não consegue vencer. Como já referido e analisado no capítulo 4.2 desta dissertação, Rui, em casa da família, no final da ação, sente-se enclausurado num ambiente irrespirável, desesperado por conseguir abrir a janela e aspirar o ar que, no fundo, será um desejo de se evadir àquela dor que o amachuca.

Da mesma forma, em “Mestre Finezas”, a personagem do velho barbeiro Ilídio desejava, na sua juventude, sair da vila, ir para a capital e tornar-se artista, escapando a uma vida de rotina e aborrecimento.

Dezasseis anos após a publicação da coletânea de contos *Aldeia Nova*, Manuel da Fonseca publica o romance *Seara de Vento*. Nessa narrativa, não perpassa uma imagem literária do maltês enquanto personagem-tipo, representativa de todos os malteses alentejanos. No entanto, existem traços partilhados por algumas das personagens, por exemplo, Palma, que, apesar de condenado à miséria e perseguido, não perde a sua dignidade nem a sua honra, ou Júlia, que soluciona o martírio em que vive cometendo suicídio. A esposa de Palma é a personificação do desejo de fuga e da necessidade de evasão, relacionadas também com o imago-tipo do maltês.

Em *Seara de Vento*, o suicídio, enquanto forma de redenção para o sofrimento, é sinónimo de descanso e paz para um conflito interno que consome as personagens, dada a pobreza, a fome, a miséria e o abandono a que são votadas. Depois, saliente-se a forma como o mesmo é realizado, quer por Joaquim de Valmurado, pai de Palma, quer por Júlia, sua esposa: ambos atentam contra a sua vida por enforcamento. Releia-se, primeiramente, um excerto relativo ao suicídio de Joaquim de Valmurado:

Chega o Outono. Sem voltas nem demoras, a courela passa, inteira, para as mãos ávidas do Elias Sobral. Uma espécie de acalmia cai sobre o casebre. Não se troca sequer uma palavra. Todos parecem conformados. Até o próprio Joaquim de Valmurado já nem ronda em torno do terreiro, como que à espera de qualquer acontecimento milagroso. Inerte, senta-se na soleira da porta, as mãos caídas para o chão, o olhar mortiço.

Certa tarde, a aparente quietação rasga-se, de súbito, nos gritos espavoridos de Júlia. Acudindo de longe, o Palma vem encontrar o velho dependurado na trave do casebre.<sup>284</sup>

O suicídio ocorre no outono, estação em que sol e o calor, mais luminosos e enérgicos, não se fazem sentir com tanto fulgor. O nome “acalmia” e a forma verbal “cai” são já um presságio de morte, bem como o silêncio imperante. O pai de Palma é caracterizado como um homem sem esperança, estático, daí o adjetivo “inerte”. Encontra-se desalentado e carente de força de viver, por isso, a imagem: “as mãos caídas para o chão”, mostrando um movimento de desistência. Entretanto, o adjetivo “mortiços” enfatiza, igualmente, a morte próxima da personagem.

Exploremos agora o suicídio de Júlia. Não se pode justificar esta fatalidade apenas pelo facto de a mulher ter denunciado o crime de contrabando do marido, ainda que involuntariamente. A caracterização de Júlia, ao longo da ação, expõe toda a sua dor e tristeza. Júlia nunca esqueceu a vida como empregada de servir na vila, onde nunca passara pelas dificuldades que atravessava agora: uma mulher preocupada com os dois filhos mais velhos, Custódia e Luís, que haviam fugido àquela pobreza; uma mulher submissa ao marido; uma mulher dominada pela superstição e pelo medo, portanto frágil, e uma mãe empenhada em cuidar de um filho que padece de uma deficiência mental e preocupada com uma filha subversiva, Mariana. Leia-se o seguinte excerto:

Dá por ela a baloiçar o tronco. Primeiro em movimentos incertos, bambos. Depois, o ritmo torna-se vagaroso, dormente, e o choro vai-se compassando, numa cantilena tresloucada.

Imprecisos, soltos, afluem-lhe pedaços de recordações. Os filhos. A custódia, na rua da Branca, passando de homem em homem. O Luís, nas minas, arrastando-se pelo fundo da terra. O pobre do Bento, seminu, de cabelos esguedelhados. Mariana, de braço estendido, rebelde, falando aos camponeses. Amanda Carrusca a ameaçar os guardas. O casebre em ruínas.

Tudo lhe parece esmaecido, toldado pelo desespero. Nítido, atroz, só o facto de ter denunciado o marido. Esse sobrepõe-se, afasta-lhe as recordações. Tinha-o traído.<sup>285</sup>

---

<sup>284</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. pp.14-15.

<sup>285</sup> *Ibid.* p.116.

A enumeração de todos os problemas e de todas as aflições que povoam o seu estado psicológico permitem-nos compreender o que a conduz ao suicídio, que simboliza, por fim, um descanso redentor: Júlia, rasgando uma faixa da sua saia, amarra uma das pontas aos ferros da janela da cela onde se encontrava e a outra ao seu pescoço, lançando-se para o mesmo destino do sogro.

#### 5.4 – O lar alentejano

Para uma análise imagológica do Alentejo em Manuel da Fonseca, será necessário focarmos na imagem literária do lar familiar nessa região, considerando imagotipos como a casa, a família, a gastronomia e os dramas que constituem a amplitude do viver alentejano.

Após a leitura e a análise do *corpus*, destaca-se, quanto a esses imagotipos, a obra *Seara de Vento*, possivelmente, porque a escrita em prosa possibilita a construção de um discurso que recrie, de forma mais completa e complexa, a imagem literária do Alentejo, baseada no encadeamento e complementaridade dos vários imagotipos e porque se trata de uma narrativa mais extensa e desenvolvida. Os contos de *Aldeia Nova*, porque subordinados a uma temática ou a uma personagem, como analisado em capítulos precedentes, e por serem menos desenvolvidos, não constituem um campo profícuo no que diz respeito à análise dos imagotipos relativos à imagem do lar<sup>286</sup> alentejano.

Em *Seara de Vento*, assiste-se à caracterização/descrição de uma família pobre da ruralidade transtagana, constituída por Palma, o chefe de família, a esposa Júlia, a sogra Amanda Carrusca, a filha Mariana e o filho Bento. Trata-se da imagem literária de uma família de três gerações. A personagem de Palma constitui um imagotipo que representa o homem provedor do sustento familiar, estabelecendo uma relação de hierarquia e de poder com todos os membros do seu lar, como se confirma no excerto:

- Bem... A minha mãe quer fazer uma mèzinha... Deixa-me ir pedir, António...

---

<sup>286</sup> Na página 399 do *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o lar é apresentado como: “Símbolo da vida em comum, da casa, da união do homem e da mulher, da conjunção do fogo e do seu receptáculo. Enquanto centro solar que aproxima os seres, pelo seu calor e pela sua luz - que é também um lugar onde se cozinha a comida - é o centro de vida, de vida dada, conservada e propagada.”

Pesadamente, o Palma começa a passear diante da lareira. Aproxima-se, passa. Anda de cá para lá, tapando, destapando a porta, num jogo incerto de claridade e de sombra. Levanta as mãos enormes, vai-se virando, solene.

- Pois se já sabes que eu não quero que peças seja o que for...

O tom de ameaça confrange as mulheres. Curvam-se mais ainda, unânimes, sob a amarfanhante sensação da própria fraqueza.<sup>287</sup>

O facto de Júlia ter de pedir autorização, evidenciando algum medo da resposta, indicado pelas reticências, possibilita identificar uma posição de submissão em relação ao homem, ao marido. Depois, o advérbio de modo “Pesadamente” confere um tom de poder a Palma, intensificado pela forma verbal “Levanta”, num gesto de autoridade, e pelos adjetivos “enormes”, que qualifica as mãos deste, e “solene”, indiciando que é última palavra do marido. O próprio narrador informa que o tom é de ameaça. Além disso, usa a forma verbal “Curvam-se”, para expressar a submissão externa e interna destas mulheres que têm a consciência de que, face a Palma, são mais fracas. Desta forma, dado este discurso, poderia considerar-se que estas personagens são um imagotipo das mulheres de então.

No início da ação, Júlia e a sua mãe surgem à lareira: “Estão ambas junto da lareira apagada, sentadas nos mochos, sumidas nos vestidos pretos.”<sup>288</sup> A existência de uma lareira numa casa de um monte alentejano é comum<sup>289</sup>, o que contribui para o retrato do lar da família rural alentejana, bem como a existência dos “mochos”, bancos pequenos, geralmente colocados perto da lareira, igualmente uma referência ao mobiliário alentejano. O facto de a lareira estar apagada relaciona-se com a pobreza, um lar pouco confortável, mas também com o luto, por isso o vestuário preto que as duas mulheres envergam. Recorde-se que o pai de Palma, Joaquim de Valmurado se suicidara pouco tempo antes. Seguidamente, atente-se na descrição, por meio da enumeração, da forma como se acendia o fogo, permitindo estabelecer o ambiente do lar e da família alentejana, conferindo-se verosimilhança não só ao cenário, como às personagens: “Amanda Carrusca vai até à lareira. Agachada, acama um feixinho de estevas secas sob as

---

<sup>287</sup>Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.9.

<sup>288</sup> Ibid. p.7.

<sup>289</sup> João Ribeirinho Leal, em *Motivos Alentejanos*, na página 77, informa: “Numa das paredes laterais, situava-se a lareira que representava para a família um papel importantíssimo, não só nas frias e chuvosas noites de inverno - em que todos se sentavam em seu redor, nas ‘triças’, ‘burros’, ‘cadelas’ e ‘mochos’”.

achas. Petisca lume na acendalha, pega-lhe fogo. Por mais que afaste a cara, o fumo resinoso cega-a. Com os olhos marejados de lágrimas, põe-se a sacudir o abano.”<sup>290</sup>

Também o forno é um elemento bem presente na ação deste romance. Em primeiro lugar, constitui uma referência ao monte e ao lar alentejanos, que beneficiavam desse instrumento para garantir a sua autossuficiência no que diz respeito ao pão, o alimento base da cozinha e da alimentação do Alentejo da época: “- A gente precisa de voltar a cozer o nosso pão! Todo arqueado, estende os braços para as ruínas do forno.”<sup>291</sup> O pai de Palma apela a que se volte ao hábito de se cozer o pão, o que é realçado pela forma verbal “precisa” e pela exclamação, que apresentam um sentido de urgência. Joaquim de Valmurado acrescenta: “- Lembras-te como era...? O fumo a sair, o cheiro do pão a ir ter com a gente, lá longe.... É a alma de uma família o forno do pão... A certeza, o sossego, a confiança... O nosso forno!...”.<sup>292</sup> A interrogação de retórica e as reticências evidenciam a importância do forno para aquela família e, conseqüentemente, do pão, numa época de carestia. O costume de se esperar pela confeitura, sentindo “o cheiro”, que se espalhava pelo espaço, é indicado pelos advérbios de lugar “lá” e “longe”. A metáfora e o hipérbato: “É a alma de uma família o forno do pão” enfatizam o quão importante e fundamental é este instrumento para a família alentejana, o que é ainda confirmado pela enumeração que se segue: “A certeza, o sossego, a confiança”, realçando que o forno é o retrato da independência e da sobrevivência de uma família do Alentejo.

No entanto, o forno está em ruínas. Ao estar derruído, desde o início até ao final da ação, pressagia a destruição e a tragédia que se abaterá sobre a família. Não cumprindo a sua função, revela-se sem utilidade, vindo a servir outro propósito: é o lugar onde Palma acaba por cair, morto.

Maria Alzira Seixo refere que o forno “desenvolve uma metáfora de aconchego nas suas componentes fundamentais de sobrevivência: o espaço da casa (o lar) e o alimento (o pão) no sentido da intimidade humana mais exemplar (a família).”<sup>293</sup> A autora aponta para uma

---

<sup>290</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. pp.31-32.

<sup>291</sup> Ibid. p.13.

<sup>292</sup> Ibid. p.14.

<sup>293</sup> Belchior, M. L., Rocheta, M. I. e Seixo, M. A. (1980). *Três Ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, o Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Seara Nova. p.94.

simbologia do forno, como “o espaço centralizador das atenções da miséria atual”<sup>294</sup> da família de Palma. De acordo com a análise de Seixo, “O forno destruído no terreiro ao lado do casebre sinaliza a desagregação da família e do lar”<sup>295</sup>.

O lar, casa de família, é o espaço dominado pelas mulheres, onde esperam a chegada do marido, vindo do trabalho ou da taberna ou da caça. Leia-se o seguinte exemplo ilustrativo da espera feminina, no lar, pelo homem, chefe de família:

No casebre as duas mulheres fitam-se, ansiadas, até o som morrer levado pelo vento.  
- Terá ele matado o coelho?  
- Decerto matou! O teu homem nunca erra um tiro!  
Júlia levanta-se, e pega na tigela.<sup>296</sup>

O espaço doméstico é, em *Seara de Vento*, pertença das mulheres, enquanto a rua, a taberna e os campos de caça são espaços masculinos<sup>297</sup>, o que resulta numa separação dos géneros. Essa representação, no romance de Fonseca, contribui para a imagem literária da família rural alentejana e dos lares alentejanos. O facto de a taberna ou a venda serem lugares preferencialmente ocupados pelo género masculino justifica, também, o facto de o cante alentejano ser praticado, tendencialmente, pelos homens.

A caça é outro costume na vida da família alentejana, no caso de *Seara de Vento*, mais do que um desporto, seria um meio de sobrevivência: Palma sai de casa para fazer uma batida aos coelhos, a fim de trazer alguma carne que matasse a fome à família. Esta necessidade vem realçar a imagem literária da pobreza que dominava o lar alentejano. Além disso, a atividade da caça remete não só para a masculinidade como para o machismo, comprovável através do protagonista, que ilustra literariamente a imagem do alentejano pobre, da década de 50, um imagotipo delineado com base na caracterização de um homem corajoso, orgulhoso, trabalhador, mas por vezes agressivo e autoritário com a família, que almejava apenas um trabalho para prover sustento para o seu lar e que era caçador. Em *Breviário Alentejano*,

---

<sup>294</sup> Ibid.

<sup>295</sup> Ibid.

<sup>296</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.43.

<sup>297</sup> Em *Breviário Alentejano*, na página 67, Francisco Martins Ramos analisa: “As mulheres confinam-se ao espaço doméstico, observam à janela e fazem rápidas incursões ao lavadouro público (...), à igreja e às mercearias. (...) No Alentejo rural, os homens e as mulheres conservam ainda o hábito de não ocuparem simultaneamente os mesmos territórios (...) Daí a casa ser considerada o santuário da mulher e a rua o espaço de realização dos homens.”

Francisco Martins Ramos esclarece: “No mundo rural que nos cerca, existem três ambições que sempre povoaram o universo imaginário dos alentejanos pobres: ter trabalho permanente, ter um porco para a matança; possuir uma espingarda para caçar.”<sup>298</sup>

Ao nível da alimentação, Manuel da Fonseca menciona o pão<sup>299</sup>, as azeitonas, o toucinho, as sopas d’alho, alimentos que se complementam na gastronomia alentejana, mas que demonstram uma nutrição deficiente e parca, principalmente para os camponeses que trabalhavam no campo e que dependiam da sua força física: “Escuro ainda, Mariana, a filha mais nova dos Palmas, abandona a enxerga. Deita no tarro meia dúzia de azeitonas, um naco de pão, e sai para o negrume, a caminho da distante herdade onde trabalha.”<sup>300</sup> Infere-se daqui que a alimentação de Mariana seria unicamente aquele pedaço de pão e as azeitonas, reforçando-se a imagem da miséria familiar.

No que se relaciona com a gastronomia, Manuel da Fonseca apresenta um diálogo entre Amanda Carrusca e Júlia, introduzindo os produtos e pratos típicos do Alentejo e socorrendo-se destes e da reação das personagens para destacar a fome e a pobreza das famílias de uma classe social mais baixa do Alentejo:

- Se eu gostava de toucinho... – apressa-se Amanda Carrusca, já esquecida do gato - quando era daquele alto, comia-o às garfadas! A minha pena foi nunca comer tanto quanto a barriga me pedia.
- Eu também gostava de toucinho - murmura Júlia. - Mas, frito, em fatias delgadas. Lembro-me sempre lá na vila. Pela manhã, agora, no inverno, punha-me a comê-lo, com pão, (...)
- Ó Júlia! – sôfregos, os olhos da velha reluzem por entre a sombra das chamas que lhe bailam no rosto – E pedaços de lombo frito na banha vermelha?!... (...)
- Nunca me enjoava de carne, fosse qual fosse - sussurra Amanda Carrusca. - De porco, então, isso nem se fala. Como eu gostava de sentir a gordura a escorrer-me pelo queixo abaixo!...<sup>301</sup>

No excerto, atente-se na forma como as personagens descrevem os alimentos: “daquele alto, comia-o às garfadas!” e, seguidamente, na personificação da fome em: “a minha pena foi nunca

---

<sup>298</sup> Ramos, Francisco Martins, (2006). *Breviário Alentejano*. Caleidoscópio. p.121.

<sup>299</sup> O pão, além de designar o produto resultante da mistura de água, farinha de trigo, sal e levedura, significa os alimentos em geral, frequentemente sinónimo de “sustento”, tal como o definem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, página 503: “O pão é, evidentemente, o símbolo do alimento essencial.”

<sup>300</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.19.

<sup>301</sup> *Ibid.* p.34.

comer tanto quanto a barriga me pedia”. A apóstrofe “Ó Júlia!” é indicativa do entusiasmo de Amanda Carrusca ao falar daqueles alimentos, desejando-os, o que é ilustrado pela descrição dos olhos da velha, através do adjetivo “sôfregos” e da forma verbal “reluzem”. Na sua última fala, o advérbio de tempo e de negação “Nunca” e o sentido da forma verbal “enjoava” confluem para o desejo e a fome da personagem, o que é relevado, também, na última frase, em que a mãe de Júlia recorda a sensação da gordura a escorrer-lhe pelo queixo, como se a saciasse.

Relativamente à alimentação, Francisco Martins Ramos informa: “Na região Alentejo, a dieta alimentar era, até há bem pouco tempo, constituída basicamente por produtos derivados do trigo - como o pão, açordas, migas, sopas - pois o trigo era o produto mais disponível na zona”.<sup>302</sup>

Como solução para a miséria, era comum a prática do contrabando, a que Palma recorrerá, uma vez que essa atividade poderá trazer-lhe o dinheiro e o sustento do seu lar. A caracterização e a descrição do contrabando permitem reforçar a imagem literária da miséria das famílias alentejanas, que obrigava à criminalidade como meio de sobrevivência.

Esta atividade criminosa surge representada como um trabalho duro e de sacrifício. Atente-se no trecho seguinte: “Curvados sob as cargas, os homens emergem do chão negro, na atitude de quem aguarda com impaciência o momento de iniciar a marcha.”<sup>303</sup>, onde os adjetivos “Curvados” e “negro” representam a submissão, o esforço e a dificuldade da atividade contrabandista. No excerto abaixo, verifica-se que a própria natureza é descrita de forma negativa, como agressora dos contrabandistas:

A lama fá-los escorregar, enterram os pés nas poças de água. Mas a pressa não deixa escolher caminho. Vão a corta-mato, céleres, por entre um infindável arvoredo. Só perto se apercebem dos troncos. Desviam-se, como sombras. Gemebunda, a ventania dilacera-se nos ramos do montado. Ouve-se um estalido áspero das hastes que se chocam.<sup>304</sup>

O vento sopra fortemente, destacado pela hipérbole “dilacera-se nos ramos do montado” e pela sinestesia “ouve-se um estalido áspero das hastes que se chocam”. Novamente, Fonseca usa de um vocabulário que cria um campo lexical sinónimo de dificuldade no respeitante à atividade em curso: “lama”, “escorregar”, “enterram”, “poças de água” e “infindável arvoredo”.

---

<sup>302</sup> Ramos, Francisco Martins, (2006). *Breviário Alentejano*. Caleidoscópio. p.96.

<sup>303</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.61.

<sup>304</sup> *Ibid.* p.63.

Continuando a caracterização do contrabando, num novo excerto, é descrita a personagem de Palma, como contrabandista, exaltando-se o esforço físico exigido e as consequências do mesmo: a respiração profunda, o cansaço e o confronto dos elementos naturais. Leia-se o excerto:

A respiração do Palma torna-se ruidosa. A nortada morde-lhe na pele, e as solas escorregam pelos torrões esboroados. Resfolga ao ritmo brusco da passada, o fardo em desequilíbrio a oscilar-lhe sobre as costas alagadas de suor. De boca aberta, atira os pés a destempo, como se apenas procure não cair de cara contra a lama. Esvai-se-lhe a noção do caminho percorrido. Dolorosos, os movimentos mecanizam-se-lhe, voga numa modorra.<sup>305</sup>

No excerto, para enaltecer o esforço e a dificuldade de Palma, destaca-se a personificação do vento norte, além de vocabulário como: “resfolga”, “desequilíbrio” e “oscilar-lhe”. A referência às costas molhadas de suor indicia, de igual forma, a sua dificuldade, que é de tal forma extraordinária, que, a dado momento, Palma não tem noção do tempo nem do espaço, caminhando de forma maquinal, como mostrado em “Esvai-se-lhe a noção do caminho percorrido.” e na hipálage “Dolorosos, os movimentos mecanizam-se-lhe, voga numa modorra.” Vale ressaltar que este suplício de Palma é mais intenso devido à fraqueza, decorrente da fome:

O tronco de Palma avança do meio do grupo. Dobra as pernas, estende os braços, e cai, roçando pela parede. Fica sentado no chão de tijolos, a sorver o ar, de boca muito aberta.

Vagamente curioso, o velho inclina o candeeiro.

- Qué es eso, hombre?

O Palma apenas consegue mexer os lábios ressequidos. Mas todos compreendem. Corona volta-se para o velho.

- Escuta, Carretero. Podes dar-lhe já alguma coisa? (...)

Erguem o Palma. Reflexivo, Corona observa-o.

- O que é que tu comeste ontem?

- Umhas sopas d’alho...<sup>306</sup>

Este extrato revela-se assaz pertinente, uma vez que ilustra, de forma inequívoca, que a prática do contrabando era uma das formas de vencer a fome: Palma fizera todo o caminho, obrigando o corpo a um esforço hercúleo, tendo comido umas míseras sopas d’alho.

---

<sup>305</sup> Ibid. p.64.

<sup>306</sup> Ibid. p.69.

O resultado do contrabando de Palma é alimento na mesa e fome saciada: “Ao princípio da tarde, Mariana vem encontrar a família reunida em redor da mesa. O aspecto animado de todos, a vista e o cheiro da comida, dão ao casebre um ar festivo.”<sup>307</sup> O ambiente familiar é descrito pelos adjetivos “animado” e “festivo”, mencionando-se a imagem e o odor dos alimentos, que contribuem para a descrição daquele cenário de alegria. O alimento trouxera ao lar esperança e luz. Mesmo Mariana, que se opunha àquela atividade do pai, acompanha a família na refeição. A dado momento:

Ao findar o pedaço, Júlia estende a mão para a frigideira. Hesitante, recolhe-a. Aquieta-se, de cabeça inclinada, o busto muito direito. Então, os olhos do Palma poisam sobre a mulher. Poisam com suavidade e compreensão.  
- Come mais - diz ele.<sup>308</sup>

Apesar de representar a autoridade do chefe de família e por vezes ser agressivo, o protagonista manifesta uma sincera preocupação com o bem-estar da família, evidente, por exemplo, no trecho citado acima. Palma sente prazer em ver Júlia, a sua esposa, alimentar-se, orgulhando-se também de si mesmo, na medida em que conseguiu, novamente, cumprir o papel de provedor da família. Por isso, insiste para que Júlia coma mais. Entretanto, “Por algum tempo, só se ouve o tinir dos garfos e das facas, o mastigar gostoso na carne e no pão embebido no molho. O rosto de Amanda Carrusca resplandece abertamente. O estômago saciado quebra a de agradável torpor.”<sup>309</sup> O som dos talheres e da mastigação demonstram a importância da alimentação para aquela família do Alentejo rural. Por outro lado, o emprego do adjetivo “gostoso” enfatiza o sabor e o prazer de todos. Já a forma verbal “resplandece” vem reforçar a felicidade e a satisfação, tal como os adjetivos “saciado” e “agradável”.

A imagem literária do lar alentejano é construída a partir do retrato de uma família assolada pela miséria e pela fome, pelo cenário da casa, pelo forno derrubado, a pobre alimentação, a atividade da caça, o contrabando e as relações pessoais. Saliente-se que todos estes imagotipos se relacionam e complementam. A casa é um cenário triste e vazio, com um forno destruído. Por se tratar de um lar pobre, a alimentação é também escassa. A pobreza implica nas relações

---

<sup>307</sup> Ibid. p.77.

<sup>308</sup> Ibid. p.78.

<sup>309</sup> Ibid.

personais, que se revelam tensas, e é ela o motor que conduz Palma ao contrabando, depois de ter já tentado outras vias para poder sustentar a família.

## 5.5 – O cante

Desde 2014, o cante alentejano é considerado Património Imaterial da Humanidade, estando relacionado com a tradição, a ruralidade e o trabalho no campo. A sua origem, ainda que ofereça dúvidas, parece remontar ao período árabe ou até ter influência dos salmos judaicos.<sup>310</sup>

Do seu repertório, fazem parte as modas: melodias e poesia de tradição oral, na voz de homens e mulheres, que poderão ser alegres ou de tom amargurado e de desabafo. O principal instrumento do cante é a voz ou as vozes dos homens e das mulheres, sendo que há sempre uma que se destaca<sup>311</sup>. Todas as outras vozes do coletivo, ou seja, do grupo, funcionam como coro que repete a primeira voz. Há, no cante alentejano, uma consciência de grupo, a mesma consciência que havia nos ranchos de trabalhadores dos campos do Alentejo. Deve especificar-se que foram os homens os precursores deste género de canto tradicional, uma vez que, após um dia de trabalho no campo, os trabalhadores passavam pelas tabernas, onde, acompanhados do seu copo de vinho, cantavam ao longo do serão sobre temáticas como: a vida no campo, o trabalho, a natureza, o amor ou até o contexto cultural e social. O canto alentejano, “dolente e triste na sua plangência chã, ...”<sup>312</sup>, permitia uma libertação ou expressão de um lamento do povo, considerando que seria a forma de desabafar da gente transtagana.

Em *Planície*, o cante não se apresenta com uma imagem literária bem definida. No entanto, alguns dos poemas poderiam, provavelmente, ser a letra de algumas modas desse género. Repare-se no poema “Estradas”, que narra um encontro de um homem, “António de Valmorim”, e de uma mulher, “Nena”, parecendo terminar de forma violenta. Essa composição

---

<sup>310</sup> No artigo “Cante Alentejano, o grande símbolo do Alentejo”, Márcio Magalhães esclarece: “há quem defenda que possa ter reminiscências árabes ou até nos salmos judaicos que, mais tarde, também originaram o célebre Canto Gregoriano.”

<sup>311</sup> No sítio em linha da Comissão Nacional da Unesco Ministério dos Negócios Estrangeiros, menciona-se: “o alto é a voz orientadora, que se ouve acima do grupo em toda a música.”

<sup>312</sup> Viçoso, Vítor (2011). *A Narrativa no movimento neorrealista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Colibri. p.124.

poética apresenta várias repetições, que poderiam ser entendidas como um refrão: “Eram campos, campos, campos”<sup>313</sup>, v.2, e “E nos campos, campos, campos”<sup>314</sup>, v.14.

Na compilação de contos *Aldeia Nova*, especificamente no conto “Campaniça”, verifica-se esta característica de tristeza e de desabafo associada ao cante. Em “Entra pela casa dentro a voz desgraçada dos homens cantando. É uma toada igual, arrastada, como a planície áspera de tojos e cardos.”<sup>315</sup>, o uso dos adjetivos “desgraçada” e “arrastada” enfatiza a desventura que dominava a vida no Alentejo, uma existência que se arrastava, sendo o cante, pela voz dos homens, a forma de estes suavizarem o seu infortúnio. Depois, o gerúndio, em diálogo com o adjetivo “arrastada”, indicia a continuidade não só da melodia, mas do sofrimento decorrente da vida de desgraça no Alentejo, sentimento reforçado pela comparação “como a planície áspera de tojos e cardos”. A descrição da cantiga e o facto de as vozes se arrastarem (estendendo as notas musicais – sendo esse um traço do género musical em questão) confirmam o tom de nostalgia e de tristeza. O imagotipo do cante alentejano estará sempre relacionado com a dor, a nostalgia e o tormento do povo ou, na criação literária de Manuel da Fonseca, com as suas personagens e o seu desejo de fuga, pois este cante, pela melodia nostálgica e pelas letras de sentido mais melancólico, dá voz e personifica a dor humana que, ao ser ouvida pelas personagens, intensifica o seu sofrimento. Torna-se importante analisar, do mesmo modo, a relação entre o cante e o vento: “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.”<sup>316</sup> No trecho, destaca-se a dor, o desalento e a amargura dos homens que cantam. As suas vozes são comparadas ao vento, que, por sua vez, é personificado: “gemendo num pinhal”. Então, cante e vento estabelecem uma ligação quanto aos efeitos que podem produzir nas personagens que os ouvem e os sentem: a tristeza, a melancolia e a amargura.

No conto “Névoa”, o cante emana como referência, colaborando para a criação da imagem literária da paisagem alentejana: “na faixa de luz que saía das vendas, o empedrado luzia de

---

<sup>313</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.127.

<sup>314</sup> Ibid.

<sup>315</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.18.

<sup>316</sup> Ibid.

água. Já os homens do campo haviam cantado longo tempo, ao meio do largo, em círculo, com as mantas sobre as cabeças”<sup>317</sup>.

Por outro lado, em “Viagem”, o cante é trazido à narrativa pelas memórias de Rui, a personagem principal, que, ao entrar no comboio, iniciando a sua viagem até à sua terra natal, recorda “a cantiga que tanta vez ouvira na infância, às raparigas da monda (...) Vem, vagarosa, e vai-se modulando ao compasso do comboio cansado: «lá vai o comboio à fonti/lá vai a assobiariiii...»”<sup>318</sup>. Neste trecho, atente-se na aliteração em “v”: “vem, vagarosa, e vai-se” e na aliteração em “c”: “compasso do comboio cansado”, que poderão remeter para a musicalidade do cante. A meio da ação desse mesmo conto, já o protagonista chegara ao seu destino, junta-se aos amigos na taberna, onde, novamente, o narrador apresenta um breve retrato do cante alentejano: “unem as cabeças e Ramalho esganiça a voz num grito: Os olhos da Marianita/São verdes cor de limão...”<sup>319</sup>. Aqui, prova-se que o cante é um género que apela ao coletivo e à união, o que se ilustra pelo uso da forma verbal “unem”, sendo que há sempre uma voz que se destaca, neste caso, a de Ramalho.

Também em “Aldeia Nova”, se menciona o cante alentejano: “Mas, com as sombras alastrando, por todo o descampado, alastra a solidão que não tem eco para histórias e depressa puxa cantigas, tristes e largas como a noite alentejana”<sup>320</sup>. Na descrição das cantigas, o narrador aproxima o cante, através da dupla adjetivação de sentido melancólico, “tristes e largas”, e da comparação com a noite alentejana. Saliente-se, igualmente, que o cante presente na ação se encontra associado ao alastrar da solidão, a que só o cante poderá dar voz ou “eco”. Seguidamente, apresenta-se uma ilustração fiel deste género musical, referindo-se “a primeira voz que modula a quadra”<sup>321</sup>, que será sempre aquela que se destaca e é repetida pelo coro: “logo encontra o apoio de todos no coro que lhe responde.”<sup>322</sup>

---

<sup>317</sup> Ibid. p.74.

<sup>318</sup> Ibid. p.103.

<sup>319</sup> Ibid. p.118.

<sup>320</sup> Ibid. p.127.

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> Ibid.

O teor da melodia do cante é, em “Aldeia Nova”, triste, acompanhando a imagem do sofrimento do trabalhador rural, em especial, do protagonista Zé Cardo, porcariço num dos montes da região alentejana:

E, no silêncio que se faz (...), de novo, sozinha, a voz insiste pedindo amparo para tanta desgraça:

*Não tem perdão, minha mãe,  
Pôr-me no mundo a viver...*

De novo o coro responde, não para consolar, que não há nos homens senão igualdade de destino; responde a mesma pena:

*Sou trabalhador de enxada:  
Fui condenado ao nascer!...*<sup>323</sup>

O campo lexical que se constitui: “desgraça”, “amparo”, “pena” e a ideia de um destino cruel que não pode ser solucionado em “que não há nos homens senão igualdade de destino” e “Fui condenado ao nascer!...” corroboram um conteúdo dominado pelo desespero e pelo lamento.

Concentremo-nos num outro exemplo:

As cantigas dos malteses ganharam nova cadência. Um qualquer do rancho, de olhos perdidos na noite, ergueu a voz lenta:

*Não canto por bem cantar  
Nem por boa fala ter...*

Um ai fundo saiu de vinte bocas e ecoou por córregos além, logo compassando num coro grave:

*Só canto para espalhar  
As penas do meu viver...*<sup>324</sup>

O facto de o cante ser praticado pelos malteses acentua, de igual modo, uma certa melancolia associada a este género, reforçada pelo conteúdo das letras. Neste excerto, o modo como se narra e descreve o cante permite a criação de um imagotipo relativo a esse género: o facto de ser um cantar coletivo, realçado pelo nome coletivo “rancho” e pelo quantificador “vinte”; “a voz lenta”, caracterizando-se, pela adjetivação “lenta”, a forma de se cantar; a referência à interjeição “ai” e o conteúdo triste da letra daquela moda, evidenciado pelo verso “As penas do meu viver”, que remete para sofrimento.

---

<sup>323</sup> Ibid. pp.127-128.

<sup>324</sup> Ibid. p.130.

No romance *Seara de Vento*, o cante emana na planura alentejana como um tom melancólico e repetitivo através da ladainha de Bento: “uma lamúria que vai subindo até abrir-se em notas claras, como um fio musical prestes a soltar-se num cântico.”<sup>325</sup> O vocábulo “lamúria”, sinónimo de um lamento que se vai propagando e aumentando de volume continuamente, usando-se a conjugação perifrástica para o enfatizar, e a comparação “como um fio musical”, possibilitam que se entenda o som produzido por Bento como um cante primário. Um outro excerto bastante pertinente é: “A longa acalmia torna-se exasperante. Ninguém fala. Só o Bento baloiça o tronco, e resmunga, incansável, a cantilena sem palavras. Angustia ouvi-lo tão de perto, tão sempre igual e monótono, como num choro derramado. - An, an, an, na!...”.<sup>326</sup> A descrição do som produzido por Bento, recorrendo-se ao nome “cantilena”, como se de um cântico se tratasse, e a comparação “como num choro derramado”, em que o adjetivo “derramado” confere um sentido de continuidade, repercutem o sentido de melancolia próprio do cante alentejano. No contexto em que o excerto se insere, no final da ação, enquanto Palma se prepara para enfrentar a guarda, este cântico de Bento, repetitivo e representado pela onomatopeia, poderá ser símbolo do trágico fado do seu pai.

No entanto, ao longo do romance, não se verifica uma referência ao cante, enquanto género, como elemento enriquecedor do cenário ou como meio de realçar a dor das personagens.

Apesar de as modas alentejanas serem apenas referidas, caracterizadas e servirem de cenário às narrativas de Manuel da Fonseca, não sendo ouvidas pelo leitor, poderão ser imaginadas por este, permitindo-lhe uma sensação de envolvimento na ação. Acresce que as mesmas tornam o cenário um lugar mais real e vívido, além de conferirem humanidade às personagens ficcionadas por Manuel da Fonseca. O cante é, assim, uma referência do Alentejo, um imagotipo de Manuel da Fonseca, que surge de forma mais desenvolvida em *Aldeia Nova*, enriquecendo a imagem literária do Alentejo e contribuindo para a construção da mesma: ou a alegria do trabalho ou a tristeza profunda e os efeitos produzidos em personagens como Zé Cardo de “Aldeia Nova” ou Maria Campaniça do conto “Campaniça”.

---

<sup>325</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. p.22.

<sup>326</sup> *Ibid.* p.160.

Maria Alzira Seixo defende que “a música teve, durante o salazarismo, um papel importante na estética de intervenção. O cantar alentejano conotava-se com a oposição ao regime”<sup>327</sup>, possivelmente, por representar um lamento do povo perante as condições de vida e as dificuldades enfrentadas, como um pedido de ajuda ou uma expressão de revolta.

## 5.6 – A crença e a credence

As crenças, as credences e as mezinhas são sempre um traço da cultura de um povo, que fazem parte do seu imaginário e se originam no medo, na superstição e na ignorância. Se é verdade que Manuel da Fonseca, na sua obra, aborda, ainda que de forma ténue, a fé religiosa, o mais importante é a exploração da credence, a fim de tornar mais verosímil o discurso sobre a região transtagana e enriquecendo a imagem literária da mesma. Torna-se, pois, relevante, estabelecer a diferença entre “crença” e “credence”. De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa*, “crença” é o “ato de crer; atitude de espírito que admite, em grau variável (...) uma coisa como verdadeira; (...) fé religiosa”<sup>328</sup>, distinguindo-se do termo “credence”, que significa, segundo o mesmo dicionário, “crença absurda ou ridícula”<sup>329</sup>.

Atente-se na coletânea de poemas *Planície*, em que surge uma única vez a referência ao quebranto, no verso trinta e oito do poema “Mataram a Tuna!”: “Vinha domingo e a Tuna na rua/enchendo a rua enchendo as casas./Voavam fitas coloridas/ raspavam notas violentas/rasgava a Tuna o quebranto da Vila/ tangendo nas violas e bandolins/a heróica marcha Almadanim!”<sup>330</sup> Nestes versos, o quebranto não será um bruxedo ou uma maldição, mas um sentimento de estatismo, debilidade e até de prostração decorrente de uma falta de energia, sendo vencido pela música da tuna e por toda a alegria que a mesma proporcionava, corroborado pela forma verbal expressiva “rasgava”, que introduz um sentido de destruição da melancolia dominante.

---

<sup>327</sup> Seixo, Maria Alzira. (2011). “Manuel da Fonseca, O olhar do poeta”. In Santos, David (coord.). *Manuel da Fonseca por todas as estradas do mundo*. Assírio e Alvim. p.76.

<sup>328</sup> Costa, J. Almeida e Sampaio e Melo, A. (1975). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto Editora. p.391.

<sup>329</sup> Ibid.

<sup>330</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.145.

Na obra *Aldeia Nova*, apenas em “Névoa”, quando as personagens falam entre si sobre o maltês Zé Limão, protagonista do conto, alvitando a origem do seu comportamento, surge a crendice: “Era voz corrente que fora uma mulher que o desgraçara. Mas quando alguém queria saber detalhes, os interrogados respondiam vagamente: - Ora!... Como haveria de ser? Aquilo foi da beberagem malina que ela lhe deu”. A “beberagem malina” refere-se a uma eventual bebida enfeitada em que era adicionado um ingrediente que tornaria o homem obcecado por esta mulher, daí o adjetivo de tom negativo “malina”, que significa “maligna”. Constatase, assim, que a crendice assume, aqui, uma conotação relacionada com a superstição e a ignorância do povo, portanto, sem qualquer fundo de verdade e, ao mesmo tempo, distinta do “quebranto” do poema “Mataram a Tuna!”.

Relativamente a *Seara de Vento*, a crendice encontra-se representada pelas personagens de Amanda Carrusca e Júlia, que acreditam que uma mezinha<sup>331</sup> pode curar Bento, o filho de Júlia que sofre de uma maleita mental. Esta crença, como no conto “Névoa”, justifica-se pela ignorância e superstição:

- A mãe ainda se lembra como se faz?
- Hás-de ver! - exclama Amanda Carrusca, com vivacidade. - Por mais que me digam que não, aquela doença do nosso Bento é toda derivada da fome que passou. Ele está raquítico, é o que é. E isto tem curado muita gente desenganada pelos médicos! Corta os limões, espreme-os sobre os ovos. Como num ritual misterioso, as mãos descarnadas da velha mexem-se de forma estranha, lenta. (...)
- Hei-de curar o meu neto!<sup>332</sup>

A velha mulher acredita que aquele remédio poderá curar o neto, no entanto não conhece sequer o nome do mesmo, usando o pronome indefinido “isto”, enfatizando-se a ignorância. Destaque-se, além disso, a expressão “ritual misterioso”, que, pela associação do nome comum “ritual” ao adjetivo “misterioso”, assume um tom de superstição. É a fé da personagem que a motiva a continuar, exprimindo o desejo e a certeza de que conseguirá curar o neto, o que se evidencia pelo uso da forma verbal “Hei-de” na frase exclamativa “Hei-de curar o meu neto!”.

---

<sup>331</sup> No *Dicionário da Língua Portuguesa* de J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, página 944, “mezinha” significa, no registo popular: “remédio caseiro”, não possuindo qualquer evidência científica de cura.

<sup>332</sup> Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia. pp.16-17.

A personagem de Júlia, além de frágil, submissa, nervosa e medrosa é supersticiosa, característica que se origina do seu medo e da sua insegurança. É pela voz de Júlia que surge o quebranto em *Seara de Vento*: “- Que sítio... - murmura ela, numa lentidão de presságio – Até dá quebranto. Nem eu sei... nestes dias, sinto-me aparvalhada, como se de repente fosse acontecer uma desgraça.”<sup>333</sup> Neste caso, o quebranto apresenta o mesmo significado que ocorre em “Mataram a Tuna!”: a ausência de energia e a debilidade, demonstrados pelo adjetivo “aparvalhada”. Todavia, acrescenta-se um outro significado, mais supersticioso: o de presságio, reforçado pela presença personificada do vento naquele momento da ação: “O choro do vento esvai-se, lamentoso.”<sup>334</sup> A esposa de Palma acredita também em fantasmas: “- Que quer? Sei lá... Julguei que era uma aparição...”<sup>335</sup>, confirmando-se, mais uma vez, o seu caráter supersticioso. Possivelmente, a personagem necessitava de acreditar em alguma coisa, de ter fé, dadas as circunstâncias em que vivia, não se olvide o seu destino fatal: o suicídio, o que constitui um contrassenso, na medida em que Júlia acredita em Deus. Leia-se o seguinte excerto:

- Mãe, eu sempre tive a minha religião!...
- Han?- murmura a velha, de face enrugada pelo espanto - Que é que a religião tem que ver com isto? (...)
- Falar, falar... quem é que nos ouve, se até Deus nos esqueceu?
- Cale-se, que está a pecar!... - choraminga Júlia, de mãos nas fontes - Deus é pai de nós todos...
- Será. Mas uns são filhos, outros enteados.<sup>336</sup>

Enquanto Júlia revela uma crença, uma fé em Deus, usando o advérbio “sempre” e a exclamação para intensificar a sua fé, a sua velha mãe demonstra um certo ateísmo, afirmando que Deus se esqueceu dos pobres. Possivelmente, tratar-se-á da voz de Manuel da Fonseca e do ideário neorrealista. Júlia usa o imperativo “Cale-se” junto da exclamação, reafirmando a sua fé e enunciando uma asserção religiosa: “Deus é pai de nós todos”. Não obstante, a sua mãe duvida da justiça divina, por isso usa a expressão popular “uns são filhos, outros enteados”. Tal descrença reforça a pobreza do Alentejo de então e o sentimento de injustiça, podendo,

---

<sup>333</sup> Ibid. p.32.

<sup>334</sup> Ibid.

<sup>335</sup> Ibid. p.50.

<sup>336</sup> Ibid. pp.51-52.

eventualmente, ser a voz de Fonseca, que ao retratar a crença e a credence de um povo na sua ficção, representando-a com auxílio das personagens intervenientes na ação e com recurso a efeitos estilísticos e linguísticos, cria um imagotipo que complementa a imagem literária alentejana.

### **5.7 – O falar alentejano**

O dialeto falado numa determinada região constitui um traço identitário da mesma e das suas gentes, permitindo um reconhecimento e um processo de estereotipia.

No *corpus* analisado, são comuns os regionalismos atualizados pelos falantes alentejanos, conferindo-se, dessa forma, credibilidade às personagens intervenientes na ação.

É em *Aldeia Nova* e *Seara de Vento* que mais se nota o falar alentejano. Na obra poética *Planície*, não se verifica a presença de regionalismos ou de exemplos da fonética alentejana, apenas se confirmando o uso do gerúndio, com sentido de continuidade, por exemplo, em “Para um poema a Florbela”: “sorrindo” (v.59), “esbanjando” (v.96), “estremecendo” (v.124), entre outros. Esta ausência de exemplos demonstrativos do falar alentejano conduz-nos a uma reflexão: por que razão recorre Manuel da Fonseca a regionalismos e à fonética nas suas obras em prosa, mas não o faz em *Planície*? É possível que essa decisão se prenda não só com o género literário, mas também com o objetivo de conceder verosimilhança às personagens, colocando-as no cenário do Alentejo, situando também o leitor nesse espaço físico. Acresce que, se a ação das suas narrativas decorre na região alentejana, as escolhas linguísticas de Fonseca, considerando o falar alentejano, contribuem para a constituição da imagem literária dessa região.

No que concerne aos contos de *Aldeia Nova*, por exemplo, em “Campaniça”, além da forma nominal do gerúndio: “cantando” (página 15), “mergulhando” (página 17), “gemendo” (página 18), estão presentes vários regionalismos. Assim, verifica-se: “parvidade” (página 15), sinónimo de parvoíce, de acordo com o *Dicionário da Linguagem Popular do Alentejo* de Vítor Barros ; “abalar” (página 17), usado, segundo Barros, no Baixo-Alentejo, e que significa “partir”, o que se relacionará com o desejo de fuga e evasão da personagem de Maria Campaniça à sua vida rotineira; “onde haveras de morrer” (página 17), em que se verifica um erro sintático

na forma verbal empregue “haveras”, que indicia o fraco conhecimento da língua portuguesa e a pouca escolaridade das personagens, colaborando com a imagem literária criada por Fonseca, e o “mocho” (página 20), uma referência comum na ficção de Fonseca, por exemplo em *Seara de Vento*, e que diz respeito ao “Banco de quatro pés, feito de buinho(...) para uma só pessoa (Alentejo central).”<sup>337</sup> O mesmo sucede no conto “Névoa”, com “paleio” (página 73), que se formou do verbo “palear”<sup>338</sup>, significando conversar sobre futilidades. No conto “Viagem”, é atualizado o regionalismo “guerreas” (página 107), que significa “briga” ou “contenda”, usado, conforme Vítor Barros, pelos falantes de Aljustrel, no Baixo-Alentejo. Deste conto, para além do que aos regionalismos atende, é pertinente explorar um breve excerto, pois é através do mesmo que reconhecemos alguns traços fonéticos do falar alentejano: “A cantiga que tanta vez ouvira, na infância, às raparigas da monda, vem à ideia do rapaz. (...) «Lá vai o comboio à fonti/lá vai ele àsubiariiii... (...) Lá vai o mê lind’amori/”<sup>339</sup>. Repare-se que esta é uma memória da personagem de Rui, que viaja para o Alentejo e se recorda de uma melodia da sua meninice, cantada pelas mondadeiras. Para tornar mais credível esta memória e o canto das trabalhadoras rurais, o autor representou os fonemas caracterizadores do falar alentejano, por meio de grafemas. Assim, salientemos algumas características da fonética alentejana: a substituição do “e” em posição final de palavra por “i”, ou fechamento vocálico, comprovado em “fonti”; a paragoge do “i” em palavras que terminam em consoante: “amori” e a redução do ditongo “eu” para “ê”, verificado em “mê”.

No conto “Aldeia Nova”, surge o diminutivo “mocinho” (página 130), referindo-se à personagem de Zé Cardo, assumindo o sentido de uma criança pequenina e sendo, igualmente, um regionalismo do Baixo-Alentejo. Em “Nortada”, no extrato “Ná. Dês que abriram” (página 146), destacam-se o advérbio de negação “Ná”, sendo uma redução do advérbio “Não”<sup>340</sup>, e “Dês”, uma redução da preposição “Desde”, corroborando-se, de novo, a imagem do fraco domínio da língua portuguesa no Alentejo da década de 40 do Estado Novo. Ainda nessa

---

<sup>337</sup> Barros, Vítor (2021). *Dicionário de Linguagem Popular do Alentejo*. Edições Colibri. p.224.

<sup>338</sup> No *Dicionário de Linguagem Popular do Alentejo*, página 233, significa: “Conversar sobre coisas fúteis”, sendo usado em Beja.

<sup>339</sup> Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Caminho. p.103.

<sup>340</sup> Segundo Vítor Barros, “Ná” poderia ser uma interjeição. Na página 299 do seu *Dicionário de Linguagem Popular do Alentejo*, a classificação de interjeição poderá estar relacionada com o uso da exclamação.

narrativa, cite-se “O velho bandeou a cabeça” (página 153), em que ressalta o regionalismo “bandeou”, usado, especialmente, em Mourão, com o significado de movimento.

Com relação a *Seara de Vento*, saliente-se o uso do gerúndio, que assume a função já referida a respeito de *Planície* e *Aldeia Nova*, bem como regionalismos como “mocho” (página 9) e “A gente” (página 13). A estes, acrescem outros ainda não mencionados: “acachapa-se” (página 8), em “Júlia acachapa-se mais sobre o mocho”, significando que se encolhe. Este vocábulo, possivelmente, é uma variante de “acaçapar-se”, um regionalismo usado em Santiago do Cacém e cujo sentido é “esconder-se”. Seguidamente, apresentam-se: “esguedelham-se” (página 11), significando “despenteiam-se”, forma verbal do verbo “esguedelhar”, derivado por prefixação de “guedelha”, sinónimo de cabelo; “rodilha” (página 16), empregue no Baixo-Alentejo, referindo-se a um pano de limpeza ou guardanapo, portanto, uma menção a um objeto do lar alentejano; “má catadura” (página 27), cujo sentido é estar de mau humor, sendo atualizado pelos falantes do Baixo-Alentejo e “mangar” (página 67), no sentido de caçar.

Outro aspeto linguístico essencial para a construção da imagem literária do Alentejo são os antropónimos ou as alcunhas, apresentadas por Francisco Martins Ramos, na obra *Breviário Alentejano*, como “um instrumento aldeão.”<sup>341</sup>. Geralmente, a alcunha era dada ao “outro”, àquele que vinha de fora, sendo uma forma de o distinguir, definir e categorizar. De acordo com Ramos, no que às alcunhas diz respeito, há que diferenciar os apelidos coletivos dos individuais. Os primeiros prendem-se com a família do indivíduo, com a sua origem familiar, e eram, frequentemente, herdados. Os segundos relacionam-se com a identidade própria, o traço individual distintivo. Ademais, a alcunha é uma forma de estereotipia: há as alcunhas anatómicas, relacionadas com o corpo; as geográficas, que introduzem a origem do indivíduo; as profissionais, referentes à profissão, e as comportamentais, que destacam comportamentos ou atitudes estereotipadas.

Em *Planície*, no poema “Guerra”, estão presentes dois nomes: “Francisco Charrua” e “Zé Gaio”, destacando-se os apelidos “Charrua”, designativo de um instrumento agrícola, remetendo para o trabalho rural e para o Alentejo, e “Gaio”, nome relacionado com uma ave. No poema “Mataram a Tuna!” refere-se Manuel da Água em “Manuel da Água punha

---

<sup>341</sup> Ramos, Francisco Martins, (2006). *Breviário Alentejano*. Caleidoscópio. p.106.

gravata!”<sup>342</sup> Nesse exemplo, salienta-se o apelido “Água”, sendo provavelmente a profissão desse indivíduo a de aguadeiro, nos campos de trabalho.

Relativamente aos contos de *Aldeia Nova*, assinala-se, em “Campaniça”, a alcunha “Venta Larga”, uma referência anatómica que significa nariz grande, e o nome da protagonista, com o sentido de origem: “Maria Campaniça”, em que o nome “Campaniça” designa alguém que pertence ou trabalha no campo. Entretanto, no conto “O primeiro camarada que ficou no caminho”, sublinhe-se a alcunha “Estróina”, cujo significado é “valdevinos” ou “boémio”, referindo-se, pois, a um aspeto comportamental. O mesmo sucede com a alcunha “Chico Bate-Pé” no conto “Aldeia Nova”, fazendo referência a um movimento repetitivo, que se tornou um estereótipo. Nesse conto, resalte-se os nomes “Zé Cardo” e “Zé da Graça”: o primeiro será uma clara referência a uma planta, o cardo, e o segundo poderá respeitar ao nome da esposa, indicando um sentido de pertença, ou a uma característica psicológica da personagem: o facto de ser divertido ou engraçado.

Por último, em *Seara de Vento*, há apenas os antropónimos “Palma” e “Galrito”, como identificadores do nome de família e possibilitando o seu reconhecimento a partir dos mesmos.

Os regionalismos e os antropónimos presentes nas três obras em estudo são usados pelo autor como um recurso linguístico para conferir verosimilhança à ação e às próprias personagens. É essa a região, o espaço físico de eleição da obra Manuel da Fonseca, então, ao fazer uso destes recursos, tornando as personagens verosímeis, a imagem literária do Alentejo torna-se também ela mais credível.

---

<sup>342</sup> Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho. p.144.

## 6. Considerações finais

A dissertação “Imagens Literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca: *Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento*” possibilitou aprofundar o estudo sobre a presença do Alentejo na obra de Manuel da Fonseca e analisar a construção de um discurso representativo dessa região, de onde emanam várias imagens literárias.

Enquanto neorrealista, apesar de Manuel da Fonseca ter respeitado e representado o ideário desta escola literária nas suas obras, nomeadamente: a crítica e o comprometimento com a denúncia social, manteve sempre uma preocupação com a estética e não apenas com o conteúdo, afastando-se da dicotomia “conteúdo *versus* forma” que dominou o Neorrealismo.

O autor em apreço, embora no início da sua carreira rejeitasse o epíteto de escritor regionalista, na verdade, privilegiou a região alentejana e as suas gentes nas obras que criou ao longo de uma vida de poeta, contista e romancista. Da discussão levada a cabo sobre a eventualidade de Fonseca se inscrever numa literatura regionalista, poderá concluir-se que, inserindo-se na estética neorrealista, sendo um dos traços dessa escola literária a presença do regionalismo e a exploração da ruralidade, e considerando-se a predominância do Alentejo na obra do autor, Manuel da Fonseca apresenta uma tendência regionalista. No entanto, será sempre um escritor universal, na medida em que cada região é uma componente de um universo.

Após um estudo de base imagológica, procedendo-se à análise da construção das imagens literárias do Alentejo e da forma como estas são uma recriação dessa região, considerando o discurso de Manuel da Fonseca em *Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento*, é evidente a relação que se estabelece entre as mesmas.

Primeiramente, deve salientar-se que cada uma das imagens não deve ser considerada como independente de todas as outras, visto que é o conjunto de todas elas e a relação e o encadeamento que vão estabelecendo entre si, entrecruzando-se, que as complementa enquanto imagens literárias. Nas décadas de 40 e 50 do século XX, Portugal é um país predominantemente rural e todas as suas regiões teriam a presença de camponeses, do trabalho agrícola, de retratos familiares, de gastronomia típica, de géneros musicais, superstições e falares distintos. No entanto, só quando se cria um discurso sobre esses motivos, é possível confirmar a existência de imagens literárias complementares. No caso de Manuel da Fonseca,

é o seu discurso, filtrado pela sua experiência, que constrói e representa literariamente várias imagens representativas do Alentejo, as quais possibilitam reconhecer a região alentejana.

Ao longo do tempo e independentemente do género e do hiato temporal que separa as obras em estudo, Manuel da Fonseca, quanto à paisagem, mantém os mesmos imatopos, o mesmo discurso, usando os mesmos efeitos linguísticos e fazendo referência aos mesmos elementos da natureza: flora, clima e cenário, criando sempre uma imagem de aridez, secura e de agressividade, uma paisagem que oprime o povo e que o conduz ao desejo de fuga e evasão. Essa opressão existe, já, devido ao contexto social e político, porém essa paisagem vai enfatizá-la, pois o sentimento que provoca será o mesmo. A paisagem representada por Fonseca não corresponderá necessariamente ao real, mas a sua imagem literária vem reforçar a miséria do povo.

Também nos seus contos, Fonseca destaca a aridez, a secura, o vazio e a ausência de gentes, o silêncio da paisagem (o que é causador de melancolia) e o desejo de fuga, profundamente relacionado com a maltesia. Desta forma, emerge uma imagem literária de um Alentejo extenso, mas que prende, pressiona e angustia. Já em *Seara de Vento*, a paisagem é menos importante, destacando-se o elemento natural do vento, como uma presença agitada, agressiva, contínua, prenúncio de desgraça. Possivelmente, a imagem literária da paisagem não estará tão desenvolvida no romance, posto que o grande propósito de Manuel da Fonseca seria a denúncia social e a crítica. Destarte, em *Seara de Vento*, as imagens literárias do lar e do trabalho tornam-se mais relevantes e representativas da sua intenção.

A imagem literária do trabalho é consonante com a imagem literária da paisagem. O vazio e aridez conduzem à ausência de oportunidades, condenam os seus habitantes à sobrevivência, não lhes permitindo uma vida digna.

Se na obra *Planície* apenas são referidas algumas profissões relativas ao trabalho rural, nos contos de *Aldeia Nova*, especificamente em “Aldeia Nova” e “Maria Altinha”, verifica-se uma descrição mais detalhada destas atividades profissionais, com vista a enfatizar e a destacar o martírio e o suplício do trabalhador rural, suscitando a empatia do leitor. Recorde-se que estas obras foram publicadas em 1941 e 1942, respetivamente. Ora, em 1958, data da publicação de *Seara de Vento*, decorridos dezasseis anos, sendo a denúncia da injustiça social um dos

objetivos do autor e estando já a imagem literária do trabalho registada na coletânea de contos, não seria necessário voltar à mesma representação, mas complementá-la.

Em Manuel da Fonseca, o estereótipo do maltês dá lugar a um imagotipo, pois este torna-se uma personagem, quer na lírica, por exemplo em *Planície*, onde o autor lhe dedica um poema, quer em “Névoa” (*Aldeia Nova*,) em que o maltês surge como personagem principal. Apesar de a imagem literária do maltês ser semelhante nas duas obras, essa personagem vai adquirindo mais traços, tornando-se uma figura com diferentes nuances. Na obra poética, surge um maltês orgulhoso, digno e corajoso. Já o maltês de “Névoa” é aquele que se evade para o álcool, como solução para a sua dor. Este é um outro maltês, mais do que se evadir e tornar-se um errante, é aquele que se deixa vencer pelo vício.

Em *Seara de Vento*, não é o maltês que se manifesta, mas um dos seus traços: o desejo de fuga e de evasão à precariedade e à carestia de vida do Alentejo de então, especialmente presente na personagem de Júlia, que se suicida, e nos seus filhos mais velhos, que tentaram uma vida melhor saindo da terra. Assim, não é possível dissociar o retrato desta figura do sentimento que assola as gentes alentejanas, nem do imagotipo do trabalho, já que, em Fonseca, a transumância do maltês resulta, frequentemente, da ausência dessa atividade.

É *Seara de Vento* que, como romance e para que a ação se torne mais verosímil, apresenta uma imagem literária do lar de uma família alentejana, com referências a elementos como a lareira, o forno, a alimentação, o costume da caça, as relações familiares, a pobreza extrema e a atividade do contrabando, consequências da ausência de trabalho e de oportunidades. Esta imagem literária encontra-se intimamente ligada à imagem literária do trabalho.

Destaque-se que Fonseca apresenta um parco retrato da gastronomia alentejana, servindo-se essencialmente do pão, pela referência ao forno ou a pratos como as sopas d’alho. Refere ainda as azeitonas, o toucinho, o porco e o lombo. Essa pobreza de alimentos na casa de Palma reforça e ilustra, também, a pobreza e cria uma imagem literária de uma família da ruralidade alentejana, que representa e simboliza a miséria e a fome.

No atinente ao cante, enquanto género musical, este surge em *Aldeia Nova* como a voz e o desabafo da melancolia e da nostalgia que dominavam o povo, decorrentes do sofrimento e da carestia em que viviam. Em *Seara de Vento*, a imagem literária do cante é pouco desenvolvida,

sendo substituída pela presença constante do vento: a sua lamúria e o seu lamento. Além disso, a voz de Bento, na sua repetida cantilena lamuriosa, cria uma proximidade ao cante alentejano.

As imagens literárias da credice e da crença são mais amplamente exploradas no romance *Seara de Vento*, estando associadas às personagens: confere-lhes verosimilhança, pela superstição e ignorância próprias de um povo isolado e com pouco acesso à educação e a cuidados médicos, resultado do contexto político vivido no Portugal da época. Mesmo a crença e a fé em Deus é patente nesta obra, o que se relacionará com a própria caracterização da personagem de Júlia, uma mulher frágil e atormentada, que encontra algum conforto e segurança no temor a Deus e na fé. Estas imagens, no entanto, não se observam em *Aldeia Nova* ou *Planície*.

No respeitante ao falar alentejano, *Planície* não nos oferece uma riqueza lexical e de regionalismos que confirmem a presença do mesmo, provavelmente, por se tratar de um texto poético, em que a estética se terá sobreposto ao conteúdo, destacando-se apenas o uso do gerúndio. Porém, em *Aldeia Nova* e em *Seara de Vento*, como já desenvolvido, surge uma maior variedade e um maior número de ocorrências de léxico pertencente ao falar alentejano, uma vez que, quer os contos, quer o romance, são obras narrativas povoadas por personagens que devem ser verosímeis. Então, seria necessário que as mesmas atualizassem esses termos no seu discurso. Dessa forma, os regionalismos permitem a constituição de uma imagem literária do falar alentejano e servem, de igual forma, como um recurso com vista à caracterização e verosimilhança dos intervenientes da ação.

Em resumo, as imagens literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca remetem para a dor, o sofrimento e a carestia de vida, que conduzem ao desejo de evasão. A paisagem árida, vazia e agressiva; o trabalho esforçado e difícil, que se relaciona com a injustiça social e com o desejo de fuga; o lar e a imagem da família que padece da fome por ausência de trabalho; o cante, que surge como um lamento e uma premência de desabafo; as credices e as superstições que decorrem da ignorância do povo e, frequentemente, como solução à ausência de cuidados médicos, e o próprio falar alentejano, todas estas imagens concorrem e colaboram entre si para uma imagem mais ampla do Alentejo na criação literária de Manuel da Fonseca: a fatalidade e a tragédia a que os alentejanos parecem estar condenados.

Todavia não é a região, em si, que é fatal, mas o estado de abandono a que é votada. Este é o Alentejo do Estado Novo e não pode dissociar-se desse contexto social e político, inclusivamente porque as obras estudadas foram produzidas entre 1941 e 1958. Portanto, a imagem literária do Alentejo, em Fonseca, deve ser perspectivada à luz desse mesmo contexto.

Pelo exposto, a presente investigação vem contribuir para um maior conhecimento da obra de Manuel da Fonseca e para o estudo imagológico em Literatura Portuguesa. Seria, por isso, importante uma continuidade dos estudos em Imagologia Literária, considerando outros autores neorrealistas, como Alves Redol ou Carlos Oliveira (autores neorrealistas), e operar-se uma análise comparativa entre as imagens literárias predominantes nas suas obras e aquelas que atendem ao Alentejo de Fonseca.

## 7. Bibliografia

- Abelaira, Augusto (1993). “Manuel da Fonseca: Um grande escritor, sem mais”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, N.º 560, p.7.
- Alegre, Manuel (1993). “Uma forma de ser e de contar”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, N.º 558, p.9.
- Almeida, Maria Antónia Pires de (2002). “Maltês”. In Nuno Luís Madureira (Ed.), *A Agricultura: Dicionário das Ocupações, História do Trabalho e das Ocupações*, Vol.III, (pp. 219-220). [https://www.researchgate.net/profile/Maria-Almeida-16/publication/277243959\\_Maltes/links/5564a48d08ae06101abdf985/Maltes.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Maria-Almeida-16/publication/277243959_Maltes/links/5564a48d08ae06101abdf985/Maltes.pdf?origin=publication_detail).
- Almeida, Maria Antónia Pires de (2012). “A questão agrária na literatura neorrealista portuguesa”. *Estudos Históricos*, Vol. 25, N.º 50, pp. 389-407, <https://www.scielo.br/j/eh/a/CDk4V7HFrgMHKCFCS6KXbJp/?format=pdf&lang=pt>.
- Araújo, Alberto Filipe e Teixeira, Maria Cecília Sanchez (2009). “Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário”. *Letras de Hoje*, Vol. 44, N.º 4, p.7-13.
- Arendt, João C. (2015). “Notas sobre Regionalismo e Literatura Regional: Perspetivas Conceituais”. *Todas as Letras Z*, Vol.17, N.º 2, pp. 110-126. <https://www.academia.edu/18714801/NOTAS SOBRE REGIONALISMO E LITERATURA REGIONAL PERSPECTIVAS CONCEITUAIS>.
- Balderrama, Ligia Saniz (2008). “El esquema actancial explicado”. In *Punto Cero*, Vol.13, N.º 16, pp.91-97. <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v13n16/v13n16a11.pdf>.
- Baptista-Bastos, Armando (1974). “A letra de um homem”. In Manuel da Fonseca, *Seara de Vento*, pp. 9-22. Forja.
- Baptista-Bastos, Armando (1991). “Manuel da Fonseca e a recusa do fim da história”. In Museu do Neo-Realismo (Ed.), *Manuel da Fonseca 50 anos de vida literária* (pp.5-6). Município de Vila Franca de Xira.
- Baptista-Bastos, Armando (2011). “Alves Redol e Manuel da Fonseca – A memória afectuosa”. *Seara Nova*, N.º 1717.
- Barros, Vítor (2021). *Dicionário de Linguagem Popular do Alentejo*. Edições Colibri.

- Beck, Philippe (2010). « Imagologie, Psychologie Sociale et Psychologie Cognitive. Pour une Recherche Concertée ». In Hubert Roland et Stéphanie Vanasten (éd.). *Les nouvelles Voies du Comparatisme*. Academia Press.
- Belchior, M. L., Rocheta, M. I. e Seixo, M. A. (1980). *Três Ensaio sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, o Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Seara Nova.
- Beller, Manfred (2000). “Imagologia”, In *Dizionario degli studi culturali*.  
[http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/imagologia\\_b.html](http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/imagologia_b.html).
- Beller, Manfred e Leerssen, Joep (eds.) (2007). Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey. *Studia Imagologica*, vol. 13. Rodopi Publishers.
- Bergamasco, Rosilda de Moraes (2012). *Lírica e Sociedade: um olhar sobre a Poética de Manuel da Fonseca*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil). <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/rmbergamasco.pdf>.
- Campinho, José Maria Cibrão (2018). *Imagologia Literária e Identidade Nacional em Eduardo Lourenço, Almeida Garrett e Eça de Queirós*. (Tese de Doutoramento, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal).  
[https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/7249/2/TD\\_JoseCampinho.pdf](https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/7249/2/TD_JoseCampinho.pdf).
- Campinho, José Maria Cibrão (2019). “Imagologia Literária”. In Ceia, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagologia-literaria>.
- “Cante Alentejano”. In *Comissão Nacional da Unesco Ministério dos Negócios Estrangeiros*.  
<https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial-em-portugal/cante-alentejano>.
- Carmo, Carina Infante do (2011). “Manuel da Fonseca A revolta com tinta de sol na noite de angústia”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, N.º 1066.
- Carmo, Carina Infante do (2012). “Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas”. *Vértice*, N.º 162, pp.54-69.  
<https://sapiencia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5802/1/Neo-realismo%20V%c3%a9rtice.pdf>.
- Carmo, Carina Infante do (2012). “Manuel da Fonseca e a escrita da Violência”. *Nova Síntese*, N.º 6, pp. 103-117.
- Ceia, Carlos (2010). “Modelo actancial”. In Ceia, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/modelo-actancial>.

- “Censura Literária no Estado Novo” (2018). Comunicar Assembleia da República. <https://app.parlamento.pt/comunicar/Artigo.aspx?ID=1283>.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (2019). *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. (Cristina Rodriguez, trad.). Editorial Teorema.
- Coelho, Jacinto do Prado (dir.) (1983). *Dicionário de Literatura*. Figueirinhas.
- Costa, Carla Santos da (2016). *Outras paragens: Paisagem e Infância em Manuel da Fonseca*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Brasil). <http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/481/2/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Carla%20Vers%C3%A3o%20Final-%20PDF.pdf>.
- Costa, J. Almeida e Sampaio e Melo, A. (1975). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto Editora.
- Coutinho, Marcos, (2012). *Entre Memórias e Palavras: o Neorealismo de Manuel da Fonseca*. (Tese de Doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil). <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=30140@1>.
- Cruz, Lúcia, (2008). *A Dimensão ideológica em Seara de Vento, de Manuel da Fonseca, e Vidas Secas de Graciliano Ramos*. (Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, Universidade do Algarve, Portugal). <https://core.ac.uk/download/pdf/61499497.pdf>.
- Cunha, Celso e Cintra, Lindley (2000). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Edições João Sá da Costa.
- Delgado, Manuel Joaquim (1985). *A etnografia e o folclore no Baixo Alentejo: (aspectos vários, curiosidades linguísticas. –Dialectológicas e outras –comentário, recolha e notas do autor)*. Assembleia Distrital de Beja.
- “Diálogo com Manuel da Fonseca” (1960). *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Vol.10, N.º 109-110, pp. 54-58.
- Dias, Luís Augusto Costa Santos (1991). “Apontamentos Biográficos sobre ‘O Poeta [que] tem olhos de água para reflectirem todas as cores do mundo’”. In Museu do Neo-Realismo (Ed.), *Manuel da Fonseca 50 anos de vida literária* (pp.13-20). Município de Vila Franca de Xira.
- Dyserinck, Hugo (2003). “Imagology and the Problem of Ethnic Identity”. In Intercultural Studies, N.º 1. <http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>.

- Dyserinck, Hugo (2005). “Sobre o desenvolvimento da imagologia”. (Jael Glauce da Fonseca, trad.). In Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de Ensaios de Hugo Dyserinck* I. [https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e\\_191a4f7bf8084c7dbb557fdd0272f346.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_191a4f7bf8084c7dbb557fdd0272f346.pdf).
- Dyserinck, Hugo (2005). “Imagologia literária: para além da imanência e transcendência da obra”. (Moriçá de Souza Tavares, trad.). In Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de Ensaios de Hugo Dyserinck* I. [https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e\\_8460b423b4ec41dd9e5ca259409aa733.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_8460b423b4ec41dd9e5ca259409aa733.pdf).
- Dyserinck, Hugo (2007). “Da etnopsicologia à etnoimagologia”. (Jael Glauce da Fonseca, trad.). In Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de Ensaios de Hugo Dyserinck* II. [https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e\\_b33a764d339745d7b491c92bef2f88e9.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_b33a764d339745d7b491c92bef2f88e9.pdf).
- Dyserinck, Hugo (2007). “Imagologia literária e a problemática da identidade étnica”. (Marlene Holzhausen, trad.). In Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de Ensaios de Hugo Dyserinck* II. [https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e\\_a03733b3dd5f4134bb0dc0f963835d72.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_a03733b3dd5f4134bb0dc0f963835d72.pdf).
- Dyserinck, Hugo (2007). “Unidade apesar da diversidade. Expansão europeia e consciência cultural europeia”. (Alceu João Gregory, trad.). In Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de Ensaios de Hugo Dyserinck* II. [https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e\\_74575dd5033240e58ac4a64fe3aedfd6.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_74575dd5033240e58ac4a64fe3aedfd6.pdf).
- Ferreira, Serafim (1996). “Nos 75 anos de Manuel da Fonseca: memória e verdade da sua poesia e ficção”. *Colóquio Letras*, N.º 94, pp. 85-89.
- Fitzgibbon, Vanessa C. (2013). “Estado e Resistência Cultural: o caso do Neorrealismo português”. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, vol. 9, n.º1. [https://www.researchgate.net/publication/332749727\\_Estado\\_e\\_resistencia\\_cultural\\_o\\_caso\\_do\\_Neorrealismo\\_portugues](https://www.researchgate.net/publication/332749727_Estado_e_resistencia_cultural_o_caso_do_Neorrealismo_portugues).
- Fonseca, Manuel da (1958). *Seara de Vento*. Editora Ulisseia.
- Fonseca, Manuel da (2009). *Aldeia Nova*. Leya.
- Fonseca, Manuel da (2011). *Obra Poética*. Caminho.
- García, María Jesús Fernández e Leal, María Luísa (coord.) (2012). *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Editora Regional de Extremadura.

- Gonçalves, Luís Carlos Pimenta (2017). “Le crayon bleu de la censure : oeuvres d’auteurs français interdites au Portugal entre 1933 et 1974” In *Interlitteraria*, Vol. 22, N.º1, pp. 66-78. <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/7095/1/13573-11517-1-SM.pdf>.
- Gusmão, Manuel (2018). *Neo-Realismo uma poética do testemunho*. Edições Avante.
- Leal, João Ribeirinho (2009). *Motivos Alentejanos*. Edições Colibri.
- Leerssen, Joep (2016). “Imagology: On using ethnicity to make sense of the world”. *Iberic@l: Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*. pp. 13-31. <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-2.pdf>.
- Lejeune, Idalina Matos (2007). *Memória e arte de contar em Manuel da Fonseca*. Colibri.
- Lopes, Ana Maria Costa (2008). *Diferenças Regionais e seus reflexos na literatura* - [https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3\\_PI\\_Cap4.pdf/5a251712-8f8d-4ef2-8dcd-41e010987ec2](https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3_PI_Cap4.pdf/5a251712-8f8d-4ef2-8dcd-41e010987ec2).
- Machado, Álvaro Manuel (org.) (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Editorial Presença.
- Machado, Álvaro M. e Pageaux, Daniel – Henri (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Presença.
- Magalhães, Márcio (2021). “Cante Alentejano, o grande símbolo do Alentejo”, In *Ncultura*. <https://ncultura.pt/cante-alentejano-o-grande-simbolo-do-alentejo/>.
- Manuel da Fonseca e “Seara de Vento” – RTP (1975)*. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-e-seara-de-vento/>.
- Manuel da Fonseca – RTP (1988)*. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-2>.
- Manuel da Fonseca – RTP (1992)*. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-parte-i/>.
- Manuel da Fonseca – RTP (1992)*. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-parte-ii/>.
- Manuel da Fonseca – RTP (1992)*. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-da-fonseca-parte-iii/>.

- Margato, Izabel. (2008). “Notas sobre o Neo-Realismo Português: um desejo de transformação”. *Via Atlântica*, N.º 13, pp. 43-56. <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50251>.
- Marques, Carlos Vaz (1988). “Manuel da Fonseca: ‘Já tinha o livro escrito muito antes de o passar ao papel’...”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, N.º 304, pp.6-7.
- Mateus, Isabel C. (2012). “Manuel da Fonseca, Leitor de Fialho de Almeida: Metamorfoses do Grotesco em *Seara de Vento*”. *Nova Síntese*, N.º 6, pp. 145-148.
- Monfardini, Adriana (2005). “O mito e a literatura”. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Vol.5, pp.50-61. [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol5/v5\\_4.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol5/v5_4.pdf).
- Pageaux, Daniel – Henri (2004). “Da Imagética Cultural ao Imaginário”. In Brunel, Pierre e Chevrel, Yves (org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Paixão, Sofia (2009). “Identidade”. In Ceia, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/identidade/>.
- Pereira, José Pacheco (1982). “Des luttes du prolétariat agricole avant le 25 avril 1974 à la réforme agraire”. *Revue Tiers Monde*, Vol. 23, N.º 89 (pp-39-58).
- Poppe, Manuel (1982). *Temas de literatura viva: 35 autores contemporâneos*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Puga, Rogério (2009). “Romance Regional”. In Ceia, Carlos (ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-regional>.
- Ramos, Francisco Martins, (2006). *Breviário Alentejano*. Caleidoscópio.
- Reis, Carlos (1983). *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Livraria Almedina.
- Reis, Carlos (dir.) (1989). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. IX. Verbo.
- Reis, Carlos (1995). *O Conhecimento da Literatura Introdução aos Estudos Literários*. Livraria Almedina.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. (2002). *Dicionário de Narratologia*. Livraria Almedina.
- Ribeiro, Ana (2019). “Histórias de ‘Proveito e Exemplo’ em Representações da Infância de Manuel da Fonseca”. *Nova Síntese*. pp.61-74.

- Rodrigues, Paula da Graça (2012). *Redescobrir Manuel da Fonseca Cerromaior como romance de Formação*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, Portugal).  
<https://repositorio.ual.pt/bitstream/11144/217/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Paula%20Rodrigues.pdf>.
- Rodrigues, Urbano Tavares (1981). *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo*. Moraes Editores.
- Romero, Manuel Sánchez (2005). “La investigación textual imagológica contemporânea y su aplicación en el análisis de obras literárias”. *Revista de Filología Alemana*, N.º 13, pp. 9-28. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/RFAL0505110009A/33407>.
- Sacramento, Mário (1986). *Há uma estética Neorrealista?*. Vega.
- Santos, David(coord.) (2011). *Manuel da Fonseca por todas as estradas do mundo*. Assírio e Alvim.
- Santos, Fernando Piteira (1991). “Cinquenta anos a cantar e a contar”. In Museu do Neo-Realismo (Ed.), *Manuel da Fonseca 50 anos de vida literária* (pp.5-6). Município de Vila Franca de Xira.
- Santos, Maria da Glória Alinho dos (2002). *Espaços de Sentido: a construção do Lugar na Ficção de Manuel da Fonseca*. (Dissertação de mestrado, ISPA, Lisboa, Portugal).
- Saraiva, António J. e Lopes, Óscar (1978). *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora.
- Silva, Rodrigues da (1993). “Um trabalho danado”. *Jornal de Letras*, N.º 558, p.10.
- Silva, Tiago Vieira da (2017). “O Alentejo de Manuel da Fonseca”. *Comunidade, Cultura e Arte*. <https://www.comunidadeculturaearte.com/o-alentejo-de-manuel-da-fonseca/>.
- Simões, Dulce (2021). “O canto alentejano: formas de resistência e horizontes de expectativa”. *Revista Memória em Rede*, Vol. 13, N.º 24. pp. 100-124.
- Simões, João Gaspar (1981). *Crítica IV Contistas Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos 1942-1979*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Simões, João Gaspar (1999). *Crítica II Poetas Contemporâneos 1938-1961*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Simões, Maria João (2009). “Imagology and Relational Complexity: The group Stereotype.” In Coutinho, Eduardo de Faria (ed.). *Beyond Binaries: discontinuities and displacements: studies in Comparative Literature*. Aeroplano Editora. pp. 81-90.

<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/28908/1/Imagology%20and%20relational%20complexity.pdf>.

Simões, Maria João (coord.) (2011). “Cruzamentos Teóricos da Imagologia Literária: Imagotipos e Imaginário”. *Imagotipos literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*. Centro de Literatura Portuguesa. pp. 9-53.  
<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/28919/1/Imagotipos%20liter%c3%a1rios.pdf>.

Souiller, Didier (dir.) (1997). *Littérature comparée*. Presses Universitaires de France.

Sousa, Celeste Ribeiro de (2005). Perspectivas imagológicas. Apresentação. In Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck I*.  
[https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e\\_d634583ba402446d942fd820239a34f1.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_d634583ba402446d942fd820239a34f1.pdf).

Sousa, Celeste Ribeiro de (2007). “Brevíssima história da literatura comparada e da imagologia”. In Sousa, Celeste Ribeiro de (org.). *Imagologia. Coletânea de ensaios de Hugo Dyserinck II*.  
[https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e\\_ac87f9b405474f1696bd2cd04241ebfb.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_ac87f9b405474f1696bd2cd04241ebfb.pdf).

Sousa, Celeste Ribeiro de (2011). “Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparística da Universidade de Aachen”. *Pandaemonium*. N.º 17, pp.159-186.  
<https://www.scielo.br/j/pg/a/mwDgpDs3RBF3QQy4k9tCQvB/?format=pdf&lang=pt>

Sousa, Isménia de (2002). “Mito e mito literário: trajetórias de teorizações no século XX”. In Sousa, Isménia de e Sampaio, Maria de Lurdes (org.). *Cadernos de Literatura Comparada 5: Contextos de Modernidade*. pp.71-90.  
<https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/23484/2/ismeniasousamito000095776.pdf>.

Torres, Alexandre Pinheiro (1977). *O Neo-Realismo Literário Português*. Moraes.

Torres, Alexandre Pinheiro (1983). *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Instituto de Cultura e de Língua Portuguesa.

Trousseau, Raymond (1988). *Temas e Mitos – questões de método*. Livros Horizonte.

Vacas, Mário Nunes (2000). *Aspectos Antropogeográficos do Alentejo*. Edições Colibri.

Varela, Manuel (1993). “O Ficcionalista é um construtor de mundos”. *Jornal de Letras*, N.º 558, pp. – 6-7.

Viçoso, Vítor (2011). *A Narrativa no movimento neorrealista: as vozes sociais e os universos da ficção*. Colibri.

