

DM
SANT/MG. 1

Instituto Superior de Psicologia Aplicada


Tese de Dissertação de Mestrado em Psicologia e Educação
Ambientais

**Espaços de Sentido: a Construção do Lugar na Ficção
de Manuel da Fonseca.**

Maria da Glória Alinho dos Santos

Orientador: Professor Doutor Vítor Viçoso

Lisboa, Maio de 2002

	C.
ISPA Instituto Superior de Psicologia Aplicada	
Centro de Documentação	
Registo: 14542	
Data: 24/11/2003	
Tel.: 21 881 17 50 • bibispa@ispa.pt	

Adenda

Na **p.6** onde se lê «par uma compreensão do homem» deve ler-se «para uma compreensão do homem».

Na **p.9** onde se lê «resume em duas frases» deve ler-se «resume em três frase»; na nota n° 3 onde se lê «Miguel Torga, *Portugal*, Coimbra: Coimbra Editora, 5ª edição, 1986» deve ler-se «Miguel Torga, *Portugal*, 5ª edição, Coimbra: Coimbra Editora, 1986».

Na **p.11** onde se lê «Estas terras acabaram por ser readquiriadas» deve ler-se «Estas terras acabaram por ser readquiridas»

Na **p.16** onde se lê «atribuídas ao alentejano. Será a partir desta postura que são atribuídas ao alentejano uma certa altivez e independência. Trabalhar de cabeça levantada» deve ler-se «atribuídas ao alentejano. Trabalhar de cabeça levantada».

Na **p.28** a nota 24 deve ler-se na p.29.

Na **p.29** a nota n°28 deve ler-se na p.30.

Na **p.33** onde se lê «reconhecer-lhes a beleza» deve ler-se «reconhecer-lhe a beleza e encontrar o sol».

Na **p.37** onde se lê «o próprio sujeito, esta relacionada» deve ler-se «o próprio sujeito, está relacionada»; na nota n°37 onde se lê «coroie» deve ler-se «corrói» e onde se lê «introduction» deve ler-se «introduction».

Na **p.42** onde se lê «E aquele que consegue libertar-se» deve ler-se «É aquele que consegue libertar-se»; na nota n°41 onde se lê «seu senhor.'» deve ler-se «seu senhor.' in *Obra Poética*, p.109».

Na **p.52** onde se lê «une sorte de myth» deve ler-se «une sorte de mythe»

Na **p. 53** onde se lê «É nessa dialéctica» deve ler-se «E nessa dialéctica»; onde se lê «(p.43)» deve ler-se «(Poulet, 1963:43)».

Na **p.58** a nota n°62 deve ler-se na p.59.

Na **p.63** onde se lê «Desta forma, árvore» deve ler-se «Desta forma, a árvore»; onde se lê «E o mundo» deve ler-se «É o mundo»; onde se lê «do aparelho da radio» deve ler-se «do aparelho da rádio».

Na **p.64** onde se lê «O espaço natural sobre o qual» deve ler-se «o espaço natural no qual».

Na **p.65** na nota n°67 onde se lê «(ed. utilizada: 1998, Pris)» deve ler-se «(ed. utilizada: 1998, Paris)».

Na **p.67** onde se lê «procura libertar-se» deve ler-se «procurar libertar-se»; na nota n°68 onde se lê «emblemática» deve ler-se «emblemática»; onde se lê «exercício» deve ler-se «exercício».

Na **p.68** onde se lê «para construção do lugar» deve ler-se «para a construção do lugar.».

Na **p.70** onde se lê «Tal como e explicara o narrador 'A morta lá esta, no fundo das paredes.[...]. Breve encherá a vila e os campos.» deve ler-se «Tal como o explicará o narrador 'A morta lá está, no fundo das paredes[...]. Breve encherá a vila e os campos.».

Na **p.71** onde se lê «um espaço de liberdade onde pode agir segundo a sua própria vontade.» deve ler-se «um espaço de liberdade.».

Na **p.73** onde se lê «em última análise» deve ler-se «em última análise».

Na **p.76** onde se lê «aquela que lhe é dada» deve ler-se «aquela que lhes é dada.».

Na **p.77** onde se lê «só poderá ser possível construir-se» deve ler-se «só poderá construir-se».

Na **p.79** onde se lê «caminhos para, projectando-os» deve ler-se «caminhos, projectando-os».

Na **p.81** onde se lê «dobrados nas secretarias» deve ler-se «dobrados nas secretárias»; onde se lê «musica» deve ler-se «música».

Na **p.82** onde se lê «parte integrante da natureza» deve ler-se «parte integrante da natureza (humana, social e física)».

Na **p.84** onde se lê «pois da vida» deve ler-se «pois dá vida».

Na **p.86** na nota 74 onde se lê «so assim será real» deve ler-se «só assim será real».

Na **p.91** onde se lê «Mario» deve ler-se «Mário».

Na **p.94** onde se lê «onde os homens valem por aquilo que são ou parecem ser.» deve ler-se «onde os homens valem por aquilo que são.».

Na **p.101** onde se lê «uma das razões que nos levam a dizer» deve ler-se «uma das razões que nos leva a dizer».

Na **p.105** onde se lê «des énénements du roman» deve ler-se «des événements du roman».

Na **p.107** onde se lê «de protecção de referências identitárias» deve ler-se «de protecção e de referências identitárias».

Na **p.108** onde se lê «um progressão» deve ler-se «uma progressão»; na nota n° 107 onde se lê «Septentrion, pp.37-38.» deve ler-se «Septentrion, 1997, pp.37-38.»

Na **p.109** onde se lê «e é ai que surge a função ideológica» deve ler-se «e é ai que surge a função ideológica.»; onde se lê «procuram-se as paisagens humanas da infância» deve ler-se «procura-se as paisagens humanas da infância».

Na **p.110** onde se lê «para nos falar das suas emoções e desejos.» deve ler-se «para nos falar das emoções e desejos das mesmas.».

Na **p.115** onde se lê «que a sociedade lhe impõe» deve ler-se «que a sociedade lhes impõe.».

Na **p.117** onde se lê «que intimida, que diminui o homem, que o faz ter consciência» deve ler-se «que intimida, que o faz ter consciência».

Na **p.119** onde se lê «a consciência de que eles representam uma alternativa» deve ler-se «a consciência de que ele representa uma alternativa».

Na **p.122** onde se lê «o poder económico social maior dificuldades terra o sujeito de traçar o seu próprio percurso.» deve ler-se «o poder ecónómico-social maior dificuldades terá o sujeito em traçar o seu próprio percurso.»; onde se lê «/que de vos todos/» deve ler-se «/que de vós todos/».

Na **p.123** onde se lê «Dubois, 1995:106)» deve ler-se «(Dubois, 1968:106)».

Na **p.124** onde se lê «é esse movimento que projecta o sujeito no espaço exterior» deve ler-se «é esse movimento que projecta o sujeito nesse espaço».

Na **p.125** onde se lê faz do movimento uma acto de comunicação.» deve ler-se «faz do movimento um acto de comunicação.».

Na **p.126** onde se lê «torna-se ele próprio um espaço intermediário» deve ler-se «torna-se ele próprio um espaço intermédio»

Na **p.127** onde se lê «(como contador de historias)» deve ler-se «(como contador de histórias)».

Na **p.128** onde se lê «porque ha uma relação» deve ler-se «porque há uma relação» ; onde se lê «e através dele que se desdobra» deve ler-se «é através dele que se desdobra».

Na **p.129** onde se lê «aquelas que consegue descobrir nesse silêncio.» deve ler-se «aquelas que consegue descobrir nesse silêncio para se libertar.»; onde se lê «Poulet(1988:96)» deve ler-se «Poulet (1963:96)»; onde se lê «O movimento muda as 'leis' daquele universo» deve ler-se «O movimento (a construção do lugar, onde quer que ela se realize) muda as 'leis' daquele universo.».

Na bibliografia geral (pp:135-141) na **p.136** seguido do nome BUTOR, Michel deve ler-se CALVINO, Italo (1993). *La Machine Littérature*, Paris: Éditions du Seuil ; na **p.138** seguido do nome KUYPER, Éric deve ler-se LAUMONIER, Alexandre (1997). «L'errance, ou la pensée du milieu» in *magazine littéraire*, n°353:20-25; na **p.141** onde se lê «TOWARNICKI, (1997).«Heidegger: errance et pensée planétaire in *Magazine Littéraire* – l'errance, n°353:41-42» deve ler-se «TOWARNICKI, Frédéric de (1997).«Heidegger: errance et pensée planétaire.» in *magazine littéraire*, n°353:41-42.».

Índice

Introdução.....	1
1.Enquadramento temático.....	9
1.1. Alentejo: a terra e o homem.....	9
1.2. Objectividade e Subjectividade na ficção Neo-Realista.....	19
2. Enquadramento teórico.....	27
2.1. Paisagens humanas: a ficção do espaço.....	27
2.1.1. A dialéctica interior/exterior: o ver e o sentir.....	27
2.1.2. A projecção humana no espaço.....	35
2.2. Espaços Humanos: a Desconstrução e a Construção do Lugar.....	44
2.2.1. A desconstrução do lugar.....	44
2.2.2. A construção do lugar.....	68
3. Movimentos do sentido: a construção do lugar.....	83
3.1. Os movimentos da escrita.....	83

3.1.1. Energia, mudança e mistério.....	83
3.1.2. Solidariedade e comprometimento	92
3.2. O tempo cíclico e o tempo vectorial.....	99
3.2.1. O tempo cíclico	99
3.2.2. O homem espacio-temporal	105
3.2.3. A palavra e o tempo verticalizado.....	111
3.3. A metáfora do caminho	117
3.3.1. Mover-se e comunicar.....	117
3.3.2. O maltês e a errância	122
Conclusão	130
Bibliografia	132

Introdução

A ideia defendida por inúmeros autores de que Alentejo e alentejano são duas unidades fundidas parece concretizar-se na obra de Manuel da Fonseca, em diferentes níveis da ficção: nas relações entre personagem e espaço natural, entre sujeito da enunciação e o mundo narrado e, finalmente, entre escritor e a obra produzida. Contudo, no contexto literário do neo-realismo, escolher falar do Alentejo é comprometer-se, igualmente, com os contextos económico-social e histórico-cultural nos quais o homem está integrado. Esse comprometimento passa, também, em Manuel da Fonseca, por uma ligação afectiva ao próprio Alentejo, uma vez que daí era natural, e por uma convicção de que só reinventando se pode criar ficção e, deste modo, aproximar-se daquilo que chama humanidade. Por outro lado, Manuel da Fonseca sustenta a ficção a partir do que lhe é familiar, de "paisagens humanas" que fazem parte da sua infância, ou seja, cria a partir do que conhece, inventando num movimento de interiorização. Daí Mário Dionísio (1984, p.29) dizer que ninguém ainda descobrira como Manuel da Fonseca a humanidade na imensidão do descampado, porque este a vira e vivera de perto e de dentro.

Manuel da Fonseca tece algumas considerações sobre a sua vida e a relação desta com a sua ficção, algo que nos parece relevante introduzir para que se possa compreender certos aspectos da sua obra e que motivaram algumas das escolhas que foram sendo feitas ao longo deste trabalho e o

orientaram para a procura daquilo a que chamaremos, por enquanto, um espaço humano na ficção deste autor.

Manuel da Fonseca nasceu e viveu a sua infância no Alentejo. Depois, partiu para Lisboa, mas mesmo aí, foi quase sempre o Alentejo, o que lhe ficara daqueles que conheceu e das paisagens onde começava "a fome e a solidão" (segundo as suas próprias palavras), o tema maior do seu universo ficcional. Apesar de ter publicado alguns contos de uma maneira dispersa em jornais e revistas - para além de poesia *Rosa dos Ventos* (1940) e *Planície* (1942), da colectânea de contos *Aldeia Nova* (1942) e do romance *Cerromaior* (1943) -, Carlos de Oliveira conseguira reunir esses contos e procurou convencer Manuel da Fonseca a publicá-los¹. Esse evento confrontou o autor com o espaço alentejano e as personagens que criara através da ficção. A distância física e temporal e a insistência de alguns amigos fizeram nascer no escritor a necessidade de visitar o Alentejo². Com o trabalho do tempo tinha essas paisagens mais vivas do que nunca e desejava mostrá-las para que também esses amigos as vissem "de dentro". Se a ficção trazia essas "paisagens humanas" mais vivas, era porque elas eram uma parte de si próprio. Assim, visitar o Alentejo seria reencontrar-se com todos aqueles seres que agora lhe pareciam mais vivos e reais porque criados pela imaginação.

Estas ideias e imagens que o escritor associa, pelo menos, a parte da sua ficção, revelam dois aspectos importantes e complementares da sua obra: por

¹ Esses contos viriam a ser publicados na colectânea *O Fogo e as Cinzas*, na colecção Três Abelhas da Editora Gleba em 1951.

² Cfr. A este propósito "Prefácio" de Manuel da Fonseca a *O Fogo e as Cinzas*, 19ª edição. Lisboa: Editorial Caminho, 1992, pp.11-19.

um lado, o traçar de uma geografia interior através da criação e, por outro, a utilização desse mesmo movimento interior para se abrir aos outros e ao mundo. Não se trata, portanto, de uma perspectiva intimista, mas sim de falar de si para se aproximar dos outros. Procurar esses espaços familiares (uma parte de si que se liga a esses espaços) para melhor os revelar e mostrar o que de mais injusto existe nesse mundo, enquanto responsável pela criação de “paisagens de fome e de solidão”.

A única forma de fazê-lo seria aproximar-se o mais possível desse mundo e aí integrar-se para que pudesse construir outras paisagens, sobrepondo aquelas às da infância, da solidariedade, da comunicação entre os homens.

Assim, parte-se, desde logo, de qualquer coisa invisível, de um espaço que se forma no interior em função das relações que o homem estabelece com os outros e com as coisas. A vida, tão procurada pelo sujeito da enunciação, é ir ao encontro do outro para se descobrir a si próprio. E a vida só tem sentido se for invenção e sonho. Como sonhar, como falar do sonho num mundo onde é escasso o espaço para o desejo? Ao comprometer-se com esse mundo, não o abandona no seu absurdo. Ficciona-se o espaço, inventa-se o espaço para se poder melhor dele falar e dos seus sentidos para o homem.

Encontramos, deste modo, uma das preocupações do movimento neo-realista português, no qual o autor que estudamos se insere: representar a realidade humana no seu dinamismo, ou seja, não enquanto realidade estática mas enquanto realidade dinâmica. O escritor deveria ter um posicionamento activo

no âmbito dessa realidade, revelando a sua dimensão humana e acrescentando-a, ou seja, apontando caminhos alternativos.

Neste contexto, pensar o espaço em Manuel da Fonseca é procurar os sentidos do espaço para o homem e a relação que ele estabelece com esse espaço, mais do que o encarar enquanto contemplação ou mera representação paisagística.

Daí a pertinência da análise do espaço a partir de um quadro teórico que percorre algumas linhas do pensamento de Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Georges Poulet entre outros. Estes autores encaram o espaço enquanto elemento dinâmico, habitado e vivido por um sujeito que com ele se inter-relaciona e do qual recolhe, nessa relação criativa, valores vivenciais, imaginados e oníricos que transformam a sua visão do mundo, a visão de si mesmo e, conseqüentemente, a sua acção sobre o espaço.

O espaço habitado e vivido é também um tempo habitado e vivido, porque, as relações do homem com o espaço são espácio-temporais. Henri Lefêvbre, no contexto de uma análise do social, e Mikhail Baktine, num contexto literário, abrem perspectivas de análise que ajudam a compreender o espaço enquanto elemento dinâmico que interage com o homem, influenciando-o e recebendo dele influências para o seu próprio dinamismo.

A partir deste contexto teórico compreendemos que no *corpus* que trabalhamos, o presente ou a ideia de presente no sujeito da enunciação e nas personagens relaciona-se com um espaço de clausura e de opressão sócio-política, onde o tempo é erosivo impedindo que o homem viva e habite o

espaço e nele desenvolva relações de protecção, de segurança, de conforto e de esperança.

Encontramo-nos, assim, face àquilo que designamos o movimento entre a desconstrução e a construção do lugar partindo do conceito de lugar segundo as perspectivas teóricas de Georges Poulet e Pierre Jourde, num contexto literário, e de Marc Augé, na área da antropologia. cremos que estas perspectivas se revelaram pertinentes para este trabalho, uma vez que o conceito de lugar integra um movimento do homem em relação ao espaço, algo que se relaciona com o sentido da ficção em Manuel da Fonseca e com o sentido da ficção no quadro teórico do neo-realismo.

Por outro lado, interessou-nos ainda a forma como o lugar se aproxima da própria ideia de ficção e, particularmente, no contexto literário que estudamos. Partimos do princípio que também seria possível a construção do lugar na ficção uma vez que esta é motivada, neste contexto, por um desejo de acompanhamento e de solidariedade por parte do sujeito da enunciação em relação ao mundo narrado e até do próprio escritor com a sua obra. Recordamos que o que motivou a produção literária foi um escutar os outros, estar com os outros e descobri-los também através da ficção.

Os valores atribuídos a um espaço habitado pareceram-nos importantes nos textos de Manuel da Fonseca, uma vez que são eles que introduzem espaço, primeiro, para uma criação literária que se edifica a partir da imagem de um homem espaço-temporal e depois para uma ficção aberta que esclarece a própria natureza da ficção. O espaço não poderia, desta forma, ser pensado

apenas segundo a perspectiva de um campo de estudos limitado no plano teórico. O nosso objectivo foi sempre o de procurar analisar a relação do homem com o espaço, os sentidos dela decorrentes e a forma como aqueles contribuem para uma compreensão do homem de si próprio e para uma abertura aos outros e ao mundo.

A forma como se utilizou a utensilhagem teórica está intimamente ligada à dialéctica entre espaço interior e espaço exterior e como dessa dialéctica resulta a atribuição de sentido, ou seja, a ficção do espaço humano e a sequente construção do lugar na obra de Manuel da Fonseca. Nos textos analisados o narrador delega no espaço natural, nos elementos paisagísticos e climatéricos muitas das tensões, desejos, receios, conflitos, tensões das personagens e de si mesmo. Consequentemente, foi a partir da relevância dessa dialéctica que se estabeleceu o *corpus*. Assim, essa escolha fixou-se, numa primeira fase, nos textos do autor que têm como cenário natural o Alentejo, porque este espaço assume uma relevância na obra do autor que se relaciona com a proximidade e familiaridade do sujeito da enunciação com o mundo narrado.

O contexto desta escolha e a selecção acabaram por condicionar a estrutura do trabalho. Devido à posição central que o Alentejo ocupa na obra de Manuel da Fonseca inicia-se este trabalho por uma reflexão sobre o enquadramento histórico e cultural desta região, naqueles aspectos que mais se relacionam com os temas e assuntos que encontramos ao longo da sua obra. A questão da objectividade e subjectividade na ficção neo-realista ocupa uma

segunda parte do trabalho, porque se procura reflectir sobre a representação da realidade no universo deste movimento literário, cuja questão é central na ficção de Manuel da Fonseca e na forma como o espaço é criação de sentidos.

Analisar a forma como o espaço surge ficcionado decorreu destes pressupostos: perceber como o espaço não só pretende dar um cenário aos eventos narrados mas também se transforma num tecido simbólico que representa sentidos servindo a ficção: mostrar não apenas o visível, mas também as forças de uma sociedade em germinação que podem alterar o espaço de clausura dominante.

Pela forma como o espaço é ficcionado descobrem-se já as forças que impelem o homem para a mudança. Compreendida a relação de sentido entre o sujeito e o espaço e a função estrutural deste último, analisou-se a forma como se desconstrói o lugar para se compreender a maneira como a opressão e a clausura contribuem, por vezes, para a desumanização do espaço.

A distância e a incomunicabilidade destroem as relações do homem com o espaço, quer porque o impedem de estabelecer relações de poder sobre o seu próprio corpo e o espaço que habita e com o qual se inter-relaciona, quer porque o impossibilitam de agir sobre esse espaço retirando-lhe os meios económico-sociais, éticos e políticos para que o possa fazer.

O lugar representa a construção de movimentos de sentido que é possível criar para libertar o homem desse espaço-tempo asfixiante, impedindo-o de se relacionar com os outros e de desenvolver relações construtivas com o espaço. Assim, a última parte deste trabalho vai

concentrar-se em todos esses movimentos de sentido que permitem a construção do lugar, quer se realizem pela escrita, quer, simbolicamente, pelo movimento contra o tempo cíclico - através do sonho, da palavra, da projecção num tempo mítico, num tempo verticalizado – quer, ainda, pela projecção metafórica do caminho.

A riqueza da ficção literária está no facto de ela não apontar leis mas possibilidades, mundos possíveis que nos mostram o homem em todas as suas contradições e desejos. Tentámos, portanto, propor uma leitura do espaço numa perspectiva pluridisciplinar (filosófica, sociológica, antropológica e psico-sociológica), porque acreditamos que esta literatura se ocupa tanto do homem naquilo que ele é (natureza humana) como naquilo que ele pode vir a ser. A ficção de Manuel da Fonseca, simultaneamente, parte da realidade para a superar na medida em que cria mundos alternativos, novos sentidos, face a um real aparentemente estabilizado.

1. Enquadramento temático

1.1. Alentejo: a terra e o homem

Jaime Cortesão (1995:241) resume em duas frases a ideia comum a muito do que já se escreveu sobre o Alentejo: “Alentejo e alentejano são duas unidades maciças, para não dizer uma única, tão estreitamente fundidas se apresentam. Aquela terra tinha que dar aquele homem, e aquele homem tinha que nascer naquela terra. Separá-los é esvaziá-los de sentido.”

O Alentejo foi, desde sempre, associado aos grandes espaços abertos, à austera beleza da natureza. As características do solo e do clima, não sendo as melhores para o homem, parecem tê-lo revestido de um carácter peculiar, como é reconhecido por vários autores entre os quais Miguel Torga em *Portugal*.³ Esta natureza bela mas agreste, que obriga o homem a um trabalho árduo e sob condições climatéricas difíceis, parece ter imprimido uma presença muito significativa em toda a literatura que tem como cenário natural o Alentejo. Contudo, não podemos explicar essas dificuldades relacionando-as unicamente com as características naturais da região. Sabemos que factores históricos e políticos estão na base de uma distribuição não equitativa da terra e que, sendo esta o único meio de subsistência para os homens que habitavam a região, terá sido, igualmente, factor determinante para a dicotomia

³ Miguel Torga, *Portugal*, Coimbra: Coimbra Editora, 5ª Edição, 1986.

ricos/pobres, tão acentuada no Alentejo na época a que se refere a obra do autor que estudamos.

Terão sido factores históricos que contribuíram para uma divisão do território tal como nos é apresentado nos últimos dois séculos. A imensidão que caracteriza o espaço natural é apenas interrompida por pequenas aglomerações normalmente situadas em colinas. O espaço habitado é, assim, muito reduzido em relação ao espaço natural, ficando o homem rodeado por terra e clima e à mercê tanto de uma como de outro. Este cenário natural tem as suas origens históricas na reconquista cristã e na forma como a terra adquirida passa da pessoa legitimada do rei para a propriedade privada. As doações efectuadas pelo rei como recompensas às ordens militares revestem-se de um carácter diferente de Norte para Sul do país: “as terras do norte foram doadas ou ocupadas *para cultura*, ao passo que as do sul foram doadas *para serem defendidas*.” (Castro, 1933: 36).

As extensas propriedades ficaram assim até ao século XIX na posse da nobreza, de ordens religiosas ou, quase sempre, militares vindo a influenciar a estrutura agrária e social da região. A baixa densidade populacional pode explicar-se, igualmente, através destes factores históricos. A população aglomerava-se dentro das povoações sem se estender pelo território e compunha-se de camponeses que poucas ou nenhuma terras possuíam.

Algumas das leis introduzidas no século XIX pretendiam dividir a riqueza fundiária, fragmentar as propriedades, combater os latifundiários. Num estudo sobre uma sociedade rural alentejana, José Cutileiro (1977)

descreve as implicações socioeconómicas da introdução desta legislação liberal no contexto daquela sociedade. Numa primeira fase, produziram-se alguns efeitos positivos, foram doadas terras às populações (pela casa real, por exemplo). Estas terras comunais, administradas pelas autoridades locais, foram, numa segunda fase, divididas. Esta divisão, requerida pelos trabalhadores, deu origem a numerosos problemas devido aos baixos recursos dos seus proprietários, à má localização de algumas daquelas parcelas e à falta de qualidade do solo. Estas terras acabaram por ser readquiridas pelos latifundiários por quantias muito reduzidas, situação que veio provocar o agravamento dos conflitos entre aqueles que possuíam e os que não possuíam terra. O facto de os pobres porem em causa a legitimidade da posse da terra por parte dos latifundiários, as crises periódicas de desemprego, a falta de melhoramento nas comunidades devido à fraca administração local e ao controlo desta pelos latifundiários (como todos os organismos administrativos) são factores que ajudam a explicar o conflito latente que sempre existiu entre aqueles que possuíam e os que não possuíam terra.

A concentração das terras num reduzido número de proprietários que não a trabalhavam, um clima imprevisível que varia consideravelmente de ano para ano, a qualidade do solo e a propensão para outro tipo de cultura que não a cerealífera, são factores que contribuíram para a baixa produtividade e para a dicotomia ricos /pobres muito acentuada.

Atravessada ainda por utopias como a de fazer do Alentejo o celeiro de Portugal, a relação entre a terra e o trabalhador foi sempre estrangulada pelo

poder económico-político. Subordinado a esse poder que se serve do espaço e, por consequência, do homem que nele vive como de um instrumento, Alentejo e alentejano pareciam destinados a uma relação estéril. A relação que o alentejano foi desenvolvendo com a terra foi mítico-simbólica. Símbolo do pão e, por extensão, da própria vida, foi igualmente símbolo de clausura e de opressão porque trabalhada sob uma relação económico-social que acentuava uma desigualdade extrema (trabalhar a terra arduamente sem conseguir extrair desse trabalho uma vida digna, ou seja, a própria vida que essa mesma terra simbolizava). Como diz a personagem Amanda em *Seara de Vento* “Que a vida nunca foi boa, isso não”⁴. Este desabafo revela não só a consciência de uma injustiça mas também um comodismo em relação à situação.

Embora o conflito que referimos em relação à posse da terra tivesse existido desde sempre, as manifestações sociais dele decorrentes foram esporádicas e relativamente recentes – houve lutas sociais no Alentejo em 1911, 1945 e 1962 -, contudo, nenhuma destas lutas representou uma mudança estrutural da propriedade. Uma das principais questões referidas no estudo de José Cutileiro é precisamente a apatia política, a inacção e a resignação do alentejano face à injustiça com a qual tem de lutar todos os dias. Manuel da Fonseca utiliza a metáfora da cegueira para nos integrar nesse mundo onde o camponês é um alienado: “A vista dos homens de Valgato é um sentido embotado. Há uma névoa cobrindo-a, mesmo de dia com o céu esbranquiçado e o lume do Sol tremendo no ar.”⁵. Assim, em parte da obra de Manuel da

⁴ “Meio Pão com Recordações” in *O Fogo e as Cinzas*, p.161

⁵ “Campaniça” in *Aldeia Nova*, p.11.

Fonseca, o trabalhador alentejano parece não ter consciência da injustiça a que está sujeito, apresentando, por vezes, comportamentos que o aproximam da animalidade. Os homens de Valgato são como a mula do Zé Tarrinha “andam léguas e léguas e vão dar às herdades. E de noite, sempre de noite, tornam para a aldeia, certos e direitos, com os olhos cegos do sono que volta.”; os homens de Almancil são como “[um] rebanho que se levanta com o dia, lavra, cava a terra, ceifa e recolhe vergado pelo cansaço e pela noite.”⁶.

É significativo que Manuel da Fonseca tenha escolhido simbolicamente o clima e a paisagem para nos apresentar essa apatia do homem face ao poder que o oprime. É no espaço físico (paisagem e clima) que se pode *ler* o tempo, ou melhor, o tempo *vivido* totalmente destruído pelo poder económico que valoriza unicamente o tempo do trabalho. Até à década de 40, o trabalhador rural trabalhava de “ar a ar” e depois, até aos anos 60, “de sol a sol”.⁷ A vida do trabalhador era regulada pelo tempo da natureza. Aquela estava subordinada a um ciclo de trabalho que seria o da natureza completamente dependente dos interesses económicos e políticos. Um tempo instrumento e não um tempo vivido⁸. Assim, é nessa natureza que vamos poder “ler” a apatia do homem resultante da ausência de poder sobre o espaço onde vive. Se o homem não vive o tempo, o mesmo é dizer que não vive o espaço. Este,

⁶ “Sempre é uma Companhia” in *O Fogo e as Cinzas*, p.153.

⁷ José Cutileiro, *Ricos e Pobres no Alentejo (Uma Sociedade Rural Portuguesa)*, Lisboa: Sá da Costa, 1977.

⁸ Henri Lefèbvre estabelece esta diferença e a sua importância no espaço social e político-económico: “Le temps vécu perd forme et intérêt social, sauf le temps de travail. L’espace économique se subordonne le temps; quand à l’espace politique, il l’évacue comme menaçant et dangereux (pour le pouvoir). [...] Le temps, ce ‘vécu’ essentiel, ce bien entre les biens, ne se voit pas, ne se lit pas. Il ne se construit pas. Il se consume, il s’épuise” in *La Production de L’Espace*, 1974 (Ed. utilizada: 2000, Paris: Anthropos p.114)

torna-se elemento opressor, negação da vida e, por extensão, da própria identidade do homem uma vez que lhe nega um lugar no mundo. A solidão, o silêncio e o vazio ligados à natureza caracterizam a vida dos homens:

“carregado de tristeza, o entardecer demora anos. A noite vem de longe, cansada; tomba tão vagorosamente que o mundo parece que vai ficar para sempre naquela magoada penumbra. /Lá vêm figurinhas dobradas pelos atalhos, direito às casas tresmalhadas da aldeia. [...]. São ceifeiros exaustos da faina, que recolhem. Breve, a aldeia ficará adormecida, afundada nas trevas.”⁹

Será esse *tempo vivido* (que desaparece no espaço da modernidade) que o sujeito da enunciação procura no conto “O Largo”: o Largo de “Antigamente”, esse lugar dos homens e da vida que se irá transformar num “cruzamento de estradas”. A vida desses homens, as suas experiências sociais transferiram para o espaço do Largo uma certa eternidade ao mesmo tempo que lhe imprimiam um sentido. O tempo desses homens era um tempo vivido. Eles faziam parte da história mítica desse espaço. Com a modernidade, ou seja, o aparecimento do comboio, os homens fazem parte de outra História, da História do mundo. O espaço do Largo deixa de ser um espaço vivido para se tornar num mero espaço físico sem investimento de experiências de vida. Agora, todos sabem o que acontece no mundo pois “as notícias chegam no mesmo dia, vindas de todas as partes do mundo.”¹⁰ Ao contrário, no Largo vivia-se o tempo do largo; as notícias que aí se inventavam eram legitimadas pela vivência do tempo desse espaço: “Também, à falta de notícias, era aí que

⁹ “Sempre é uma Companhia” in *O Fogo e as Cinzas*, pp:145-146.

¹⁰ “O Largo” in *O Fogo e as Cinzas*, p.13

se inventava alguma coisa que se parecesse com a verdade. O tempo passava, e essa qualquer coisa inventada vinha a ser verdade. Nada a destruía: tinha vindo do Largo.”¹¹

A esta nostalgia em relação a uma sociedade rural, fechada sobre si mesma e a um tempo mítico onde todos participavam no destino do espaço do largo, sobrepõe-se a mundialização do espaço, ou seja, o espaço como instrumento de poderes políticos e económicos que se encontram cada vez mais longe do sujeito. O largo representava uma espécie de paraíso perdido que a História viria, irremediavelmente, destruir: “Esta transposição do tempo mítico para o tempo vectorial, da pureza inicial para a impureza do trajecto [da História] cristaliza a nostalgia do paraíso perdido (a matriz) sob a forma da comunidade original.” (Viçoso, 1999: 169).

O tempo do homem que vive afastado da História e do mundo realiza-se na monotonia, na repetição dos mesmos gestos. É um tempo cíclico, sem horizonte, sem futuro e portanto sem história no plano vectorial. Este tempo contrapõe-se a um tempo vertical, ou seja, da energia que impele para a mudança assim como se contrapõe aos valores morais da própria verticalidade: “A independência do homem é vertical, ao passo que a sua servidão o faz dobrar-se.”¹².

¹¹ “O Largo” in *O Fogo e as Cinzas*, p. 10.

¹² “o trabalho agrícola contrapõe[-se] a pelo menos um dos valores importantes desta sociedade - o valor moral da verticalidade. Expressões como andar direito, endireitar-se, levantar a cabeça e um homem às direitas estabelecem uma relação entre a postura física e a firmeza moral, na qual a verticalidade se converte numa imagem de integridade moral. A independência do homem é vertical, ao passo que a sua servidão o faz dobrar-se.” in José Cutileiro, op.cit. p..80.

Estas imagens da verticalidade estão ligadas não só ao trabalho humanizado como à independência moral e, por extensão, à dignidade assim como à revelação da própria essência da vida. A personagem António Palma em *Seara de Vento* é acusada por um latifundiário de roubo na sua propriedade perdendo, conseqüentemente, qualquer possibilidade de trabalhar para outros lavradores da região. Perante a evidência do contrabando como último recurso para superar a fome e a miséria a que chegou a sua família, dirá: "Eu, que sempre ganhei o meu pão à luz do sol, de cara levantada?"¹³. Sabendo que a sua vida depende inteiramente da vontade dos lavradores, o trabalho e a honestidade constituem valores máximos sobre os quais se ergue toda a dignidade de um homem. O Palma, apesar da fome a que toda a família está sujeita, impedi-la-á de mendigar, pois como ele próprio diz "Prefiro morrer de repente a acabar aos poucos como um mendigo."¹⁴

Esta situação, que na obra de Manuel da Fonseca representa um momento de rebeldia, poderá justificar as qualificações de altivo e de independente atribuídas ao alentejano. Será a partir desta postura que são atribuídas ao alentejano uma certa altivez e independência. Trabalhar de cabeça levantada e à luz do sol simbolizam o orgulho do trabalhador mas também a sua submissão, a aceitação das regras dos mais fortes, daqueles cuja força não vem do concreto do corpo mas sim de um espaço misterioso para o trabalhador rural analfabeto, esse espaço do poder que ele sente sobre a sua própria pele mas de que não sabe definir os contornos nem as fronteiras.

¹³ *Seara de Vento*, p.95

¹⁴ *Seara de Vento*, p.96

Como reconhece claramente a personagem Toino Revel: “Todos os patrões falam, é de uso falarem por tudo e por nada. Ná, era ouvir e calar - lombo curvado, olhos no chão. Patrões mandam. Ele só tinha aquela fortuna: dois braços.”¹⁵

A obra de Manuel da Fonseca assenta em muitos aspectos na realidade histórica daquilo que o Alentejo e o alentejano viveram. No entanto, trata-se sobretudo de construir sentidos (ideológicos, sociais, culturais, económicos) para dar um sentido precisamente a essa relação entre Alentejo e alentejano, pois nessa mesma História, vivida por ambos, os homens encontravam-se numa espécie de autismo em relação à paisagem alentejana. Construção cultural, a paisagem é uma criação humana e artística (Alain Roger, 1997) que na obra de Manuel da Fonseca ultrapassa a contemplação ou a descrição do espaço geográfico. A descrição é, sobretudo, "uma prática hierarquizante de sentidos e não apenas [...] um desenho objectivado e puramente restituidor do ambiente." (Seixo, 1980:91). Assim, o Alentejo é uma criação que resulta de uma visão do mundo (que é sempre uma maneira de produzir sentido) onde se descobre uma infinidade de lugares que só poderiam ter nascido do movimento que impele para a escrita e para a mudança. O movimento da escrita que quebra o silêncio enchendo-o de palavras, aproximando os homens e dando-lhes, por vezes, uma voz que possibilita a reinvenção da vida.

Apesar desse mundo cruel e opressivo que nega ao homem valores essenciais como a dignidade, o poder, o conforto, a segurança, a justiça; apesar

¹⁵ *Cerromaior*, p.130-130.

de tudo, esse homem é um habitante do mundo, que ouve e que sente e que pode abrir-se ao mundo, ao “outro lado do mundo”. O isolamento, mais do que uma característica, é uma imposição. Talvez o homem tenha encontrado um certo conforto ao acreditar que a terra lhe pertencia ou que havia estabelecido uma relação de dependência e de honra em trabalhá-la. Como conclui José Cutileiro (1977): “Não é a independência orgulhosa do homem mediterrânico que justifica o isolamento do trabalhador pobre; é antes o seu isolamento que pode levá-lo a tentar encontrar um certo conforto no pensamento de que é independente e orgulhoso.” (p. 391).

1.2. Objectividade e Subjectividade na ficção Neo-Realista

Como construir uma ficção que captasse a realidade dinâmica superando, desse modo, o realismo oitocentista: eis uma das questões que mais preocupou o movimento neo-realista em Portugal, orientando-o para problemas tão pertinentes como o da função da literatura enquanto instrumento para transformar a vida. Sem nunca sair do universo da ficção, o escritor deveria impregnar a sua obra de vida e de humanidade. No entanto, esse universo, apesar de construído na imaginação do homem, deveria plasmar uma realidade dinâmica, ou seja, não uma simples contemplação da vida e do homem e, muito menos ainda, o intimismo daquele que a contempla, mas sim um posicionamento activo, um apontar de caminhos para essa mesma realidade. Assim, partia-se do princípio que a realidade nunca poderia surgir na obra literária enquanto coisa visível, espaço exterior retratado no texto. Mário Ramos¹⁶, um teórico do neo-realismo, dirá que "O realismo humanista, em face da realidade, é essencialmente activo. É contemplação e acção. Toma contacto com a realidade e age dentro dessa realidade. É acção pela arte. O que interessa ao realismo humanista não é a natureza isolada. É a natureza e o homem. [...] Não vê o homem pelo prisma da natureza, passivamente. Vê a natureza pelo homem, activamente.". A dialéctica homem/natureza concretiza-se, na ficção de Manuel da Fonseca, através de uma posição activa

¹⁶ Autor citado por Carlos Reis *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa: Seara Nova, 1981, pp:49-50.

do sujeito, ou seja, não há contemplação mas sim construção de sentidos entre natureza e homem. Ambos se encontram em perfeita interação, sendo que esse espaço da natureza serve os sentidos da vida dos homens que a habitam. Assim, estamos perante um espaço (que partindo de um espaço geográfico não é a reprodução de um espaço geográfico) que apresenta características que o particularizam enquanto espaço natural precisamente porque é visto de dentro, é visto pelo homem e através do homem. Essa visão particular confere-lhe uma certa universalidade porque o aproxima daquilo que qualquer homem em qualquer parte do mundo pode vir a sofrer: a violência sociopolítica, a opressão, a injustiça, a fome... .

É desta forma que, partindo-se daquilo que é conhecido, familiar e que é sentido enquanto particular, se vai construindo um espaço vivido. Dizemos um espaço vivido, também, porque há um investimento do sujeito da enunciação relativamente àquilo que conta. Descrevendo-o com uma certa familiaridade e proximidade, visível nas marcas do discurso pessoal: "O comboio matou o Largo. Sob o rodado de ferro morreram homens que eu supunha eternos."¹⁷ Chega-se, assim, a uma situação inteiramente nova a partir da qual se perspectiva o mundo de uma maneira radicalmente diferente implicando uma mudança no contexto da enunciação. Será neste contexto que falamos de construção/criação, porque se traça uma infinidade de outras relações possíveis que esse espaço mantém com outros espaços do mundo na

¹⁷ "O Largo" in *O Fogo e as Cinzas*, p.9

medida em que é investido de significações, nomeadamente, de humanidade, como pretendia o neo-realismo .

Aqui entramos numa outra questão que se prende, ela também, com a representação da realidade na ficção. O facto de dizermos *conta* aproxima-nos de outras leituras da obra de Manuel da Fonseca (Mário Sacramento, Maria de Lourdes Belchior) em que o autor é visto como a voz que escuta (que escuta diferentemente) e que conta. Diríamos que nessa relação, entre o escutar e o contar, se estabelece uma dialéctica entre o exterior e o interior de onde poderá germinar a construção do sentido ou dos sentidos que servem a ficção. Henri Mitterand (1994) diz-nos que, por natureza, não poderemos considerar o romance como sendo "realista" uma vez que este implica ficção, invenção de personagens e de situações imaginárias, ou seja, "Il implique aussi une construction, un ordre des faits, c'est-à-dire la négation du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou le réel de la vie." (p.1). Ora, nesse contar estabelece-se não só uma relação de solidariedade com a realidade, mas também o desejo de uma ordenação daquela. Atribuir sentidos (quando se opta por representar a natureza através do homem, por exemplo) é projectar o homem para a mudança, para um futuro melhor que se opõe a um presente opressivo, é ordenar a realidade, dar-lhe sentidos alternativos. E aqui estabelece-se a função plena da literatura: comunicar maneiras de ver e de sentir o mundo, ou seja, apontar para uma infinidade de mundos possíveis. Eis a realidade dinâmica tão defendida pelo neo-realismo. Será interessante verificar que esse dinamismo se encontra, naturalmente, mais ligado ao sonho

(até porque se reflecte no futuro) do que à representação passiva da realidade.

De facto, a escolha da palavra "escutar" e não de "olhar" é por si só significativa. Escutar é, sobretudo, estar em comunhão com os outros sobrepondo àquilo que se vê e como se vê a intersubjectividade entre o que conta e o que escuta e o que escreve e o que lê. Ao contar, acrescentam-se sentidos, abre-se um espaço para o sonho e para o futuro.

Michel Butor (1975:50) debruçando-se sobre o espaço no romance defende que toda a ficção se inscreve no nosso espaço enquanto viagem, acrescentando que "tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit."

Pensamos que neste contexto o lugar da leitura não terá que ser o lugar físico onde nos encontramos mas sim um lugar de onde partimos para compreendermos aquilo que lemos. Esse lugar encontra-se também na relação imaginária que estabelecemos com o mundo que nos rodeia. O lugar onde nos pretende conduzir a ficção de Manuel da Fonseca é o do sonho, onde os homens ainda podem pensar e sonhar, onde exista o desejo de mudar as coisas por oposição à rotina a que estão condenados no presente.

Conclui-se então que dificilmente se poderá partir tão só da realidade para atingir essa humanidade e universalidade que o neo-realismo perfilhava. Mário Sacramento (1985:17), no seu ensaio *Há uma Estética Neo-Realista?* cita o poema *Tabacaria* de Fernando Pessoa " 'Estou hoje dividido entre a lealdade que devo /À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora, /E à

sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro' ". Com outras motivações, servimo-nos das mesmas palavras para reflectirmos sobre o compromisso que o escritor deveria assumir com os problemas do seu tempo num certo momento histórico e vivencial. A escolha deliberada do tratamento de certos espaços, como foi para Manuel da Fonseca o espaço alentejano, implicava, por si só, uma solidariedade e uma posição ideológica que se afastava da mera representação objectiva do real. Na verdade, ao olhar sobre a vida e a humanidade que o neo-realismo procurava plasmar na sua ficção não seria possível juntar a objectividade pretendida, uma vez que o movimento para a escrita exige, como reconhecerá Manuel da Fonseca, uma realidade inventada antes que seja uma realidade reconstruída na obra literária: "É preciso que a realidade seja já em mim pura invenção para que eu a reconstrua, para que eu a cante"¹⁸. Daí o investimento pessoal do escritor traduzido ora por um testemunho pessoal do poeta ora por uma dialéctica entre o sujeito lírico ou sujeito da enunciação e a personagem realizada na figura do maltês cuja visão da realidade se forma no movimento interior/exterior que consegue estabelecer dentro de si. A personagem parte, igualmente, de uma realidade inventada que lhe permitirá ser, de certa forma, livre e encontrar esses caminhos alternativos que a ficção neo-realista apontava.

O facto de Manuel da Fonseca utilizar a palavra *canto* parece-nos ser bastante significativo porque revela uma visão sobre a reconstrução subjectiva do real/do observado que incide sobre o próprio acto de escrever. Este

¹⁸ "Diálogo com Manuel da Fonseca" in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, nº109-110, Abril-Maio, 1960, p.54.

começaria, assim, muito antes, no interior do sujeito, por um desejo de ir além, de se posicionar contra o destino. Nesse espaço do desejo aberto pelo movimento impulsionador da própria escrita poderia haver, então, lugar para a invenção: "Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciante, atteint l'origine, consacre le chant. Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire: l'on écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire il faut déjà écrire." (Blanchot, 1955: 232).

Poderá o processo da escrita literária coadunar-se com o desejo de objectividade relativamente à realidade humana? Poderíamos talvez dizer que o neo-realismo se encontra entre esses dois espaços de que nos fala o poema de Fernando Pessoa: o da "coisa real por fora" e o da "coisa real por dentro". Ambos são reais porque ambos são humanos e sendo a ficção uma produção do homem, nela coexistirão esses dois movimentos do escritor: aquele que do real é objecto do olhar e da escuta e aquele que interiorizando esses sinais os transforma em sentido e em sentido desse exterior. Assim, tudo será reconstrução/invenção do escritor.

A ficção neo-realista situar-se-ia, assim, fora da História, à sua sombra, como refere Eduardo Lourenço (1994)¹⁹, procurando colmatar esse vazio que

¹⁹ "Podia talvez exprimir-se a situação moral, cultural, literária da geração à volta dos cinquenta anos, dizendo que a História e seu braçado de cravos vermelhos chegou, literariamente *tarde para ela*. Tarde porque haviam passado a vida a sonhá-la, a chamá-la, a evocá-la sem acreditar ou sem poder acreditar que a Musa esquiva viria ao seu encontro. Mas tarde sobretudo porque essa

era a própria História do Portugal fascista. Criava, mesmo em relação à própria História, essa dialéctica entre o fora e o dentro: implicados na História, nas suas consequências económico-sociais, mas à sua margem; implicados num espaço geográfico predominantemente rural mas longe da sua compreensão²⁰, implicados numa objectividade que não conseguiriam concretizar.

O sonho colectivo neo-realista encontrar-se-ia num lugar utópico, universal e humano por se encontrar, precisamente, fora da História, por se tratar de um sonho. Para Eduardo Lourenço (1994: 291) "o Neo-Realismo como ficção foi, de facto, uma barca de sonho literário colectivo.". Estas palavras merecem a nossa atenção por duas razões: pelo facto de se falar do neo-realismo como ficção porque é essa dimensão que nos interessa e pela forma como esse movimento literário se afastou relativamente da realidade que procurava representar; depois, porque nos parece relevante o facto de Eduardo Lourenço se referir ao neo-realismo como "uma barca de sonho literário colectivo": sem abandonar a ideia de ficção, a metáfora "barca de sonho" acentua as contradições a que o movimento estava sujeito: escolher a viagem no espaço estreito e frágil da barca e no espaço imenso do mar é aceitar-se o risco do desejo, do sonho mais do que a certeza e a realidade. Este sonho colectivo sabia não poder contar, ainda, com o apoio de uma realidade

ausência, esse vácuo histórico que foi para ela a existência colectiva e pessoal da era fascista, lhe havia precisamente servido de Musa e que, de certo modo, desaparecido ela, ficaram sem Musa." "Situação da Literatura Portuguesa" in *O Canto e o Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Editorial Presença, 1994, p.271.

²⁰ "A ausência de laços orgânicos entre o neo-realismo e os produtores (isto é, o material humano e social em que os escritores se inspiravam), a ausência que nem a procura de um laço afectivo, subjectivo por consequência, entre autor e os homens de quem fala conseguiu disfarçar." Alfredo Margarido citado por Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p.171.

social que o negava no quadro de uma História que seguia o seu caminho
ainda longe dos seus sonhos e das revoluções idealizadas.

2. Enquadramento teórico

2.1. Paisagens humanas: a ficção do espaço

2.1.1. A dialéctica interior/exterior: o ver e o sentir

Muitas das questões que caracterizam a região Alentejo aos níveis físico, social, económico e político encontram-se, como vimos, plasmadas na obra de Manuel da Fonseca. No entanto, não podemos, de forma alguma, confundir o Alentejo criado no espaço literário com o espaço geográfico alentejano sob pena de traírmos o próprio sentido da ficção. A criação de um espaço artístico e humano pressupõe um olhar particular e único sobre o mundo, como refere Georges Poulet (1961:465), «L'espace du roman est ce qui est enclos dans un champ visuel et mental déterminé.». É no dinamismo desse olhar (da sua evolução, das influências culturais) e na sua transformação artística que parece residir a origem da paisagem²¹. Poderemos dizer que estamos perante paisagens alentejanas quando lemos os textos de Manuel da Fonseca? O espaço da natureza não pretende como verificámos, dar um cenário apenas aos eventos narrados mas sim representar outros sentidos que servem a ficção e que se aproximam dos desígnios da obra neo-realista:

²¹ Alain Roger, *Court Traité du Paysage*, Paris: Gallimard, 1997.

mostrar não apenas o visível mas as forças de uma sociedade em transformação que tanto revelam aquelas que oprimem e subjagam o homem como aquelas que o podem libertar²². cremos que a representação do espaço natural encerra muitas dessas forças. Os elementos da natureza como o vento, o sol, o descampado, não existem enquanto factores puramente climáticos nem puramente paisagísticos. Existem enquanto elementos com uma função simbólica que se encontram em conexão com outros elementos diegéticos, particularmente a personagem. A atenção atribuída ao espaço físico implica, só por si, a atribuição de um sentido porque revela uma valorização do espaço rural que, por sua vez, serve interesses ideológicos do movimento neo-realista: as tensões e os conflitos de classe, a solidariedade do movimento com a classe trabalhadora²³.

O espaço que serve, sobretudo, a representação social e ideológica não se pode reduzir aos momentos de descrição ou isolar da própria narração. É o enunciado narrativo que implica a criação de uma espacialização e não a descrição propriamente dita²⁴. As várias histórias individuais e colectivas que se desenrolam nesse espaço literário encontram-se na planície, no montado, no largo, nas faias que marginam o largo, no forno e no casebre dos Palmas e em tantos outros elementos do espaço físico. cremos, então, não poder falar

²² «O real não seria, aliás, apenas o visível (a realidade superficial), mas também as forças ainda ocultas que germinavam para a transformação do mundo, com a convicção e a legitimidade das 'leis da História'» Vitor Viçoso, «As Utopias do Neo-Realismo» in *Expresso*, (Revista), Lisboa, 10-3-1990, p.61.

²³ A designação de classe trabalhadora referia-se aos trabalhadores rurais por serem os únicos a quem o conceito de trabalho é aplicado. As actividades dos membros das outras classes (latifundiários, artesãos, comerciantes) não eram consideradas *trabalho*. José Cutileiro estabelece esta diferença no seu estudo *Ricos e Pobres no Alentejo* op.cit pp.76-80.

simplesmente de paisagem porque o sujeito (colectivo ou não) tem um olhar activo e, sobretudo, evolutivo sobre aquilo que o rodeia: mais do que contemplação, o sujeito constrói, cria, porque acrescenta sentidos em relação àquilo que vê e que sente.

O espaço encontra-se, como veremos, quase sempre em aberto²⁵. É um espaço infinito ("Mas o descampado, correndo sem fim por vales e outeiros, bravio e agressivo de cardos e tojos, metia-lhe medo."²⁶) que se liga também à clausura precisamente porque é um espaço em expansão que pode inspirar medo, inquietude, espanto²⁷. Deste modo, nunca é apenas "aquilo que se vê" mas também tudo aquilo que está oculto e que se desdobra dentro do sujeito perceptivo como sentido. Antes de assassinar o lavrador que destruíra a sua dignidade enquanto trabalhador, o Palma sai do seu casebre e defronta a planície: "Desde longe sob o céu limpo de nuvens, a intensa claridade arroxeadada do poente irradia como uma assombração. Desconforme, agressiva, a planície descerra-se, espraiada de silêncio, pesada de quietude. E toda a força oculta, latente na solidão aberta de boqueirões negros até ao horizonte, se reconcentra, esmaga-o."²⁸.

Mais do que ver o espaço que se estende à sua frente, a personagem sente; aquilo que vê desdobra-se no seu corpo como sentido. De que forma é

²⁴ «c'est le récit même, la narration des actions, et des péripéties qui implique, à son niveau, une spatialisation.» Henri Mitterand, *L'illusion Réaliste de Balzac à Aragon.*, Paris: Puf, 1994, p.52.

²⁵ Não só no sentido físico como também ideológico.

²⁶ «Campaniça» in *Aldeia Nova*, p.11.

²⁷ « / No postigo do monte / inquieto rosto acode / espreitando para longe / o descampado aberto / (Quem vem lá na distância, / que nem a seara mexe / nem o pó se levanta / des caminhos sem vento?...) / » «Poente» in *Obra Poética*, p.112.

que este *ver* implica sentir as forças que o esmagam? É necessário que "a visibilidade manifesta das coisas se desdobre nele [no corpo] numa visibilidade secreta: 'a natureza está no interior', disse Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe." (Merleau-Ponty, 1997:23). Se considerarmos esta visibilidade secreta como não sendo mais do que o sentido, verificamos que aquela planície que o Palma olha não é a planície mas o exterior do seu interior. Poderíamos então dizer que o espaço interior e exterior se interpenetram, ou mais propriamente, que através dessa dialéctica começa o sentido: "O que é o espaço interior? Aquele em que não somente o puro interior e o exterior 'se fundem' e se interpenetram mas em que também o sentido decorre naturalmente desse facto: a paisagem exterior, projectada no espaço interior, faz imediatamente sentido." (Gil, 1994:10). Por seu lado, o sentido vai fazer com que o sujeito se encontre, se reveja no meio das coisas, se compreenda no tempo, projectando-se no passado e no futuro. A infinitude do espaço oprime o corpo, cerca-o, aprisiona-o mas também o obriga a perceber que o infinito não está apenas lá fora mas também dentro de si: na capacidade de imaginar uma saída para a clausura, de sonhar e de fazer surgir o mistério, a aventura.

De que maneira se desdobra então esse espaço exterior no interior das personagens? Verificamos que para o Palma ou para a maior parte das personagens, a força que os esmaga é também aquela que os impede de se

²⁸ *Seara de Vento*, p. 204.

libertarem. No conto «Campaniça» convergem, através da visão de uma mulher, estas duas formas de olhar o mundo exterior e de lhe atribuir o sentido. Este episódio revela a visão do seu lugar numa sociedade onde existem os homens que se encontram na ignorância de si, os alienados, e aqueles que são capazes de se libertar e de ver *o outro lado do mundo* e o outro lado dessa força oculta que os esmaga e aprisiona. No entanto, também nos revela até onde pode ir a alienação do homem e que esta não é um resultado apenas da opressão política e social mas também da ausência do desejo, a resignação:

"Era uma forma de mulher com um vestido azul, colado, desenhando-lhe a carne. [...].Depois viera um senhor, dono das terras do vale, e a mulher partira com ele [...]. Os homens continuaram indecisos, com os olhos voltados para o cabeço por onde a mulher desaparecera. Só acordaram com as palavras da velha Carrasquinha. A velha dizia que aquilo fora um aparição. - ...Foi uma santa! Entrou em casa, tirou do fundo da arca uma estampa e voltou. - Olhem se foi ou não foi! Todos olharam. Era uma Nossa Senhora vestida de azul, com os cabelos loiros abertos ao meio... E os homens ficaram mais triste que nunca e, nessa noite, cantaram tão desgraçados como os presos às grades de uma cadeia. Só um deles não acreditara nas palavras da velha. Tinha a certeza de que vira uma mulher. E quando a noite ia a meio - ainda os homens cantavam - jogou a manta para o ombro e partiu. Partiu e nunca mais voltou.»²⁹.

O poema "Partir!..." expõe esses dois espaços em confronto que envolve os homens da obra de Manuel da Fonseca. O espaço onde os homens

²⁹ "Campaniça" in *Aldeia Nova*, pp.13-15

se movem, construção da sua própria visão do mundo, poderá ser o da prisão ou o da liberdade, o da verticalidade (da dignidade) ou o da circularidade (dobrar-se sobre si mesmo sem encontrar uma saída). O poema expõe a forma como a visão do espaço se altera consoante o movimento se fixa no *partir* ou no *ficar*: "[...] a ave no céu bebendo azul [...]" transforma-se em "e a ave pia misticamente no ar"; "O vento envolve-me numa carícia," transforma-se em "o vento rasga-me o fato," ; "As ondas estalam nas praias e vão mar fora," transforma-se em "as ondas molham-me a carne"; "As mãos de espuma a prenderem-me os sentidos/chamam no fundo dos meus olhos: - Vem!" transforma-se em "abro os olhos e não vejo,/já não ando, já não oiço". O sentido do mesmo espaço da natureza (o voo da ave, o vento, o mar, as ondas, a praia) altera-se segundo o olhar do sujeito. É ao movimento da partida que são atribuídos valores da vida e da liberdade, simbolicamente representados pelo voo da ave. Ao contrário, o movimento do ficar, aquele que implica repetir "os passos de cada dia", ouvir as mesmas palavras, olhar as mesmas paisagens³⁰ resulta na morte dos sentidos "Abro os olhos e não vejo/já não ando, já não oiço..." e na sujeição à "morte vingadora". Assim, o homem que fica é o desgraçado ("e fico, desgraçado de ficar!...") é aquele que não se uniu aos outros homens, aquele que foi incapaz de realizar dois movimentos simultâneos: unir-se aos outros e partir: "- Camaradas, eu vou, esperai um pouco.../Ai, mas a vida nunca espera por ninguém...". As reticências com que terminam os versos acentuam uma incapacidade de fuga e,

³⁰ "Já sei de cor os passos de cada dia,/na boca as mesmas palavras/batidas nos meus ouvidos..."

simultaneamente, de alienação. O homem isolado impede que a sociedade se transforme e melhore a sua própria vida e a dos outros. Sentir-se desgraçado é reconhecer-se impotente e não agir, pôr em causa o seu próprio destino e o destino dos outros.

O poema "Partir!..." assim como o episódio de "Campaniça" explicam, ainda, de que forma é que a visão ou a impossibilidade de ver se desdobram como sentido: a prisão ou a liberdade, ficar ou partir. No verso "- Ai as desgraças humanas destas paisagens iguais!..." os elementos *desgraças humanas* e *paisagens iguais* invertidos resulta *nas desgraças iguais destas paisagens humanas*, ou seja, o mesmo é dizer que é a sociedade inalterável que produz sempre as mesmas desgraças para os homens. Uma sociedade que desumaniza o homem, que o priva de vida porque lhe arranca aquilo que de mais precioso ele pode possuir: a capacidade de ver. Merleau-Ponty (1997: 65), citando Rilke, expõe eloquentemente a importância da visão: "É necessário compreender o olho como 'a janela da alma'. 'O olho...pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de uma tal excelência que quem se resignasse à sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza com as quais a vista faz permanecer a alma contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe apresentam a infinita variedade da Criação: quem os perde abandona esta alma numa obscura prisão, onde cessa toda a esperança de rever o sol, a luz do universo. O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem aventurado domínio das coisas, e o seu Deus, o Sol." Os homens, privados de visão, não podem contemplar o espaço natural, reconhecer-lhes a beleza. Por

isso mesmo, o sujeito lírico dirige-se a Maria Campaniça como se se dirigisse a todos os homens: "Ai Maria Campaniça,/levanta os olhos do chão/que eu quero ver o sol!".³¹

Há neste apelo um convite à revolta e, simultaneamente, a uma união entre os homens; ao assumir um discurso pessoal "eu quero ver nascer o sol", o sujeito lírico solidariza-se com Maria Campaniça e com todos os homens que vivem na prisão do seu corpo. A personagem feminina, apesar da beleza dos seus olhos ("os lindos olhos que tem!"), perdeu a capacidade de ver. Está presa no seu corpo que anda na ceifa "de manhã ao sol posto", no gestos "das mãos torcendo o xaile nos dedos"

O ser humano privado de visão, que Maria Campaniça simboliza, é aquele que se encontra "longe do sol e da vida"³². O sujeito lírico solidariza-se e aproxima-se destes homens ao apontar um espaço para a esperança e para a dignidade: levantar-se e olhar em frente para poder ver o sol, ou seja, a vida. Daí o apelo do sujeito lírico ("eu quero ver nascer o sol") na medida em que aquele só poderá ser livre se os outros também o forem. O espaço de esperança que o poema deixa em aberto tem uma conotação ideológica: no plano da utopia no qual o escritor se projecta, todos os homens poderão, um dia, levantar os olhos do chão e ver o sol; só assim o poeta o poderá também fazer.

³¹ "Maria Campaniça" in *Obra Poética*, p.66

³² Os homens de Valgato, aqueles cuja visão é «um sentido embotado» vivem na noite «Lá fora a noite fechou-se. Valgato fica mais longe do mundo, mais longe do mundo. E o medo de que o sol nunca mais volte aperta o peito dos homens. Noite, noite.» («Campaniça» in *Aldeia Nova* p.16).

2.1.2. A projecção humana no espaço

O modo como Manuel da Fonseca revela um sentido humano para o espaço está não só, ligado à visão e à forma como o espaço é percebido pela personagem, como também à relação que a personagem desenvolve com o espaço.

Em *Seara de Vento*, a família Palma perde a terra que possuía³³ e o forno que lhe permitia fazer o seu pão. Ao mesmo tempo que se ensaia uma descrição objectiva da derrocada do forno, o narrador introduz-nos no espaço de sentido "Pouco sugere o sítio. É apenas um montão de pedras encravadas na terra negra e húmida. Para os Palmas, no entanto, tristes acontecimentos se ligam de perto à queda do forno." (p.33). Os Palmas são também pedras, presos às recordações e à terra onde se adivinha já uma sepultura «negra e húmida» onde a ruína do forno e a ruína da família se concretizam em simultâneo. Esse sentido que os liga ao forno o qual simboliza o pão e, por extensão, a própria vida da família, é aquilo que, no fundo, ainda permite o sonho e a construção de uma imagem positiva da mesma. Poderíamos mesmo dizer que é o próprio corpo da família se considerarmos que estamos perante a presença de um corpo que sente quando "entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se ateia o fogo que não mais cessará de arder, até que

³³ «Chega o Outono. Sem voltas nem demoras, a courela passa, inteira, para as mãos ávidas de Elias Sobral.» p. 35

determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer..." (Merleau-Ponty, 1997:22).

Quando se instala este sentido entre sujeito e espaço ele durará até que apenas um *acidente do corpo* o destrua, quer isto dizer, que não é a derrocada do forno³⁴ nem o casebre em ruínas³⁵ que destroem a família Palma. Aquilo que a destrói é a privação do olhar, do poder tocar aquilo que é seu, que faz parte de si, da sua identidade, da sua alma: "- 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! ... Lembras-te? ..." (p.34). Perder esses espaços implica, então perder tudo o que eles representam: *a certeza, a confiança, o sossego*, tal como diz o velho Joaquim de Valmurado. O acidente do corpo é aquele que decorre, também, da perda de poder sobre o seu único bem, ou seja, com a derrocada do forno, símbolo da extinção do fogo, turba-se o sentido da vida. O simbolismo do forno remete-nos, ainda, para o retorno "à la matrice, des régressions à l'état embryonnaire en vue d'une nouvelle naissance. Le fourneau est le creuset où s'élabore l'union, le sein maternel, où se prépare la renaissance"³⁶. Tanto Joaquim de Valmurado como o filho vivem obcecados com a reconstrução do forno como se aí residisse a reunião e o renascimento da família.

³⁴ Como diz o velho Valmurado com «um bocado de cal e areia, em três tempos punha-se o forno de pé.» (p.34)

³⁵ apesar de ser «Esse pardieiro a cair aos bocados» o Palma ainda a vê como um lugar de abrigo para a família «é lá que nós vivemos... Se a perco, então, nem sei o que faço!» (p.97). Abrigo não apenas no sentido físico mas também como de um lugar de refúgio sobre o qual exerce algum poder contra tudo o que destrói a sua família.

³⁶ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, 1969, p.461 (ed. utilizada: 1982, Paris, Robert Laffont/Jupiter.)

No final da tragédia, vencido pelos guardas numa luta solitária contra a sociedade que o aprisionou, será no forno que tomba o corpo do Palma, seguido do grito de Amanda "-Digam à minha neta! Digam-lhe que ela tem razão! Um homem só não vale nada!" (p.252). O corpo "desamparado" do Palma encerra o sentido com que termina toda a tragédia: o embrião de uma nova sociedade, a esperança do renascimento de um homem livre e solidário³⁷.

Os valores éticos que se relacionam com a construção desta paisagem humana são os da fraternidade e os da solidariedade. A procura de uma geografia interior da qual faz parte também o espaço físico, na medida em que representa o próprio sujeito, esta relacionada com essa construção. Ao percorrer o Alentejo através dessas paisagens humanas, do que elas representam enquanto mundo de sentido não só para o homem alentejano como para todo o homem que possa ser livre para olhar o sol e escolher o rumo que quer dar à sua vida, procura-se, como diz Georges Pérec (1974:104) "le familier retrouvé, l'espace fraternel...". É nos espaços familiares, naquilo que se conhece, que se pode encontrar *a confiança, o sossego e a certeza*, proporcionando, assim, a liberdade e a fraternidade. Este movimento de sentido encontra-se na obra de Manuel da Fonseca não só enquanto movimento da personagem mas também, enquanto movimento daquele que conta histórias sobre o Alentejo ao contar a sua própria história. A figura do

³⁷ Podemos também relacionar a atracção do filho deficiente da família pelo forno como a possibilidade de uma esperança para a cura de uma doença que corroe a família e a sociedade uma vez que o forno pode ser símbolo «de la régénérescence des vieillards ou de la guérison des malades par leur introduction dans le four.» *ibid.*, p.461).

maltês e do próprio escritor são, como veremos adiante, os grandes geradores deste movimento.

Todos esses espaços são, portanto, a história do corpo, do indivíduo enquanto ser humano. Destruí-los implica destruir a sua própria humanidade.

Estamos perante o mesmo sentido quando no conto "O Largo"³⁸ nos é contada a história de vida daquele espaço através de todas as personagens que o habitavam. O sujeito da enunciação investe-se pessoalmente como se nos contasse a sua própria história ("Sob o rodado de ferro morreram homens que eu supunha eternos." p.9; "E era certo que a criança que aprendesse tudo isto vinha a ser poeta, e entristecia por não ficar sempre criança a aprender a vida - a grande e misteriosa vida do largo.", p.12), contrapondo-a a um "Hoje" cujo presente acentua e juntamente com esse investimento pessoal, a realidade da história do largo. Estamos assim perante esta "natureza interior", que é o largo na memória dos que o sentem como parte de si próprios, destruída pela modernidade.

Destruir o Largo implica, deste modo, destruir uma parte da vida dos homens. O processo de ruína do largo, tal como os espaços de vida da família Palma (o forno e o casebre) vai acompanhar a ruína das personagens. O velho Ranito, de mestre artífice "importante e respeitado" passou a ser "tão pobre e sem préstimo que nem sabe ao certo o número de filhos. Apenas sabe embebedar-se." (p.16). Tal como o largo, "Aos tropeções, pende para a frente e cai, tem que cair, o Largo já morreu, e ele não quer mas tem que cair."(p.17)

³⁸ In *O Fogo e as Cinzas*

O Largo é um corpo sem vida marginado pelas «faias ressequidas». Quando este tinha vida, «as faias agitavam-se, viçosas. Acenavam rudemente os braços e eram parte de todos os grandes acontecimentos. À sua sombra, os palhaços faziam habilidades e dançavam ursos selvagens. À sua sombra, batiam-se os valentes; Junto do tronco de uma faia caiu morto António Valmorim, temido pelos homens e amado pelas mulheres.» (p.10). As faias representam a história do largo e dos homens, simultaneamente. Por essa razão são, tal como o Largo, personalizadas. Também aqui se extingue o fogo (o sentido, a vida) entre o espaço e o corpo e resta apenas o «pó branco do largo», as cinzas. No título da colectânea *O Fogo e as Cinzas* convergem, precisamente, esses dois elementos.

A extensão do corpo, do que é humano, no espaço através da projecção interior - aprofundamento - faz com que o sujeito se encontre a si próprio, se possa rever e tocar-se através do espaço. É por esta razão que quando o velho Ranito toca o pó do largo ou João Gadunha toca as faias conseguem «abarcar o passado», ou seja, tocam uma parte de si mesmos.

José Gil (1997: 160) desenvolve uma teoria que inclui a ideia de que o espaço interior se constitui a partir de "espaços encaixados em abismo". Diz o autor que o corpo humano (na literatura, nomeadamente) é representado metaforicamente através de imagens (fortalezas, castelos, navios, etc.) que representam corpos que contêm outros corpos. Pensamos que nos casos do largo, do forno ou do casebre, o espaço físico representa não só o corpo como

o desdobramento, nesse corpo, de outros corpos que criam, dentro desse espaço físico, o espaço humano.

Se a projecção do sujeito se faz segundo um movimento de aprofundamento, o seu centro vai sendo construído à medida que se vai aprofundando o movimento. Assim, se o espaço é uma extensão do sujeito, um movimento para dentro de si mesmo, essa profundidade não obedece, tal como diz José Gil (1997:161), a uma verticalidade objectiva porque as emoções, os desejos e as imagens encontram-se em diferentes níveis dessa profundidade. Segundo um estudo que faz sobre Rousseau, Poulet (1979:147) diz-nos que a imaginação, tal como a actividade sensorial, "est un foyer d'énergie, à partir duquel l'être se répond dans un milieu qu'il anime de sa vie propre. La seule différence, c'est que le milieu, est ici crée à mesure par celui même qui s'y répond. C'est comme un centre qui inventerait sa propre périphérie."

Esse movimento poderá realizar-se enquanto movimento para o sentido a partir das vivências do sujeito quer individuais quer colectivas, ou seja, a partir do momento em que esse espaço é vivido. Como diz Bachelard (1957:17), o espaço atingido pela imaginação (e este atingido é importante, uma vez que podemos pensar que nem todos os espaços nos atingem pela imaginação mas sim apenas aqueles aos quais atribuímos sentidos) é vivido: "L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livrée à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes la partialités de l'imagination."

A personagem típica revela-se pertinente para a questão do sentido do espaço porque serve a necessidade de dotar de uma certa verosimilhança a transposição do real para a obra literária. Reveste-se de uma dimensão dinâmica na medida em que deve transcender o próprio estatuto de personagem e tornar-se "numa realidade humana em movimento"³⁹. Para a teoria neo-realista, o tipo deve sintetizar não só tudo aquilo que um homem é como também aquilo que ele pode vir a ser. Essa dimensão dinâmica do homem tem obviamente profundas motivações ideológicas mas elege, igualmente, o espaço como um elemento de grande importância para a significação da obra literária. Como refere um teórico do neo-realismo "os 'tipos' são condicionados pela época e pelo lugar, pelo extracto social a que pertencem e pelas condições concretas da história de um país."⁴⁰ Assim, a transposição artística de toda essa realidade económico-social e política de um país pressupõe a sintetização numa personagem de tudo aquilo que não seria possível representar através do colectivo. É desta forma que em Manuel da Fonseca a questão se torna ainda mais interessante uma vez que aliada à personagem típica se encontra o testemunho pessoal do escritor através do narrador. A solidariedade manifestada pelo sujeito da enunciação relativamente à figura do maltês que atravessa todos os textos dá-lhe uma dimensão para além da personagem, aproxima-o do sentido da ficção que é de produzir um mundo de sentido num contexto onde os homens perderam até a sua

³⁹ Óscar Lopes cit. por Carlos Reis, op.cit, p.165.

⁴⁰ Campos Lima cit. por Carlos Reis, ibidem.

humanidade. O maltês é a personagem que se aproxima mais daquilo que o homem é e daquilo que ele pode vir a ser. E aquele que consegue libertar-se da cegueira que atinge todos os homens, da monotonia e da agressividade porque encontra um centro, um caminho dentro de si: "on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en 'rentrant' en soi-même, en allant vers le centre de la spirale; souvent, c'est au coeur de l'être que l'être est errance. Parfois, c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances." (Bachelard, 1957: 194).

É a personagem que tem a capacidade de encontrar o outro lado do seu poder vidente, ver-se vendo e tocar-se tocando (Merleau-Ponty, 1997: 21)⁴¹. O maltês não está na ignorância de si, como o alienado; compreende-se no meio das coisas, compreende que tem «um verso e um reverso, um passado e um futuro.» (Merleau-Ponty, 1997: 21). Tempo e espaço encontram-se assim no espaço interior do sujeito perceptivo.

Encontrando as imagens que ficaram dentro de si, o sujeito encontra um sentido para o mundo: aquilo que ficou dentro de si, do seu percurso pelo mundo ajudam-no a encontrar um sentido, uma *geografia* da qual ele é o autor (Pérec, 1974). E é na criação dessa geografia interior que pode nascer a liberdade, o possível porque ela também nasce da fantasia, da aventura e do sonho. O espaço convida o homem não só ao aprofundamento, como também, ao fazê-lo, o convida à aventura, à procura de si mesmo. Ao introduzir a fantasia, a aventura abre caminhos para o possível porque "elle

⁴¹ No poema "Maltês", o sujeito lírico diz "Cercaram-me num montado; / puseram joelho em terra;/gritaram que me rendesse /à lei dos caminhos feitos./ Mas eu olhei-os de longe,/o rosto apenas virado,/que só vi em meu redor/dez pobres ajoelhados/perante mim, seu senhor."

égalise l'inférieur et le supérieur, rapproche les inégaux, supprime les distances, bouscule les hiérarchies, assouplit une justice trop rigide; grâce à l'aventure les bergères épouseront des ambassadeurs." (Jankélévitch, 1963: 42).

2.2. Espaços Humanos: a Desconstrução e a Construção do Lugar

2.2.1. A desconstrução do lugar

Temos vindo a verificar que há uma convergência entre homem e o espaço natural; não se tratando de uma mera esteticização da paisagem. Os elementos da natureza têm uma função simbólica. *Seara de Vento* introduz-nos, logo no início do romance, num espaço carregado de significações:

“Rumorosa, às sacudidelas bruscas, a ventania corre livremente. Em tropel desabalado arremete contra a empena, trespassa a telha vã. Gemendo, arrasta-se pelo interior escuro do casebre. E demora, insiste, num ganido assobiado.”

(p.25). O vento, símbolo de uma violência não só exterior como também interior, "corre", "arremete", "trespassa", "arrasta-se", "demora", "insiste"; a carga negativa das formas verbais e do presente transformam tanto o espaço narrativo como o espaço do próprio texto numa força destrutiva, num ambiente trágico de dor e de sofrimento. O título do romance *Seara de Vento* remete-nos, desde logo, para os sentidos que servem a ficção. Este título destrói todos os valores de conforto, de vida (pão), associados à seara⁴². Trata-se de uma seara de vento, uma seara de vazio, de fome. O vento acompanha os momentos mais trágicos da vida das personagens (o contrabando e o

⁴² Maria Alzira Seixo refere a relação do título com o provérbio “Quem semeia ventos, colhe tempestades”, observação que lhe foi feita oralmente por Manuel da Fonseca em *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*, Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1980, p. 93.

projecto de vingança do Palma, o suicídio de Júlia) e transporta todos os valores negativos desses mesmos momentos. O vento desenha as personagens e é cenário das suas acções e do seu quotidiano. A vida miserável do filho deficiente do casal: "Ao redor, a nortada abre à flor do matagal um redemoinhar fugidio. Esfarrapa as nuvens pardacentas, empurra-as para o sul. E, no alto do cerro, os compridos cabelos amarelos do garoto esguedelham-se, oscilando como uma chama na ventania."(p.31); a personagem agourenta de Amanda Carrusca: "Adianta-se pela vereda, entre estevas – toda ela parece uma bandeira negra, trapejando contra a nortada – e some-se para lá do barranco.(p.30).

Quando a personagem Palma se inicia no contrabando, é "engolido pela noite" ou seja, passa para o outro lado da sociedade (pois trabalhava à luz do sol), encontrando-se, mais do que nunca, à mercê dessas poderosas forças sociais que o cercam. O espaço físico à sua volta representa essas forças que estão de ambos os lados. O espaço instala-se na personagem, assume os seus receios, a parte obscura da sua vida e expressa todas as emoções que o assolam: "Fustigado pelas revoadas, o rosto do Palma encrespa-se, o latejar impetuoso do sangue ressoa-lhe nas fontes. E, ao rés da terra, a nortada estrebucha, furiosa. Por toda a parte, das moitas, dos cardos, e dos pedregulhos, soltam-se lamentos abafados e terríveis." (pp:107-108). A conjunção "e" introduz uma continuidade entre o corpo da personagem e o espaço físico como se ambos fizessem parte do mesmo espaço. Por outro lado, os sons ou o silêncio da planície não são apenas características de um

espaço paisagem, são o medo, a angústia e o silêncio da própria personagem "Subitamente, nota o grande silêncio que o cerca e que com ele caminha."(p.111).

Esta representação do espaço entra em contraste com o olhar contemplativo das personagens que encarnam o poder social, como Elias Sobral, o padre Macário, o presidente da Câmara, o doutor Esquível: "Pausado, contempla o verde-escuro das searas, o asseio das casas e das ruas da vila, a grave lentidão do povo que desce do adro. De roda, todos sentem, com momentânea surpresa, o agrado que a paisagem lhes causa."⁴³. Aqui, o narrador fala pela primeira vez de paisagem e de contemplação. Esta atitude significa uma tranquilidade em relação ao poder vigente e em relação à forma como a sociedade está organizada. O narrador assume a descrição como um mundo do qual ele próprio se distancia⁴⁴. Diríamos que é um narrador empenhado quando assume uma certa familiaridade e proximidade com a temática da liberdade, a luta de classes, a solidariedade com os mais desfavorecidos no plano económico-social, exprimindo uma certa emoção em relação aquilo que narra. É por esse motivo, também, que, como o analisou Urbano Tavares Rodrigues (1980: 56), em *Seara de Vento* ", o narrador delega no vento muito das suas tensões, paixões e contradições."

Em *Cerromaior*, a forma como o narrador nos introduz no trabalho da ceifa é reveladora dessa emoção através dos discursos metafórico e simbólico:

⁴³ *Seara de Vento*, p.159.

⁴⁴ Ricardo Gullón em *Espacio y Novela*, Barcelona: Antoni Bosch, 1980, analisa a importância da distância e relaciona-a com a perspectiva narrativa adoptada, a emoção e a ironia concluindo que quanto menor é a emoção maior é a distância entre o narrador e o mundo narrado.

"Películas de poeira reluziam no ar. A labareda do Sol derramava-se sobre as espigas amarelas e era uma brasa viva nas costas dos ceifeiros. Vergados em dois, latejava-lhes na cabeça o zumbido doloroso de mil cigarras. O vento suão misturava-se-lhes, por entre a roupa, com o suor.[...] Autómatos, os homens lançavam a foice. Cabeças tombadas, bocas abertas, barbas crescidas, pingando suor. Suor amargo na boca e nos olhos, escorrendo entre a pele e a roupa, empapando tudo. Um formigueiro a borbulhar da testa e a foice ia e vinha." ⁴⁵.

O valor do adjectivo "vergados" vai muito além da mera posição em que os ceifeiros trabalham. Esses homens encontram-se sujeitos, submetidos a uma condição de trabalho que os desumaniza; são máquinas que servem para accionar a foice como símbolo de mecanização do trabalhador. O sol, como metáfora do fogo, é uma força destruidora e cúmplice da condição trágica dos camponeses. Se associarmos as marcas destes discursos às temáticas da opressão e da alienação inferimos que se trata claramente de uma mensagem ideológica e afectiva subjacente à obra de Manuel da Fonseca. Por outro lado, a enumeração das partes dos corpos dos ceifeiros (cabeças, bocas, barbas, boca, olhos, pele, testa) particularizadas e destacadas pelos adjectivos tombadas, abertas, crescidas, insere-nos num espaço humano que existe para além do movimento mecânico dos gestos e que o narrador, através das marcas desses discursos, quer pôr em evidência.

Da mesma forma, no poema "Estio", "Horizonte/todo de roda/caiado de sol/Ao meio/do cerro gretado/esguia cabeça de cobra/olha assobios de

⁴⁵ *Cerromaior*, p. 166.

lume/sobre espigas amarelas.../(...Campaniços degredados/na vastidão das searas/sonham bilhas de água fria!...)⁴⁶ as linhas do horizonte que traçam um círculo (todo de roda) encerram um movimento de cerco em relação aos campaniços. Os últimos três versos surgem fechados pelo parênteses e pelas reticências como se, no espaço físico do poema, se traçasse um cerco (através do parênteses) e um espaço vazio (as reticências) que, sugerindo o espaço do horizonte, introduz uma vida humana no espaço natural. Uma natureza humana, a dos campaniços, encaixada nessa outra natureza física. O espaço humano surge como uma extensão do físico porque o horizonte é caído de sol. Cair é um verbo que exprime uma acção humana. É desta forma que o espaço exterior é imediatamente projectado num interior, num mundo invisível que se encontra em germinação.

A simbologia da água presente no poema (bilhas de água fria) é estabelecida pelo contraste entre o mundo árido, quente e seco, e a frieza da água, remetendo-nos para um espaço humano em criação à volta de um centro (centro do horizonte). Uma geografia imaginária que se traça através do movimento da escrita, no espaço do texto, e pelo movimento das linhas do horizonte em direcção a um centro: clausura, mas também possibilidade de mudança, de transformação. Esta questão é importante na medida em que acreditamos que a construção do lugar na obra de Manuel da Fonseca passa, também, pela abertura tanto de um espaço de solidariedade como de um

⁴⁶ In *Obra Poética*, p.113.

espaço futurante como alternativa ao espaço de clausura em que a maioria das personagens se move.

Esse espaço pode ser criado através da produção literária, na medida em que o escritor ao estabelecer uma abertura da natureza às emoções dos homens, aos seus medos, problemas e sonhos sobrepõe a um espaço físico, um outro espaço, o humano. Merleau-Ponty, na sua obra *Phénoménologie de la Perception* (1945: 129) desenvolve uma teoria sobre a criação de um espaço virtual e humano que, sobrepondo-se ao espaço físico, se afasta dele pelos caminhos das emoções, experiências, presenças do espaço interior do sujeito. Este espaço nasceria de um movimento abstracto e centrífugo que desenvolvendo o seu próprio fundo, teria lugar no não-ser, no possível, projectando à sua volta um espaço livre, onde aquilo que não existe naturalmente pudesse “prendre un semblant d’existence”. Esta teoria relaciona-se, de certo modo, com aquilo que diz Poulet ⁴⁷ sobre a imaginação e a actividade sensorial ou José Gil ⁴⁸ sobre o movimento de aprofundamento. O espaço virtual e humano de que nos fala Merleau-Ponty criar-se-ia através da produção literária e segundo um movimento de aprofundamento (de conhecimento de si e dos outros) e centrífugo, no sentido em que desenvolveria a sua própria periferia a partir de um investimento sensível (over com os outros e para os outros; o investimento pessoal, a comoção⁴⁹) à

⁴⁷ op.cit. p.147

⁴⁸ op.cit. p.161

⁴⁹ "Comoção" é o termo utilizado por Maria Alzira Seixo para se referir à visão do narrador e da sua transformação em função do percurso das personagens em *Seara de Vento* in op.cit., p.106.

medida que o processo de narração se vai formando. Narrar/contar não deixa de ser uma descoberta de si mesmo e desses outros mundos que quer descobrir e revelar (o familiar encontrado).

Bachelard (1957:183) fala-nos de um espaço criado pelo poeta que aprofundando as relações dos sonhos com um espaço vivido descobre, através do espaço poético, um espaço que não se fecha apenas na sua afectividade: "Quelle que soit l'affectivité qui colore un espace, qu'elle soit triste ou lourde, dès qu'elle est exprimée, poétiquement exprimée, la tristesse se tempère, la lourdeur s'allège. L'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion.". Por ser um espaço vivido, um tecido simbólico, não se fecha enquanto criação afectiva do sujeito. Não é, de forma alguma, apenas uma visão contemplativa e bucólica do espaço e dos afectos que o ligam ao sujeito. É, sobretudo, a criação de um espaço livre, em aberto, em expansão. É um espaço que tendo essa consistência humana de que temos vindo a falar, não poderá nunca ser um espaço fechado. É um espaço aberto pelo poder da estrutura imaginária da obra e, sobretudo, pela expansão que lhe permite uma projecção no futuro através da esperança.."Ó meus amigos desgraçados/se a vida é curta e a morte infinita/despertemos e vamos/eia!/vamos fazer qualquer coisa de louco e heróico/como era a Tuna do Zé Jacinto/tocando a marcha Almadanim!"⁵⁰

A dimensão humana que o espaço adquire abre-o, revela-o porque, através da escrita, há uma luta contra o silêncio - a que os homens estão

⁵⁰ "Mataram o Tuna!" In *Obra Poética*, p.129.

submetidos - através da palavra, neste caso espacializada pela escrita. Assim, a função da palavra é a de lutar contra o silêncio, de exorcizar a morte e a opressão dos homens, de lutar contra a decomposição temporal. O espaço interior do homem abre o espaço exterior físico, revela-o através da sua história, dá-lhe uma dimensão para além da sua dimensão puramente física. Por outro lado, o espaço exterior abre o espaço interior do homem, revela-o, também, através da sua dimensão trágica, do seu silêncio, da sua agressividade, sendo testemunha e cúmplice da sua tragédia: "Atrás dele, entre os umbrais da porta, a família olha com inquietação para o vulto parado no cruzamento dos caminhos. O próprio casebre, solitário no alto do cerro, parece comunicar daquele expectativa. Está meio em ruínas. O sol, chuvadas e ventanias haviam comido a cal e aberto fendas nas paredes. O telhado abate-se numa breve reentrância com as pontas voltadas para o céu. E os buracos das janelas sem vidros fitam com espanto a agressiva desolação da planície."⁵¹.

Na dialéctica entre o exterior e o interior parece haver um movimento de desconstrução do lugar. Queremos dizer que a sociedade onde o sujeito se movimenta cerca-o ou rejeita-o de tal maneira que o impede de elaborar uma construção concreta e simbólica do espaço que se destina a conferir-lhe uma certa identidade e um lugar nessa mesma sociedade. Por outro lado, a construção do lugar surge como uma tentativa de dar a esses mesmos seres um lugar no mundo e na sociedade, conferindo-lhe uma identidade, uma palavra.

⁵¹ *Seara de Vento*, pp:47-48.

Tal como é definido por Marc Augé (1992:62), o lugar é "a ideia, parcialmente materializada, que aqueles que o habitam têm da sua relação com o território, com os seus próximos e os outros. Essa ideia pode ser parcial ou mitificada. Varia com o lugar e o ponto de vista que cada um ocupa".

Partimos desta ideia de lugar antropológico na medida em que nos interessa a sua dimensão dinâmica. Quer isto dizer que o lugar se estabelece a partir de uma geometria de linhas que corresponde a "itinerários, eixos ou caminhos traçados pelos homens e que conduzem de um lugar ao outro e, [...] de cruzamentos e de praças onde os homens se cruzam, encontram e reúnem." (p.63). Por outro lado, interessa-nos acrescentar a esta conceptualização, a ideia de que o lugar se pode encontrar no centro da própria ficção. O lugar encontra-se perto da natureza da ficção, que é justamente o facto de ser resultado do trabalho do imaginário, "Il [o lugar] tend par ce déplacement à se constituer comme une sorte de myth, un complexe que le lecteur perçoit non plus comme le renvoi à l'extériorité réelle, mais la construction d'une image intime, d'un espace intérieur où les lois ne sont plus celles de la nature." (Jourde, 1991: 287). O lugar, na medida em que é analisado num contexto literário (e no contexto literário específico do neo-realismo) é visto como sendo uma forma de dar um lugar, uma palavra aos homens que dela estão privados. Não são as "leis" da natureza que aqui interessam, uma vez que esta, nesta obra, não é mais do que um tecido simbólico que se movimenta e interage com as personagens. Interessa-nos as "leis" que impedem o homem de se rever, de se encontrar no espaço onde se

movimenta e aquelas, as da ficção, que podem dar-lhe uma voz e um lugar no mundo, precisamente porque humanizam esse espaço. Neste caso, dando-lhe uma infinidade de sentidos e procurando individualizá-lo, particularizá-lo, conferindo-lhe características únicas, universos onde o homem se encontra e comunica consigo e com os outros. Humanizar o espaço passa também, na obra de Manuel da Fonseca, por nomeá-lo assim como a todos os seres que o atravessam. Georges Poulet (1963:47) atribui aos nomes a capacidade de individualizar e de particularizar os lugares: " Grâce aux couleurs dont les noms les rehaussent, aux mille nuances d'humanité concrète, qui, par le truchement des noms, viennent leur donner une physionomie particulière, les lieux se mettent à jouer dans l'imagination des hommes un rôle non différent de celui joué précisément par des hommes. Leurs prestiges et leurs mystères deviennent des prestiges et des mystères humains. Porteurs d'un nom qui les humanise et les individualise, ils s'offrent et se dérobent, cachent des secrets, inspirent des désirs, dévoilent des beautés.". É nessa dialética entre o interior e o exterior, espaço e sujeito individualizam-se, simultaneamente: "Si le lieu rehausse l'être qui s'y trouve, l'être confère au lieu où il se trouve quelque chose de son individualité propre."(p.43).

Debruçando-nos, por agora, sobre o movimento da desconstrução do lugar, diríamos que é o movimento da circularidade, da repetição, da alienação e, em consequência, da ausência de visão. O alienado não pode ver porque não olha nem tem poder para fazê-lo⁵². A posição em que trabalha, a agressividade

⁵² "Tudo o que vejo está, por princípio, ao meu alcance; pelo menos ao alcance do meu olhar edificado sobre o plano do 'eu posso'. Cada um destes planos está completo. O mundo visível e o

da planície (como metáfora da opressão), são factores que condicionam as suas capacidades físicas. Os ceifeiros em *Cerromaior* são como os homens de Valgato, submetidos a um ritmo de trabalho que interfere na sua visão e na consciência face à opressão: "Ficaram, por momentos, cegos, de cara enrugada, dentes à mostra."⁵³ Os homens que vivem na escuridão não podem movimentar-se para o visível, não têm consciência que poderiam ver e agir.

Os valores positivos de um espaço habitado estão ausentes nestas personagens. Os espaços onde se movimentam não representam protecção. Simbolizam a clausura espacio-temporal que os mantém inactivos e fechados num movimento interior mas nunca de um movimento em direcção ao centro de si, à realidade e à vida. Poulet (1979: 424) descreve este movimento da seguinte maneira: "Tournant sur elles-mêmes et tournant autour de nous-mêmes, la curiosité, les passions, les idées mauvaises forment un mouvement circulaire qui non seulement nous captive dans son vertige, mais qui constitue aussi une sorte d'écran mobile au-delà duquel notre regard et notre volonté ne peuvent s'élever. Le ciel s'abaisse. L'horizon se rétrécit."

A vertigem deste movimento é claramente visível, através da estrutura do próprio texto, no conto "Campaniça". O conto abre e fecha com a mesma frase: "Valgato é terra ruim.". Por sua vez, a história de Maria Campaniça (o peso dos filhos, a solidão do vale, o sonho de que morreria sem sair de Valgato, as palavras da mãe que lhe confirmam este determinismo) introduzida

dos meus projectos motores são partes totais do meu ser." Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, 1997, pp.19-20.

⁵³ *Cerromaior*, p.167

repetidas vezes no conto, surgindo, inesperadamente, a cada momento da narração da própria história de Valgato, formam um movimento circular que se fecha sobre si mesmo convergindo no espaço da noite, das cinzas, do "choro, mágoa, raiva"⁵⁴.

No poema "Aldeia", os versos curtos, a forma do largo e do poço, na primeira estrofe, revelam um movimento circular: "Nove casas,/duas ruas,/ao meio das ruas/um largo,/ao meio do largo/um poço de água fria.". A utilização dos números marca uma certa objectividade e rigidez do espaço, como se cada verso se encaixasse um no outro: as casas nas ruas, as ruas no largo, o poço no largo. O espaço da aldeia fecha-se sobre si mesmo convergindo para o vazio e para a incomunicabilidade. Assim, na segunda estrofe a ausência de movimento acentua ainda mais o fechamento e a rigidez do espaço: "Tudo isto tão parado/e o céu tão baixo/que quando alguém grita para longe/um nome familiar/se assustam pombos bravos/e acordam ecos no descampado." Quando alguém consegue romper a opressão do próprio céu e gritar qualquer coisa que a todos interessa, a voz perde-se na distância transformando-se no eco de si mesma. Nesse espaço, fechado sobre si mesmo, não há comunicação, há apenas uma distância entre os seres, entre os seres e o mundo, entre os seres e o espaço natural (é por isso que a voz humana até faz com que os pombos bravos se assustem). A quietude e o silêncio são símbolos da distância trágica que separa os homens do mundo: "La distance, c'est l'espace, mais l'espace dépouillé de toute positivité, espace sans puissance, sans

⁵⁴ "Campaniça" in *Aldeia Nova*, p.16.

efficacité, sans pouvoir de plánification, de coordination e d'unification. Au lieu d'être une sorte de simultanéité générale qui se développerait de tous côtés pour supporter, contenir et mettre en rapport les êtres, l'espace est tout simplement ici une incapacité qui se manifeste de toutes parts, dans tous les objects du monde, à former ensemble un ordre." (Poulet, 1963:60).

No poema "Coro dos Empregados da Câmara" ⁵⁵, as formas verbais "andando", "chegando" "fazendo", "rumorejando", "levando", "carimbando", "pondo", "bocejando" no gerúndio, a anáfora "bocejando" e a repetição de certas palavras que se referem ao mundo dos empregados da Câmara (impressos, livros) transmitem a monotonia, a indolência das suas vidas criando um movimento circular que gira sobre si mesmo sem uma saída. No espaço asfixiante em que estes trabalhadores se movem não existe espaço para o desejo e para a vontade fazendo com que os homens sintam a vida desprovida de sentido: "É tão vazia a nossa vida,/é tão inútil a nossa vida" (pp.118-119).

O tempo cíclico cria um espaço fechado sobre si mesmo e revela uma forma de prisão: a falta de acção, o posicionamento temporal e passivo face ao aborrecimento e à monotonia. O silêncio que acompanha sempre as personagens parece ser revelador desse posicionamento. Ao refugiarem-se no silêncio, encontram espaço para os seus fantasmas pessoais mais do que respostas para a saída da clausura.

⁵⁵ In *Obra Poética*, p. 118-119

Tal como no conto "Campaniça", na vertigem desse movimento existe uma atracção pelos aspectos negativos da vida que arrastam o sujeito para o espaço da morte: "Ao menos se alguém morresse/e esse alguém fosse um de nós/e esse um de nós fosse eu..."⁵⁶. Essa atracção existe igualmente em relação à planície concretizando-se através do canto dos homens como "um apelo dolorido aos animais e à terra."⁵⁷ A existência do homem parece estar ligada à planície como num movimento cíclico. Ligado a esse espaço afectivamente não se consegue libertar porque, antes de mais, o sente como berço-túmulo. Como os homens o exprimem através do seu canto para a planície: "Eu devo o meu corpo à terra, /a terra mo está devendo.../Que a terra mo pague em vida/ que eu pago à terra em morrendo!"⁵⁸

Tendo ainda em conta a transposição que Poulet faz do movimento circular e a forma como o relaciona às imagens céu/horizonte, resta-nos acrescentar que o céu é um elemento do espaço físico que ajuda a transmitir a ideia de fechamento pela forma como aparece associado não só ao horizonte como também à pequena urbe: "a aldeia de Valgato, debaixo de um céu parado."⁵⁹ A imobilidade que o céu apresenta como a relação com o espaço habitado, "Tudo isto [a aldeia] tão parado/e o céu tão baixo"⁶⁰, fazem com que a vila ou a aldeia se encontrem *debaixo* desses elementos físicos. Se o céu se encontra *tão baixo* que a vila se encontra *debaixo*, essa relação é não só de

⁵⁶ "Coro dos Empregados da Câmara" in *Obra Poética*, p.118

⁵⁷ *Cerromaior*, p.19

⁵⁸ *Cerromaior*, p.222

⁵⁹ "Campaniça" in *Aldeia Nova*, p.9

⁶⁰ "Aldeia" in *Obra Poética*, p.111

domínio como exprime um espaço asfixiante. Como se a aldeia ou a vila se encontrassem fechadas entre o céu e a terra: "Longe, o horizonte fechava-se como se uma ténue fumaça se levantasse até ao céu."⁶¹. Encontraríamos, aqui também, o espaço físico da morte: horizonte e céu estando ao mesmo nível, fechando-se sobre si mesmos como um túmulo.

Os homens que se movimentam no espaço que temos vindo a descrever encontram-se numa prisão que, por vezes, não existe fisicamente mas que está dentro deles pois não conseguem libertar-se e sonhar⁶². O movimento de aprofundamento em direcção a uma compreensão de si para que possam agir, só é possível na medida em que descubram caminhos, uma geografia dentro de si, o familiar encontrado. O homem, porque tem a possibilidade de imaginar e de sonhar, transforma o espaço físico habitando-o "Tout l'espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. [...] l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri: nous verons l'imagination construire des 'murs' avec des illusions de protection - ou, inversement trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. Bref, dans les plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes." (Bachelard, 1957: 24-25)

O que significa, então, habitar o espaço? Significa sentir-se protegido, pensar e sonhar que se encontra protegido em todo e qualquer espaço que represente os valores positivos da casa. E esta, como diz, ainda, Bachelard

⁶¹ *Cerromaior*, p.128

(1957: 35) transmite-nos uma consciência da centralidade e da verticalidade. Os valores da casa estão, portanto, associados, ao movimento centrípeto e, com ele, a todos os valores positivos de um espaço habitado: a protecção, a estabilidade, o conforto. Consequentemente, através da casa o homem terá mais resistência a tudo o que lhe é adverso e, sentindo que tem um lugar no mundo, alcançará a dignidade.

A casa tanto em *Seara de Vento* como em *Cerromaior* não surge associada a esses valores positivos que descrevemos. A casa da família Palma é designada como um casebre que se encontra meio em ruínas tal como a família. O nome casebre remete, desde logo, para uma ideia negativa de casa. Ao incorporar as energias físicas e morais negativas da família⁶³ a casa nunca a poderá proteger. Verificamos que mesmo a possibilidade da reconstrução do forno (como símbolo da reconstrução da própria família) apenas reaviva as memórias dolorosas da família. Quando o Palma participa à família o projecto da reconstrução do forno "A figura do Joaquim de Valmurado está, inteira, nos olhos das mulheres. A voz alvoraçada do velho. A face magra, os olhos fugidios. O caminhar errante. O desalento. O corpo dependurado na corda. E a ida do palma para a cadeia, e os dias sem fim, abandonadas na solidão dos campos. [...] De novo a ferocidade da planície arremete livremente contra o casebre. De novo se sentem à mercê, nem sabem de que poderosas forças. De

⁶² "E os homens ficaram mais triste que nunca e, nessa noite, cantaram tão desgraçados como os presos às grades de uma cadeia.", "Campaniça" in *Aldeia Nova*, p.14.

⁶³ "La maison prend les énergies physiques et morales d'un corps humain." Gaston BACHELARD, *La Poétique de L'Espace*. Paris: Quadrige/Puf, 1957, p.57.

onde virá tamanho ódio? Quem os acossa, cercando-os como os bichos no fojo?" (p.133).

A memória, por vezes, parece participar na desconstrução de todos os valores positivos que poderiam ligar as personagens aos espaços nos quais se movimentam. Aqui, a história da família que se encontra intimamente ligada à história do forno e do casebre não estabelece uma intimidade e uma positividade com o espaço. Pelo contrário, a memória acentua a distância que existe entre a personagem e esse espaço. A memória é factor de desconstrução e não de construção. Em *Cerromaior*, a personagem Adriano encontra-se, igualmente, cercada por memórias de infância (a escola primária, a ida à igreja, os funerais da mãe e do pai,) e, por outras memórias de gentes da vila que se ligam à sua vida, que o cercam num tempo cíclico e num movimento de fechamento que o afasta da liberdade: "Fugia-lhes. Fugia daquelas histórias miseráveis da vila, da perna inchada do Doninha e dos olhos de mendigo do velho Garrado."(63).

Neste romance, as ruínas da casa simbolizam, igualmente, a desagregação da família: "Ergueu os olhos do soalho, passeou-os pelas paredes manchadas da sala. Aos cantos, o estuque abria grandes rachas. A casa estava velha, como ele... Por um momento, pareceu-lhe que as paredes iam cair e aquele resto de família dispersar-se, sem rumo." (pp.108-109).

A casa não significa protecção, conforto para a personagem Adriano é, antes, símbolo da sua clausura, da pressão familiar. Os olhos da criada tem a mesma função que a casa: lembrar-lhe aquilo que já não é, a solidão e o

abandono que o cercam: "A tristeza dos olhos da velha tocava-o como uma censura constante. Mais difícil de suportar que as perguntas da avó e os conselhos da padrinho, aquela censura suave e persistente, terrivelmente muda. O mesmo se dava com os móveis, as paredes, os retratos, as molduras. Tudo, tudo ali dentro lhe parecia aquietado numa carregada expectativa."

(p.122). Sentir-se agredido, desprotegido por espaços familiares é ainda mais desconcertante para o sujeito, como se lhe fosse negada uma parte da sua história: "Se découvrir non encadré par des lieux déterminés et, tout spécialement, par ces lieux familiers dont la présence environnante est pour celui qui les habite un réconfort et une assurance, c'est se découvrir sans point de repère dans un vide qui donne le vertige." (Poulet; 1963: 146).

Estes espaços não são habitados (no sentido em que Bachelard et Poulet utilizam este conceito). São espaços onde as personagens se encontram na solidão porque não há conforto, sossego e, nessa medida, nela o sujeito não se pode encontrar, compreender, estando como que "cortado do mundo" ("mais longe do mundo"; "do outro lado do mundo") estando sozinho e, por esse motivo, mais vulnerável. São seres privados de um lugar no mundo "L'être privé de lieu est sans univers, sans foyer, sans feu ni lieu. Il n'est, pour ainsi dire, nulle part; ou plutôt il est n'importe où, sorte d'épave flottant au creux de l'étendue." (Poulet, 1963: 22).

O vazio, a solidão e o abandono cercam também as aldeias e as vilas. Como já pudemos verificar através do poema "Aldeia", a pequena urbe é um

espaço vazio, da solidão e da incomunicabilidade. É o espaço que simboliza a ausência de comunicação e a distância entre os seres e o mundo.

A aldeia de Valgato é uma "terra ruim. Fica no fundo de um córrego, cercada de carrascais e sobreiros descarnados. O mais é terra amarela, nua até perder de vista. Não há searas em volta. Há a charneca sem fim que se alarga para todo o resto do mundo. E, no meio do descampado, no fundo do vale tolhido de solidão, fica a aldeia de Valgato, debaixo de um céu parado." ⁶⁴ Os adjectivos "ruim", "descarnados", "amarela", "nua", "tolhido" e "parado" que se referem ao espaço natural são metonímicos das qualidades humanas. Estas remetem-nos para uma caracterização não só física como também ideológica e económico-social dos habitantes de Valgato. Estes, são seres descarnados, ou seja, atingidos pela pobreza e pela fome; tolhidos, possuídos de medo; nus, sem protecção e sem abrigo, vulneráveis.

Estes valores negativos (a vulnerabilidade, a desprotecção, o medo) são, ainda, marcados pela ausência de vida desse espaço natural. A terra é nua, amarela, sem searas em volta, ou seja, não é uma terra fértil, produtora de pão e riqueza e encontra-se debaixo de um céu parado. A terra opõe-se simbolicamente ao céu enquanto princípio passivo; o céu enquanto princípio activo garante a fecundidade da terra (através da chuva, do sol). Assim, o céu de Valgato é um céu inactivo que torna a terra estéril. Esta, encontra-se, deste modo, destituída dos seus valores simbólicos de fecundidade, protecção, fonte de vida e de renovação.

⁶⁴ "Campaniça" in *Aldeia Nova*, p.9

Atendendo, ainda, ao adjectivo descarnados que caracteriza os sobreiros, verificamos que também a árvore surge desprovida de carne, ou seja, de calor, de seiva, de vida. Desta forma, árvore não poderá realizar a sua função de intermediário das relações entre a terra e o céu. Corrobora-se, então, a ideia de que não há comunicação entre o céu e terra (entre as árvores, o céu e a terra). Trata-se de um mundo de incomunicabilidade e de solidão onde cada elemento do espaço surge isolado. Quebra-se, assim, o ciclo natural da vida no qual cada elemento se alimenta e se autoregenera a partir do que o outro lhe transmite. E o mundo da desunião, da distância e do vazio.

Existe uma certa semelhança entre a aldeia de Valgato e a aldeia de Almancil⁶⁵. Esta reduz-se a "umas quinze casinhas desgarradas e nuas; algumas só mostram o telhado escuro, de sumidas que estão no fundo dos córregos. Depois disso, para qualquer parte que volte os olhos, estende-se a solidão dos campos. E o silêncio. Um silêncio que caiu, estirado por vales e cabeços, e que dorme profundamente. Oh, que despropósito de plainos sem fim, todos de roda da aldeia, e desertos!"(p.145). Os seus habitantes são como os homens de Valgato, vivem afundados nas trevas, cercados e apagados pelo silêncio e pela solidão. No entanto, neste conto a introdução do aparelho da radio trará "um sopro de vida" à aldeia, fazendo com que os homens se encontrem na venda e comuniquem entre si. Ao espaço da solidão e da incomunicabilidade contrapõe-se um espaço que arranca os homens do

⁶⁵ "Sempre é uma Companhia" in *O Fogo e as Cinzas*.

esquecimento trazendo-os para mais perto do mundo "E sentem que não estão já tão distantes as suas casinhas humildes" (pp:151-152).

O espaço natural sobre o qual as personagens surgem contextualizadas é destituído de todas as qualidades que o poderiam ligar ao sujeito numa relação de conforto, segurança, protecção. A distância, tal como a descreve Poulet (1963:62), ajuda-nos a compreender que o espaço no contexto em que temos vindo a analisá-lo, "n'est pas un milieu communicatif, un terrain d'union, une zone privilégiée, où les êtres se trouvent ensemble. Soudain, l'on sait que l'espace est exactement le contraire."

A distância, lembremo-lo, significa o espaço desprovido de toda a sua positividade, ou seja, um espaço ineficaz, sem poder de plenitude, coordenação e de unificação. É sob a forma de tempo que Adriano a consegue sentir. A distância é o desapego de tudo, o espaço que o atrai para o vazio, para a negação da sua própria identidade: "Sem se mexer na cadeira, alheado, o cigarro, entre os dedos, a desfazer-se num fio de fumo, Adriano parecia imerso num desolado vazio. Saía daquela prostração quando a ideia imprecisa que o perseguira toda a tarde se tornou nítida: qualquer coisa mais poderosa e imperceptível que o vento suão caminhava, vinha de há muito, desde não sabia donde, perpassava constantemente. Apagava os momentos, as horas, os anos. Levara-lhe a mãe, depois o pai. Envelhecera a casa, destruíra-lhe o amor que tinha pela irmã e não parava. Nunca parava...Era o tempo!"

O tempo, mais do que um carácter destrutivo, tem um carácter erosivo, apaga lentamente, deixando o sujeito preso numa espécie de sonambulismo:

"Ergueu-se, vagaroso, como se acordasse de um sono profundo. A vida a passar e ele parado havia anos."⁶⁶. Torna-se meio adormecido, meio vivo. Este estado retira-lhe a fé em si próprio e um lugar no mundo.⁶⁷ Deixa, por isso, de se realizar no presente e de se projectar no futuro. Como o analisou Maria Isabel Rocheta (1980:75), nas situações que descrevemos, as personagens não encontram a sua identidade porque "o contexto em que estão inseridas impede-as de, reconhecendo-se no passado, se afirmarem no presente e projectarem no futuro." . Por outro lado, privados desse lugar na sociedade são afastados do poder de decisão. Vivem numa sociedade que os descentraliza, que os afasta de si mesmos e dos outros. São seres destinados ao abandono e à solidão, como o repete, inúmeras vezes, o narrador.

Assistimos a uma desconstrução do lugar porque os homens se encontram num espaço de silêncio e de incomunicabilidade. São seres excluídos da sociedade que se encontram "do outro lado do mundo", "afundados", "tolhidos", "fechados", "ao abandono", "cercados pelo silêncio" e pela violência de forças que destroem a sua identidade, o seu território, as suas vidas.

O próprio nome da vila *Cerromaior* e a figura emblemática do castelo que a domina remete-nos para um espaço opressivo. Se entendermos o nome próprio "Cerromaior" como uma palavra formada pelo processo de composição, poderíamos dizer que se formou a partir de "cerro" e do

⁶⁶ *Cerromaior*, p. 125.

⁶⁷ "Le sonambule nous est suspect étant cet homme qui ne trouve pas de repos dans le sommeil. Endormi, il est pourtant sans lieu et, on peut dire sans foi." Maurice Blanchot *L'Espace Littéraire*, 1955 (ed. utilizada: 1998, Pris, Gallimard),:359

adjectivo grande na sua forma superlativada. Há um cerro, maior que todos, ou seja, para além do cerro físico, que enclausura as personagens. Esse cerro é o espaço social, económico, familiar que as cerca. A prisão está lá fora, ou seja, no espaço da vila, e no espaço interior da personagem. Por essa razão, Adriano reconhece que embora fora da prisão estaria sempre preso às recordações e àquela comunidade: "sonhava ver-se livre, não somente da prisão, mas livre lá fora, como sempre ambicionara.". A personagem reconhece que seria "Impossível fugir... Mesmo lá fora, estaria preso àquela gente, àquelas recordações." (pp.17-18).

Por outro lado, a conexão entre o espaço físico e a rígida estratificação social é particularmente visível através da imagem do castelo: "Na distância, entre dois cabeços, via-se a silhueta escura do castelo de Cerromaior. Parecia estampado no céu baço e pesava por sobre a planície. Sem saber como, veio-lhe à lembrança o tio Antonio, as gargalhadas ferozes do avô, o pai dominando, fazendo silêncio pela casa. Agora, Carlos matara a cadelinha do Codesso... E toda aquela névoa que tremia no ar parecia desprender-se do Castelo e dominar a planície. O céu de labareda caía sobre a terra amarelada de restolhais. Uma grande calma abafava. Lá em baixo, os ceifeiros iam, agora, em linha, lentos, dobrados em dois." (p.181). Os dois mundos, aquele que se encontra num plano superior, o das classes abastadas e aquele que se encontra "lá em baixo", o dos ceifeiros, estão aqui representados através da imagem do

castelo. Remetendo para um tempo medieval⁶⁸, o castelo simboliza uma estratificação social que se arrastou durante séculos, dando origem a uma sociedade parada no tempo e no obscurantismo (que a névoa e o céu baço simbolizam).

A personagem Adriano vai procura libertar-se através da evasão de si próprio, ou seja, daquilo que é no presente, para se projectar no tempo da infância e no retorno à protecção maternal incluindo a frustrante relação erótica com a D.Céu. A memória da mãe surge quase sempre aliada a uma conotação ideológica, a miséria extrema de uns, as grandes diferenças sociais e a um apelo à solidariedade com o outro social. É particularmente relevante o episódio em que maltês conta a Adriano a sua vida de fome e de miséria, concluindo que a bondade não serve para nada. Adriano, cuja memória da mãe surge sempre associada à sua dedicação para com os mais desfavorecidos, nega aquilo que é uma evidência para a outra personagem: ""Misérias... coisas que o senhor não sabe. Até nós, os pobres, mal o sabemos. Quem se condói? Ninguém. /Preso à remota imagem da mãe, Adriano contrariou: / - Não é assim Maltês. Há gente bondosa./O ceifeiro, que dera dois passos a caminho da seara, voltou-se com uma expressão de escárnio:/- A bondade? A bondade não serve para nada, senhor Adriano" (p.188). é de nítido recorte ideológico esta resposta de Maltês assim como a solidariedade do narrador em relação à personagem: não é a bondade que poderá atenuar as diferenças sociais e as

⁶⁸ Carlos Reis (*O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, op. cit. p.537) vê na figura emblemática do Castelo um "elemento remanescente de um tempo (o medieval)de rígida estratificação social e de conseqüente exercício de poder".

suas consequências mas a capacidade de cada homem encontrar um movimento dentro de si para dizer não a tudo o que oprime e cerca: "Ele não era da raça da gente da Fonte Velha, aquilo eram sobreiros a quem todos os anos arrancam a pele. E, no Inverno, alapardavam-se, torcidos, junto do lume, com os filhos em volta, como bolotas a apodrecerem pelo chão. Ele era de outra raça." (p.229). O "anarquismo" de Maltês, não constituindo uma solução, encerra, contudo, uma posição positiva porque se realiza no espaço do movimento. Desta forma, ligada à figura do maltês encontraremos a metáfora do caminho. Caminho de encontro consigo mesmo e com os outros. O caminho é uma das realizações do lugar não no sentido anárquico em que o maltês o interpreta enquanto fuga de si mesmo, do ódio, mas enquanto encontro com os outros homens. O maltês simboliza a abertura de um caminho tal como a revolta de Palma, ou a de Adriano embora as suas acções isoladas não constituam realizações do movimento para construção do lugar. Os lugares que constróem são ilhas, mundos possíveis mas isolados. O narrador terá como função ligar todos esses caminhos e convergir em direcção a um centro onde possa germinar essa sociedade que dê aos homens um lugar, por mais insignificante que seja, que não constitua a negação da própria vida.

2.2.2. A construção do lugar

Maria Alzira Seixo (1980: 106) atribui um movimento ao narrador de *Seara de Vento* que nos parece ser possível transpor para os outros textos de

Manuel da Fonseca que analisamos neste trabalho. Esse movimento forma-se no acompanhamento afectivo das personagens por parte do narrador e da sua própria transformação em função desse percurso: "Este mover-se com os outros e a partir dos outros integra a visão específica do narrador que [...] se afirma no sentido psicológico mais comum do termo comoção, numa afirmação de acompanhamento afectivo do percurso das personagens e da transformação de si em função deles muito mais que da utilização do seu movimento particular.". Considera-se, aqui, que o narrador de *Seara de Vento*, ao movimentar-se com as personagens, se comove com a sua própria narração e que se altera, se transforma em função dessa comoção. Parece-nos relevante esta proposta de Maria Alzira Seixo não só porque ela nos ajuda a esclarecer o nosso ponto de vista sobre o movimento do narrador e a sua contribuição para a construção do lugar como também pela maneira como o narrador consegue extrapolar esse movimento para se projectar num espaço humano (de forte sentido ideológico) que não se limita à afectividade, tal como já o defendemos neste trabalho. Em *Seara de Vento*, a descrição do suicídio de Júlia é esclarecedora do que acabamos de dizer: "Ergue-se devagar, muito devagar, leve, como que levitada, despe a saia, rasga-lhe uma larga tira em volta da bainha, enrola-a. Lentamente, gemendo, sobe para o parapeito da janela e amarra a tira da saia no cruzamento dos ferros e a outra ponta amarra-a ao pescoço, e atira-se para baixo." (p.179). A economia da narrativa é de um notável efeito de precisão, como se tudo se apagasse perante a evidência do desespero e da morte. É precisamente através dessa economia de meios e da

forma sóbria como se descreve que se recria, simultaneamente, um espaço vazio do desespero, da solidão e da morte e um espaço do movimento humano e da forma como este último consegue "sobrepôr-se a todos os raciocínios" e se instala como uma evidência num espaço que tem tudo para o destruir. Como se perante a evidência da morte houvesse ainda mais espaço para a evidência da vida, tal como o explicara o narrador "A morta lá esta, no fundo das paredes. Cresce, sobrepõe-se a todos os raciocínios, e enche o silêncio. Breve encherá a vila e os campos." (p.188). Eis aqui condensada toda a dialéctica entre o espaço físico do silêncio e o espaço interior e humano: a vontade de preencher esse espaço do vazio e da distância é tão forte no narrador (no escritor) que a natureza e o corpo se sobrepõem, se interpenetram para poder nascer um espaço novo (esse espaço virtual e humano de que falamos) onde tudo é um movimento para o sentido: o sentido humano do espaço e do tempo, o sentido humano da natureza, o sentido da natureza para os homens, em suma, o sentido da vida.

Por estas razões, as personagens que conseguem agir contra a erosão de um espaço/tempo da vida, ou seja, a desconstrução de um tempo e de um espaço vividos, são aquelas que encontram, de alguma forma, um sentido para romperem a clausura e a opressão. Adriano encontra na imagem da mãe não só uma evasão como também uma referência identitária, um tempo e um espaço com o qual se consegue identificar para poder, reconhecendo-se nesse passado, compreender (ainda que não totalmente) o presente e agir para se poder projectar no futuro. A inadaptação de Adriano em relação a uma

sociedade da qual se sente alheado é reveladora de uma impossibilidade de ter um lugar numa sociedade onde não há tolerância nem posições ambíguas: "Ele viera caindo desde cima e o pior era que a nenhum lado pertencia. Todos, os que mandam e os que obedecem, o afastavam, desconfiados." (p.219). É contra esse determinismo social que a personagem vai agir, ao lutar contra a sua própria classe ajudando na fuga de um trabalhador que atentara contra as propriedades da família e que se confrontara numa luta física com o seu primo. A personagem consegue então encontrar um lugar no sentido em que consegue agir de acordo com um certo número de valores que fazem parte da sua identidade, compreender-se e encontrar um espaço de liberdade onde pode agir segundo a sua própria vontade. É como se se encontrasse "lá, do outro lado do quintal da infância" (p.107), esse lugar de protecção, de conforto, onde se encontram valores identitários que ajudam o sujeito a posicionar-se social e eticamente, pelo menos para poder agir contra a sua própria classe.

No final, apesar de preso, Adriano consegue encontrar força no mundo da sua infância e em tudo o que ele simboliza: a bondade da mãe, mesmo não servindo para nada, como lhe dissera o Maltês, aproximara-o, de certa forma dos pobres, trouxera-os dentro de si até ao presente e trouxera-lhe, pelo menos, a consciência da sua existência. A pureza que lhe traz a presença da mãe é como uma aceitação das suas acções também por parte de si mesmo e, de certa forma, na sua identificação com o lado da sociedade onde estão os mais desfavorecidos: "O negrume espesso da cela tirava-lhe a noção do local em que estava. Lenta e insensivelmente, uma suave presença insinuou-se,

tocou-o. Alvoraçado, o coração bateu no peito de Adriano. Era a presença da mãe. Amorosa presença que estava dentro dele e lhe derramava ternura pelos membros doloridos. Sentiu novo alento; puro e sem pecados como o de uma criança, o seu peito batia. Ergueu-se arrepiado por estranho júbilo, os olhos orvalhados de lágrimas. Ia caminhar, tinha forças ainda para caminhar. Invisíveis, os pobres que tapavam o portão do quintal, Doninha, Zé da Água, os ceifeiros da Fonte Velha, seguiam-no. A seu lado, passo a passo, a mãe levava-o – nem ele sabia para onde!"(p.246).

Embora estes pensamentos de Adriano revelem, igualmente, uma posição ambígua, como se a sua consciência social e ideológica fosse quase insignificante, o seu acto representa uma certa libertação em relação à opressão. É um gesto que se realiza num tempo vectorial, ou seja, num tempo da energia; numa luta contra o tempo do marasmo e da monotonia que lhe apagara a família e que o fizera parado e cobarde. Adriano encontrou uma forma de comunicar com aquela sociedade e com o mundo. Apesar de preso, o seu gesto disse alguma coisa de si aos outros, rompeu o silêncio. Assim, a personagem encontra-se num espaço de fronteira, torna-se um ser entreaberto, um ser que pode caminhar porque se libertou. O espaço de fronteira é aquele que se encontra entre o interior e o exterior, entre a luz e a sombra, entre o sol e a noite, entre a vida e a morte. Aquele que se encontra na fronteira, pode libertar-se da escuridão.

O Palma consegue, igualmente, entrar nesse movimento da energia e da mudança uma vez que quebra as regras da sociedade – os pobres nunca são

ouvidos – para se fazer ouvir através da violência contra os outros e, finalmente, contra si próprio. Esse desejo de ser ouvido, mesmo através da morte, é uma forma de se abrir ao mundo, de reduzir a distância entre si e os outros, de se libertar do abismo de si próprio e daquele para onde a sociedade o remeteu. Neste desejo último de comunicar qualquer coisa aos outros comunica consigo mesmo; encontra através desse movimento (da comunicação) um espaço de protecção, que se fixa, neste contexto, no desejo de defesa (qualquer que ela seja; em última análise, a defesa da dignidade): " – Não! [...] Comigo nunca! Hei-de defender-me até que me oiçam!" (p.229).

O desejo de salvar a sua dignidade, de comunicar alguma coisa aos outros é também um movimento em relação a si próprio. A memória pode contribuir para que o sujeito descubra, numa espécie de geografia interior, o espaço como espaço habitado porque o transforma através da imaginação. Assim, reencontra o que lhe é familiar, o espaço habitado por aqueles que constituem uma parte da sua identidade. Pode, então, criar um espaço de protecção para poder continuar a agir. É através da memória da família que a personagem encontra coragem para enfrentar a guarda depois de matar Elias Sobral: "Do fundo nevoento da memória, sombras de vultos indecisos surgem, ganham forma, expressões, gestos. Os avós, o pai, a mãe, a mulher. O casebre enche-se de mortos. Mortos que passam uns pelos outros, graves e silenciosos, sem se verem, mas que o defrontam, unânimes, de faces severas, como que a encorajá-lo." (p.228).

As acções de Adriano ou do Palma são, de certa forma, uma maneira de apropriação do espaço, de refúgio em algo com que se identificam (uma ideia, um sentimento), um ponto fixo nesse espaço do abismo em que se encontram. É, neste contexto, que pode nascer o desejo de comunicar porque, como diz Georges Matorés (1976) "C'est par le mouvement que nous prenons conscience de notre angoisse, mais c'est aussi grâce au mouvement que, surmontant les incertitudes et les dangers du réel, nous assurons notre domination sur les choses. Ce mouvement est une *communication*." (p.174).

Mesmo, se depois essas acções, precisamente porque são isoladas, não mudam a sociedade em si, deixam o caminho para a compreensão de que o sujeito se deve libertar desse espaço vazio da distância e da incomunicabilidade para se poder construir uma sociedade onde cada homem se possa sentir grande em tudo o que a vida der "quer [seja] a valentia, ou a inteligência, ou a tristeza." (p.11) como diz o narrador de "O Largo". Neste conto, é também a memória que vai desencadear a abertura de um espaço humano onde os homens se encontram.

O Largo simboliza todo o dinamismo do lugar: é ali que se cruzam, intercepçionam e que convergem os diferentes caminhos dos homens. É, por excelência, o espaço habitado, vivido. O largo, tal como é visto pelo narrador, é uma construção mítica (como o é também a infância para Adriano ou o forno para o velho Valmurado) no sentido em que se fixa na consciência de um outro largo que se situa num plano transcendente, aquele onde os homens valem por aquilo que são e não por aquilo que representam social e

economicamente " Era aí o lugar dos homens, sem distinção de classes."(p.11). Um lugar onde se constrói a verdade, onde existem valores da vida que podem guiar o homem "Também era aí a melhor escola de crianças. Aí aprendiam as artes ouvindo os mestres artífices, olhando os seus gestos graves. Ou aprendiam a ser valentes, ou bêbados, ou vagabundos. Aprendiam qualquer coisa e tudo era vida."(p.11), "a grande e misteriosa vida do Largo"(p.12). Esta visão mítica do largo está também relacionada com a construção de um espaço humano onde os homens encontrem um sentido para a sua existência. No largo, a sua vida tem um sentido, cada homem tem uma história que se integra na própria história do largo. Cada homem participa na história do largo, no tempo do largo, por isso ambos se interrelacionam e comunicam maneiras de ver e de sentir o mundo: "O senhor Palma Branco, alto, seco, rodeado de respeito. Os três irmãos Montenegro, espaúdos e graves. Badina, fraco e repondão. O Estroina, bêbado, trocando as pernas de navalha em punho. O Má Raça, rangendo os dentes, sempre enraivecido contra tudo e todos. O lavrador da Alba Grande, plantado no meio do Largo com a sua serena valentia. Mestre Sobral. Ui Cotovio, rufião, de caracol sobre a testa. O Acácio, o bebedola do Acácio, tirando retratos, curvado debaixo do grande pano preto. E, lá ao cimo da rua, esgalgado, um homem que eu nunca soube quem era e que aparecia subitamente à esquina, olhando cheio de espanto para o Largo." (pp:9-10). Assim, o lugar que é o largo dá uma identidade aos seres que o habitam, confere-lhe uma existência particular, confere-lhes uma eternidade elegendo-os, deste modo, como seres do largo, homens sem outra

existência que aquela que lhe é dada por esse lugar: "Les êtres s'entourent des lieux où ils se découvrent, comme on s'enveloppe d'un vêtement qui est en même temps un déguisement et une caractérisation. Sans les lieux, les êtres ne seraient que des abstractions. Ce sont les lieux qui précisent leur image, et qui nous donnent ainsi le support nécessaire, grâce auquel nous pouvons leur assigner une place dans notre espace mental, rêver d'eux et nous souvenir d'eux. (Poulet, 1963: 40).

O espaço que o narrador percorre é um espaço familiar, conhecido, que faz parte da sua história "E era certo que a criança que aprendesse tudo isto vinha a ser poeta, e entristecia por não ficar sempre criança a aprender a vida – a grande e misteriosa vida do Largo." (pp.11-12), mas, por outro lado, continua a ser um espaço misterioso porque as suas interpretações nunca se poderão esgotar através da linguagem que hoje o poeta utiliza para falar dele ao mundo. Nessa dialéctica entre o interior e o exterior que se estabelece no mundo do texto não se esgotam os sentidos do Largo. Esse será sempre o espaço do mistério porque é o espaço da memória da infância e da vida.

A memória do narrador é uma memória activa, que transfigura e recria, como a definiu Maria Isabel Rocheta (1980), tenta recriar esse largo mítico conferindo-lhe uma certa identidade, desde logo através do artigo definido e do nome próprio. Trata-se de o Largo, um lugar definido no espaço, diferente de qualquer outro lugar, com as suas particularidades, as suas características únicas. A essa criança, que é hoje poeta, cabe a missão de desvendar esse mundo misterioso, de o revelar, de lhe dar uma existência e uma veracidade.

Neste sentido, projecta-se também no futuro porque é como se dissesse que existem alternativas a um "mundo onde qualquer coisa, terrível e desejada, está acontecendo." (p.17). Esse mundo terrível é o do progresso (o do comboio que matou o largo) e nele os homens separam-se segundo a sua condição, as mulheres saem sozinhas e pintam-se. Neste mundo, os homens perdem o passado e, com ele, aparentemente, a possibilidade de construir o futuro. Na procura do saber através da rádio, do cinema, do progresso (numa quase antecipação da aldeia global dos nossos dias), todos se esqueceram do mistério, ou seja, do que é estar com os outros, ouvir os outros, recordar com os outros, construir a verdade com os outros. Repare-se que a introdução da rádio, do progresso num outro conto ("Sempre é uma Companhia") é encarada positivamente porque esse progresso não tem as mesmas consequências para a aldeia que este tem para o largo. Nesse conto, o progresso aproxima os homens, leva-os a comunicar entre si e a abrirem-se ao mundo, mas num movimento solidário. No largo, o progresso é factor de destruição da comunicação entre os homens, separa-os, distancia-os uns dos outros segundo a classe a que pertencem e os seus respectivos interesses. A importância desta diferença é fundamental para a compreensão da construção do lugar porque o centro que gera vida e energia só poderá ser possível construir-se se os homens se unirem e convergirem para os mesmos interesses. De outra forma, haverá sempre excluídos como é o velho Ranito que de "mestre artífice" importante e respeitado passou a ser "pobre e sem préstimo". O Largo simboliza, ainda, o centro do qual é possível surgir a vida e a

construção do homem novo. Espaço da criação, por excelência, o centro é “le seul où *puisse* commencer la Création. [...] la création (part) d’un ‘centre’, parce que là se trouve la source de toute réalité et, pourtant de l’*énergie* de la *vie*.” (Eliade, 1964: 316).

Existe, então, como já verificámos neste trabalho, na construção do lugar, uma dialéctica entre o espaço interior e o espaço exterior, como se ambos se interligassem e se definissem. Através da estrutura imaginária da obra, do movimento da imaginação ou desse movimento virtual e humano que se cria através dessa dialéctica entre o interior e o exterior, entre o espaço natural e o espaço humano existe a construção de uma geografia imaginária, uma geografia de palavras e de nomes que dão uma identidade aos homens e aos espaços onde estes vivem. A ficção projecta o homem num espaço humano, um espaço de sentido onde os homens não se encontram nem irremediavelmente sós nem irremediavelmente distantes. O sentido da construção do lugar é o de fornecer uma justificação para a saída, apresentar modelos, proporcionar a existência de um além. Existe um mundo diferente daquele mundo opressivo; existe um mundo para além daquela monotonia, daquele marasmo; existem mundos onde o sol é vida e não factor de destruição, onde o tempo é vivido e não factor de erosão, onde o canto é vida, como a Tuna do Zé Jacinto e não "choro, magoa, raiva" como para os homens de Valgato. Daí a construção do lugar se fixar também na construção mítica.

Pensamos que é significativo que o narrador se sirva de um advérbio de lugar, lá, para se referir à infância ou ao largo, como se esse advérbio não só os

remetesse para um além, em relação a um aqui, como também os quisesse fixar num tempo e espaço precisos, reconhecíveis, identificáveis, familiares. Um lugar eterno meta-histórico onde o sujeito poderá ir sempre buscar referências, sentidos para compreender o seu lugar no mundo.

Falar do lugar é uma forma de reconciliar o homem com o mundo, de o aproximar de si próprio, transformar o caos onde o homem vive em cosmos. Assim, o movimento da escrita tem quase uma função sagrada. Recupera sonhos, experiências, caminhos para, projectando-os, simultaneamente, num tempo mítico e no futuro. A obra literária deseja recuperar o homem, criar lugares onde seja possível o sonho e a liberdade, onde o homem exista como ser criador por oposição a um ser apagado e "afundado nas trevas"⁶⁹. Deste modo, poderá justificar-se o acompanhamento afectivo do percurso das personagens por parte do narrador assim como o convite que esse mesmo narrador ou o sujeito lírico faz a todos os homens⁷⁰.

O lugar também se constrói através da dialéctica entre o passado, o presente e o futuro. No poema "Mataram o Tuna!" a partir do espaço da infância onde os domingos eram "amarelos verdes azuis encarnados" estabelece-se uma comparação com o presente opressor com o objectivo de se procurar um futuro onde todas essas cores possam ainda vir a existir, daí a questão do presente: "- onde estão [esses] domingos [...]?!". Ao introduzir-nos numa geografia de cores e de sons vocálicos recorrentes como o [i] - "domingos", "antigos", "bibe" "Jacinto", "violas" "bandolins", "Almadanim",

⁶⁹ Expressão utilizada nos textos para localizar as aldeias.

⁷⁰ Confrontar com a análise feita do poema "Maria Campaniça", pp.34-35 deste trabalho.

"Abriam", "meninas sorrindo", "fitas coloridas", "vibrantes", "tangidos", "heróica"⁷¹- do movimento alegre da Tuna rasgando o quebranto da vila - abriam-se janelas, "Tudo mexia", "voavam fitas coloridas", "raspavam notas violentas" - , o sujeito lírico assume uma posição subjectiva deixando-se envolver por todo aquele movimento e alegria; facto que se confirma pela utilização do discurso pessoal e intimista e pela evocação das memórias pessoais "meus companheiros", "A gente cantava assobiava aquilo de cor..." "e eu matava-me a ensinar...)/que eu sabia de cor", "meus amigos desgraçados".

Toda essa implicação e subjectividade por parte do sujeito lírico dão um ritmo particular ao poema: o contraste de versos muito curtos para falar do vazio da vila seguidos do verso mais longo do poema onde a enumeração não tem vírgulas como se o sujeito lírico fosse tomado de uma certa emoção "onde estão os domingos amarelos verdes azuis encarnados", a repetição de palavras, de frases, o parênteses nos versos "(só a Marianita se enganava/ai só a Marianita se enganava/e eu matava-me a ensinar...)"(p.130). Todas estas marcas imprimem um ritmo à memória; uma memória que tenta recriar à medida que vai contando, que tenta reflectir, que compara e se justifica para poder, finalmente projectar-se no futuro.

Compreende-se, então, que o objectivo dessa memória activa, porque não recorda apenas mas compara e, sobretudo, recria, serve para poder

⁷¹ Maria de Lourdes Belchior (*Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*, Lisboa: Seara Nova editorial Comunicação, 1980) notou, ainda, a presença deste som noutros poemas de Manuel da Fonseca, como "Maltês" e "Estradas".

apontar alternativas àquele espaço de vazio que é a vila presente. O espaço da infância é comparado ao presente opressor, onde esses companheiros de bibe e pião são agora empregados do comércio, "jovens-velhinhos", sentados e dobrados nas secretarias - "na vila quieta/sem vida/sem nada". Por outro lado, é importante verificar que aquela musica não era apenas sinónimo de movimento e alegria. A sua função não é apenas introduzir o movimento numa vila parada. Repare-se que para as "senhoras" e para os "senhores" aquela marcha era indecente e a sua musica, raiva. Quem escutava a musica de Zé Jacinto eram os campaniços, os moços da rua, o Manuel da Água, ou seja, o universo dos pobres e dos camponeses, daqueles que não são senhores nem senhoras mas que valem por aquilo que são e que, por isso, lhes é atribuído um nome. Chegamos, assim, ao sentido ideológico de todo o poema: a musica que a todos acordava era a metáfora da voz do povo, dai terem matado a tuna aqueles que a consideravam raiva. A raiva é a expressão da revolta, a capacidade de dizer não a uma situação intolerável para poder construir algo de novo. É essa revolta que falta ao presente. Contra esse presente opressor, a esse espaço do vazio, do medo, do "sossego das falas brandas" é preciso contrapor uma voz vibrante, uma voz colectiva (que a tuna simboliza) para que todos despertem: "Ó meus amigos desgraçados/se a vida é curta e a morte infinita/despertemos e vamos/eia!/vamos fazer qualquer coisa de louco e heróico/como era a Tuna do Zé Jacinto/tocandó a marcha Almadanim!".

Traçam-se os caminhos da infância, muitas vezes para se estabelecer uma comparação, como para se resgatar algo de perdido e que é necessário

recuperar para que se possa construir o futuro. O lugar não poderá existir no presente porque os homens estão fechados, "longe do mundo", distantes, cada qual preso na sua condição numa sociedade determinista e num mundo que não lhes oferece saídas. É necessário, então, construir-se um lugar (lugares) onde o homem possa ter voz, uma posição na sociedade, dignidade e poder sobre o seu próprio destino. É necessário uma abertura para o futuro onde se rasguem caminhos que conduzam os homens aos outros homens, onde o homem possa edificar referências, pontos fixos de apoio, onde se compreenda como parte integrante da natureza que o rodeia e não se sinta agredido, desprotegido e ao abandono.

3. Movimentos do sentido: a construção do lugar

3.1. Os movimentos da escrita

«Que o meu canto seja
no meio do temporal
uma chicotada de
[vento
que estremeça as
[estrelas
desfaça mitos
e rasgue nevoeiros
- escancarando sóis!»
Manuel da Fonseca *Ansiedade*

3.1.1. Energia, mudança e mistério

Temos vindo a considerar o lugar como um espaço humano, criado através da ficção, que não se esgota apenas na afectividade do narrador ou do sujeito lírico em relação ao mundo narrado. Verificámos que há uma dialéctica entre o espaço interior e o espaço exterior a partir da qual se produz um espaço de sentidos, um tecido simbólico de onde emerge, a todo o momento, a vida. Tudo é vida, como diz o narrador do conto "O Largo", por isso, ela surge das pedras negras que simbolizam a alma de uma família (*Seara de Vento*), das faias onde se inscreve a história dos homens ("O Largo"); chega, mesmo, a ser considerada como sujeito "A vida mudou-se para o outro lado da Vila." ("O Largo", p.9). Mas, o sentido da vida não se descobre apenas através desse espaço metafórico e simbólico. O próprio movimento da narração, o contar, revela-nos uma procura de sentidos para essa vida tantas vezes ausente nos

espaços da pequena urbe (as aldeias e as vilas). Assim, a vida tem que se procurar para além dessa, aparente, ausência de vida porque ela está presente mesmo nos espaços desertos e áridos como são a planície ou o descampado; resta acordar e despertar os homens. Com esse movimento vai, então, procurar-se um espaço familiar, como o da infância, traçando-se uma geografia de afectos e de sonhos, procurando-se sentidos para ultrapassar um espaço do vazio, da solidão e do abandono.

É a partir do movimento criado pela narração, por essa entrega aos outros, que nasce um dos espaços em que o neo-realismo se afirmava: aquele em que a obra literária se assume como instância não para se acomodar à realidade tal como ela existe mas para criar caminhos alternativos. O discurso tem, então, que se comprometer com os homens de que fala, criá-los à medida dos seus sonhos, capazes de "grandes rasgos de inteligência e de valentia" como eram os homens do Largo, porque a vida é também o desconhecido, a aventura do homem perante os outros, como diz o próprio escritor: "Contar a vida dos outros é interrogar a nossa própria vida."⁷²

A ficção tem um propósito: dinamizar os sonhos dos homens. A escrita é a mensageira, a intermediária ao introduzir a energia, pois da vida aos seres que de ela estão privados. O vento é um dos símbolos da energia que atravessa a obra de Manuel da Fonseca. Símbolo do verbo, da palavra, da própria voz humana que é preciso despertar. O vento pertence ao tempo da energia, mesmo se surge, na maioria das vezes, como metáfora das forças sociais que

⁷² Manuel da FONSECA in op. cit. , p. 14.

oprimem o homem. Vento e voz humana rompem o espaço vazio no início de *Seara de Vento* e introduzem o movimento, o confronto e a tensão. Neste contexto, o vento como que premedita a tragédia que se vai abater sobre as personagens representando um situação insustentável para a qual terá que haver uma saída; o vento e a voz humana rompem o vazio, instalam a energia: ao mesmo tempo que a ventania "arremete contra a empena"(p.25), que trespassa e se arrasta pelo casebre, a voz de Amanda Carrusca (a personagem que, no final da tragédia, conseguirá falar, comunicar realmente, propor uma solução para a opressão) surge como que a enfrentar todas essas forças que o vento simboliza: "Seca e breve, como uma chicotada, a praga rompe dos lábios azedos da velha: - Raios partam este vento!" (p.25); a dupla adjectivação assim como a comparação sugerem uma violência capaz de afrontar a violência do vento e de lhe resistir ainda que seja pelo ódio. É este sentimento que vai sustentar os comportamentos futuros da personagem. Assim, vento e voz humana, ao confrontarem-se, desencadeiam uma energia que ninguém poderá parar. Será o vento, que no final de *Seara de Vento*, veste a personagem dando-lhe um ar trágico, de segurança e de confronto com o mundo ao qual procura dizer não: "A velha volta-se, cresce, firme sobre as pernas entesadas, e os andrajos negros, batidos pelo vento, modelam-lhe o corpo seco e chato, só ossos."(p.253). O vento simboliza, nesta derradeira cena, a voz que consegue comunicar, a palavra que irrompe e que introduz a mudança.

Todo este espaço da energia se concretiza na estrutura imaginária da obra. Para Manuel da Fonseca é precisamente a imaginação que lhe permite

reviver os acontecimentos e inventar melhor a vida, só "sentindo plenamente, imaginando plenamente" ⁷³ - como se a ficção o libertasse das suas vivências - consegue reconstruir a realidade⁷⁴. Deste modo, precisa de reinventar o tempo, imaginar um antes e um depois porque é quando a realidade é já em si pura invenção que a consegue representar. A imaginação é fundamental para que possa construir o espaço humano, por esta razão o autor diz precisar de tempo para ganhar em humanidade aquilo que perderia em realidade. Assim, a escrita só pode ser um movimento vivo, "um andamento vivo" como o autor lhe chama. Compreende-se, então, que o comprometimento, o "mover-se com os outros e a partir dos outros"⁷⁵ gerado pela invenção se encontra em constante mutação, como se à medida que se narra se descobrissem caminhos, maneiras diferentes de ver e de sentir o mundo. É, então, precisamente porque se inventa que se pode questionar a realidade e descobrir alternativas para a monotonia pois a função da imaginação é acordar aquilo que está adormecido seduzir, pôr em causa e afastar o sujeito dos seus hábitos, dos seus automatismos⁷⁶.

⁷³ "Diálogo com Manuel da Fonseca" op.cit., p.54.

⁷⁴ Manuel da Fonseca dirá, ainda, "Do mesmo modo a paisagem é um ser vivo – tem de se reinventar: so assim sera real, como na vida." op.cit., p. 14.

⁷⁵ Maria Alzira Seixo, op.cit. , pp.105-106.

⁷⁶ Esta é uma das funções importantes que Bachelard (1957) atribui à imaginação: "Avec la poésie, l'imagination se place dans la marge où précisément la fonction de l'irréel vient séduire ou inquiéter – toujours réveiller – l'être endormi dans ses automatismes." *La Poétique de l'Espace* (ed. utilizada: Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1994, p. 17).

Muitas vezes, é mesmo a partir de coisas que não consegue explicar a si próprio, de coisas que não entende que é levado a escrever "como quem procurasse, ao reconstruí-las, descobrir a razão porque se deram."⁷⁷

O outro aspecto importante que se liga a este espaço é o facto de partir não só de um desejo de mudança e de uma projecção no futuro, como também de uma relação com o passado. Queremos com isto dizer que o espaço é sempre ligado à história da personagem e à própria História (no seu contexto social, económico e político). Por esta razão é um espaço habitado, animado e vivido. É animado pela história de vida da personagem ou do narrador e pelos significados que o espaço assume no contexto dessa história. Por exemplo, o espaço sofre mudanças que se ligam às alterações do olhar da personagem ou do narrador sobre o mundo que os rodeia. Sendo um espaço que se desdobra a partir das vivências de um ser, ganha vida e energia a partir do ser que o habita. A escrita de Manuel da Fonseca é um espaço animado e vivido porque nasce das vivências, do que se encontra dentro dos seres que o habitam: as suas contradições, tensões, medos, sonhos...

O que parece impulsionar a escrita não é a recriação de um espaço geográfico, mas a procura daquilo que se conhece, do que faz parte de si (daí a relação com o passado). Falando de uma personagem da sua obra, Manuel da Fonseca explica o impulso do próprio poeta para a escrita e a sua posição no mundo da ficção: "esse homem cheio de problemas dos outros homens, cheio de contradições da sociedade em que vive, cheio de anseios de justiça

⁷⁷"Diálogo com Manuel da Fonseca" op. cit., p.55

adquiridos através de uma moral, cheio dum sentido de beleza, e depois de ganhar dramaticamente esse mundo do humano, só então, sozinho, ele poderá realizar a sua obra sem influências exteriores imediatas" ⁷⁸. Neste sentido, trata-se de uma descoberta que não se encontra apenas no passado - naquilo que o poeta já é e que foi descobrindo. Falaríamos, antes, de uma redescoberta do que liga os homens ao espaço e, simultaneamente, do que os liga ao passado e ao futuro. O homem que se descobre na obra de Manuel da Fonseca habita um espaço que assiste e interioriza o desdobramento da sua história. A escrita dá uma identidade e uma história àqueles que estão "mais longe do mundo", "do outro lado do mundo" porque nesse movimento, o escritor se solidariza com a realidade que reconstrói.

Ligaríamos a escrita à metáfora do espelho, encarando-o como um corpo que liga o mundo exterior ao mundo interior, capaz de criar a dialéctica entre esses dois mundos para reflectir melhor a vida. O espelho, ainda, como um espaço intermediário que liga o passado e o futuro. É no corpo da escrita, tal como é no espaço da imaginação, que passado e futuro se encontram⁷⁹. Esta dinâmica entre passado e futuro concretiza-se na e através da escrita porque esta funciona como um espaço de movimento do sujeito em direcção a um centro (de si próprio) e deste centro para a periferia, a qual se forma também à medida que se descobre. Este centro forma-se a partir de uma

⁷⁸ibid., p. 56.

⁷⁹ Lembramos aqui as palavras de Miguel Torga "Um homem é não só o instante em que se contempla num espelho, mas também a saudade de outras imagens passadas de que se recorda, e a certeza de outras imagens que adivinha.", in *Diário V*, Coimbra: Coimbra Editora, 1974, p.201.

posição num mundo de valores nos quais acredita; é a partir desse centro de si mesmo que se movimenta em relação aos outros. Manuel da Fonseca explica a forma como pela ficção se revive o passado e, indo ao encontro dos outros, vai de encontro a si mesmo: "As pessoas de quem escrevo são as que houve na minha vida. Gente de família ou conhecida. Nelas me fui descobrindo e sendo eu próprio as vidas que contei. É isso, eu. Até quando escutava a vida de algum desconhecido, logo descobria que esse desconhecido era dois ou três indivíduos que eu já conhecia um dos quais, com o tempo, começava a ser eu. [...] Só o tempo depura. Ficção constrói-se com o que fica do passado.

Revive-o."⁸⁰ O movimento é assim, para si e para o outro e com o outro. O espaço da imaginação é um espaço de energia e de comunicação em que o sujeito se descobre e se revela ao mundo, criando um espaço de entendimento de si para si, de si para o outro e de si para o mundo. No fundo, pela escrita cria-se um espaço que se anima a partir da própria vida do narrador ou do sujeito lírico e a partir da vida das personagens. É enquanto "narrador-criador"⁸¹ que se procura criar uma unidade através da relação e da continuidade entre os vários textos – a mesma personagem surge em vários textos em diferentes momentos da sua vida⁸²; o mesmo espaço é referido em textos diferentes⁸³.

⁸⁰ Manuel da Fonseca, *op.cit.*, p. 14.

⁸¹ A designação é de Mário Dionísio in *op.cit.*, p.23

⁸² Cfr. A este propósito os contos "O Primeiro Camarada que Ficou no Caminho", "Sete-Estrela", "Viagem" e "Nortada" da colectânea *Aldeia Nova*

⁸³ Cfr. O conto "Campaniça" da colectânea *Aldeia Nova* com o romance *Cerromaior*.

É, pela realização desses movimentos através, também, da escrita que se explica a existência de um espaço que não se poderia fixar apenas na contemplação. Por essa razão, o espaço natural desdobra-se num mundo de sentidos, no invisível, no mistério como misteriosa é a própria vida de que se fala. Neste contexto, revela-se de toda a importância aquilo que disse Mário Dionísio sobre a escrita de Manuel da Fonseca: não trabalha as palavras, trabalha com elas⁸⁴. É a partir deste trabalho que não só se dá uma dimensão humana ao espaço, como se estabelecem fronteiras, localizações, maneiras de ver e de sentir o mundo num determinado espaço e num determinado momento. No próprio acto de narrar o sujeito abre e cria espaços que não são mais do que prolongamentos de si próprio enquanto sujeito que sente e que cria relações com o mundo. Seria, então, a escrita um dos fenómenos que desenrolam espaços quando Lupasco, citado por Lima de Freitas (1991: 251), considera que "os fenómenos, quaisquer que sejam, não se desenrolam no espaço, *desenrolam um espaço*.", e a literatura seria o terreno privilegiado para nos mostrar essa presença de espaço nos seres e nos objectos e de como esses seres e esses objectos provocam o espaço e o modificam. O pensamento que Sartre (1948) desenvolve a partir de uma pintura, poderá ajudar-nos a esclarecer esta questão. Segundo Sartre, o pintor não terá escolhido determinada cor para que esta signifique angústia ou um outro sentimento; essa cor é a própria angústia que é absorvida pela qualidade própria das coisas, pela sua permeabilidade, pela sua extensão, pela sua exterioridade e pela

⁸⁴ Op.cit., p. 26

infinidade de relações que as coisas mantém umas com as outras. O mesmo pode acontecer num momento em que o vento geme (*Seara de Vento*) ou o descampado que corre bravo e agressivo ("Campaniça":11), esse vento ou esse descampado deixam de ser apenas o espaço natural para se tornarem na própria angústia e dor da personagem. É da sua permeabilidade, da sua extensão e da sua exterioridade que nascem todas as relações possíveis que pode manter com a personagem. O espaço interior da personagem é tão permeável como o espaço da planície, daí fundirem-se e criarem um espaço comum de sentidos.

Mario Dionísio disse, ainda, de Manuel da Fonseca que o autor não escreveu sobre o Alentejo, revelou-o na medida em que o fez falar de si próprio⁸⁵. Fazer falar o Alentejo é partir-se da incompreensão das coisas para, através da escrita, as tentar revelar, acreditando-se que o mistério, aquilo que é menos visível, se pode descobrir através da ficção. Esta é uma maneira não só de criar um espaço como também de encontrar sentidos para esse espaço. Manuel da Fonseca diz que é naquilo que é menos visível, nas zonas mais desconhecidas e mais sombrias que "a vida se mostra sem disfarce"⁸⁶. A sua obra está cheia destas sombras, de mistério; na forma como se descreve o espaço natural, reflecte-se, por vezes, o mistério da vida; o mistério do espaço natural pode simbolizar o absurdo e a incompreensão face ao espaço social: a personagem Toino Revel, pela dignidade de poder "levantar a cabeça fosse

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ "Diálogo com Manuel da Fonseca" op. cit., p.56.

onde fosse que estivesse"⁸⁷, nega a oferta de um copo de vinho, apoiando-se no valor moral de que quem não tem dinheiro, não tem vícios; no entanto, no momento em que hesita em aceitar a oferta, em que podia quebrar o determinismo da sua posição social, volta-se e não consegue enfrentar tudo o que simboliza o espaço que se estende à sua frente: "Mas, na sua frente, estendiam-se os cabeços da Casa Vã. E, mais para longe, o horizonte cortava a meio o disco ensanguentado do Sol. O ar, a planície e as casas da vila tingiam-se de uma cor estranha, vagamente roxa"⁸⁸. Antes de Carlos Runa matar a cadelinha de Condesso, acontecimento que viria a provocar o confronto do lavrador com os camponeses, a planície surge carregada de mistério como se, na sua imensidão, se concentrasse toda a violência contida e a incompreensão da vila face ao absurdo de um comportamento que apenas se realiza porque o absurdo da sociedade o permite: "A quietude triste da planície tinha qualquer coisa de fantástico. Sombras adelgadas esbatiam-se ao rés da terra, aumentando o mistério. Ali, tudo podia acontecer."⁸⁹

3.1.2. Solidariedade e comprometimento

A literatura, como processo imaginativo, também pode ser o espaço possível onde se constrói o lugar porque, ao mesmo tempo que se cria uma dialéctica entre espaço interior e espaço exterior, cria-se o sentido. Este, por

⁸⁷ Cerromaior, p.132.

⁸⁸ Cerromaior, p.133.

⁸⁹ Cerromaior, pp:171-172.

sua vez, permitirá a existência desse lugar de afectos e de comunicação entre os homens que o Largo, por vezes, simboliza. Luta-se, através desse sentido, por um além, o do sonho, o do amanhã, o possível que arrancará o homem da sua condição de enclausurado. Neste sentido, o passado é revivido pela escrita para que se possa ultrapassá-lo criando novas perspectivas e, consequentemente, novos sentidos, ou seja, reinventando o espaço e o tempo. É por este motivo que Manuel da Fonseca diz precisar do tempo para reconstruir. Assim, a escrita humaniza o espaço e o tempo porque os multiplica, porque as palavras abrem um espaço de comunicação com o outro e fazem-no multiplicar a realidade uma vez que multiplica as suas relações com o mundo e retira novos sentidos dessas novas relações. Quer isto dizer que se "trabalha com as palavras" porque se ultrapassa aquilo que se sabia antes de se começar a escrever. A escrita será uma das maneiras possíveis de movimento, de vida e, acima de tudo, de encontro consigo e com o outro. Por essa razão, Manuel da Fonseca diz que ao reler os seus contos descobriu que as suas personagens já eram indivíduos diferentes, vivos e reais⁹⁰. Será a escrita, então, uma forma de solidariedade e de humanização do tempo e do espaço.

Esta forma de multiplicar a realidade é muito mais do que contemplar ou olhar, é olhar com os outros. É a tentativa de lutar contra a prisão em que aqueles seres se encontram, não os abandonar na prisão do seu próprio corpo

⁹⁰ Essas personagens, pela força transformadora do tempo, surgiam, ao reler os contos, "não exactamente como haviam sido, mas, movendo-se, de subito, na minha frente, mais verdadeiras, mais reais. vivos."op.cit., p.14.

onde já cessou qualquer esperança de rever o sol⁹¹. O que parece querer brotar da escrita de Manuel da Fonseca é realmente um espaço alternativo àquele em que as personagens se movimentam. Apesar de se partir do quadro de uma vida trágica e de injustiça, constrói-se um espaço da esperança, deixa-se um registo não só daquilo que os homens são como daquilo que os homens poderão vir a ser. Cremos, com estas reflexões, aproximar-nos das palavras de Maria de Lurdes Belchior (1980:41) quando esta autora diz que «Manuel da Fonseca parte de uma espécie de vazio para a vontade de o preencher, fazendo nele brotar a esperança, a alegria, em plenitude. Há uma oposição entre a disforia da rotina, da mediania e a euforia do sonho e da luta.».

O regresso ao passado, em que o tempo mítico da infância atravessa o presente, poderá, igualmente, ligar-se ao desejo de se partir de um espaço puro sem os artificios sociedade onde os homens valem por aquilo que são ou parecem ser⁹². Também se tenta uma escrita simples, pura, polida, despojada de artificios para que seja o mais fiel possível à criação não só desse espaço puro como do espaço humano. Recorre-se, muitas vezes, a vocábulos do quotidiano, a nomes que situam as personagens geograficamente e a uma narração sóbria.

A escrita como espelho é aquela que se transforma a partir do olhar e do olhar com os outros e pelos outros, fazendo com que o escritor participe na vida que procura representar. Porque o espelho não tem como função

⁹¹ Cfr. com a análise do poema “Maria Campaniça” e com as palavras de Merleau-Ponty sobre o olhar, na pp.34-35 deste trabalho.

reflectir apenas uma imagem: "l'âme devenant un parfait miroir participe à l'image et par cette participation elle subit une transformation. Il existe donc une configuration entre le sujet contemplé et le miroir qui le contemple. L'âme finit par participer de la beauté même à laquelle elle s'ouvre." 93. É por esse motivo que o narrador se transforma ao comprometer-se com o mundo narrado porque se comove, porque já se encontra, nas próprias palavras do autor "cheio dum sentido de beleza", ou seja, do outro lado do espelho. Ganha, então, esse mundo do humano sem disfarces, porque participando da sua imagem, comprometido com aquilo que vê o pode reflectir melhor. Se o espelho, como dissemos, liga o mundo exterior e o mundo interior, a imagem que reflecte não pode ser transparente porque é uma imagem que provém da dialéctica entre esses dois mundos. Assim, é uma imagem que nasce de um comprometimento e que, por essa razão, é transformada pelo sujeito que vê.

Por sua vez, este transforma-se também a partir dessa imagem realizando a sua obra sem as tais influências exteriores a que Manuel da Fonseca se referia⁹⁴.

Haverá, então, lugar para intervir para a mudança porque se parte de um anseio de justiça. Esse registo daquilo que os homens poderão vir a ser coincide com a maneira como o movimento neo-realista encara a produção literária. Esta é entendida com uma forma de intervir para a mudança,

⁹² Como diz Mario Dionísio "na poesia de Manuel da Fonseca, [a imagem ideal da vida] quase sempre se identifica com tudo o que a infância e a adolescência têm de ingénuo e generoso e transparente e que a vida embacia, adultera, destrói." Op. cit., p.33.

⁹³ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, op.cit. p.638.

⁹⁴ Cfr. Citação do autor p.88 deste trabalho.

transformar, «alterar o devir da História»⁹⁵. Daí compreenderem-se os temas que se encontram ao longo da poesia e da prosa neo-realista: o tema da opressão, da luta de classes, da posse da terra ... Diríamos que a escrita funciona para o neo-realismo como o símbolo da palavra ausente, neste caso a palavra do homem oprimido que não tem liberdade para dela se servir. Assim, além da escrita abrir um espaço onde essa palavra de esperança e de mudança possa existir, funciona como o movimento da energia, ou seja, o movimento do tempo dinâmico, o tempo da energia que impele para a mudança. O tempo capaz de romper com a inércia e a monotonia.

A escrita não tem como função o registo de memórias de um espaço. Tenta-se a criação de um espaço enérgico em oposição ao espaço da repetição e da monotonia. Embora se fale desse espaço, a escrita em si cria um outro que se sobrepõe a esse espaço geográfico, o espaço humano. A escrita está, assim, cheia de energia, de pulsões, de esperanças, de projecções, de sonhos. O homem encontra-se em movimento através da escrita. Por isso o tempo da escrita é também o tempo enérgico, o tempo da acção.

O espaço humano que procuramos na escrita deixa de ser o do universo do silêncio, da incomunicabilidade e da distância onde parecem estar as personagens. A escrita faz então nascer um espaço muito próprio que é o espaço dos lugares, ou seja, o espaço onde os sonhos e as acções de cada homem ganham sentido; onde os desejos se podem manifestar, onde a dignidade pode existir .

⁹⁵ Expressão utilizada por Maria de Lurdes Belchior. Esta autora diz ainda que para o neo-realismo «Escrever implica empenhamento, pela palavra, na mudança: mudança do homem,

Todos estes movimentos que convergem para a construção do lugar procuram dar uma identidade às personagens e ao espaço. Às personagens porque as vivifica, apresentando-as em toda a sua humanidade. Como diz Mário Dionísio, não são só «rebanho que se levanta com o dia, lavra, cava a terra, ceifa e recolhe, vergado pelo cansaço e pela noite'. Que respira, que ama, que sonha, ri e chora como qualquer de nós" ⁹⁶ Os nomes individualizam as personagens e os lugares e, através deles, as personagens não se movem num espaço abstracto, mas sim em lugares concretos que têm sentidos para a suas vidas. A ficção cria o lugar na medida em que constrói imagens íntimas, espaços interiores que nos mostram toda a complexidade das relações humanas que ligam o homem ao espaço e que fazem com que seja ele a preenchê-lo, a construí-lo, sendo essas mesmas relações com o espaço e com os outros que o fazem existir. Que sentido teria o largo sem os homens que o habitavam? Que sentido teria o espaço, os espaços que a escrita consegue criar sem esses seres que nela se movem e que nos falam deles, " 'Qualquer coisa como se aquelas figuras que aparecem, a espaços, especadas, imóveis e sombrias no meio da grande planície, começassem, subitamente [...] a falar-nos delas, da terra e dos senhores que as esmagam.' " ⁹⁷. Será nesse lugar criado pela ficção que essas figuras conseguem comunicar. Desta forma, as personagens não estão sós nem distantes. Procura-se comunicar, por elas. A

mudança das estruturas.» op. cit. p.13.

⁹⁶ Op. cit., p.29.

⁹⁷ Ibid., p.26

ficção tem como função aproximar-se dos homens e aproximá-los entre si.

Revelá-los na sua individualidade e na sua humanidade.

3.2. O tempo cíclico e o tempo vectorial

3.2.1. O tempo cíclico

A construção do lugar passa, inevitavelmente, pela compreensão da relação do sujeito com o tempo, ou seja, a maneira como o percebe, como se consciencializa da sua existência, como o transforma em movimento para a liberdade. Dizemos liberdade porque o espaço de clausura é também um tempo de clausura. Tempo e espaço são duas dimensões que se interrelacionam e que convergem para a clausura e para a opressão:

"Carregado de tristeza, o entardecer demora anos. A noite vem de longe, cansada; tomba tão vagarosamente que o mundo parece que vai ficar para sempre naquela magoada penumbra."⁹⁸; "Uma poalha azulada desprende-se das estrelas que se apagam, entorna-se pelo céu, vem descendo lentamente. Lentamente, a noite vai andando para o outro lado do mundo. Um caminho eterno."⁹⁹; "Aí estavam as sombras da noite chegando, estirando-se pelas encostas dos outeiros, cada vez mais compridas, mais tristes. E os casebres da aldeia mergulhando na noite. Uma maré cheia de solidão crescendo, afogando."¹⁰⁰; "O mês de Maio entrava com uma grande calma, no céu todo azul só o sol irradiava alagando a vila."¹⁰¹

⁹⁸ "Sempre é uma Companhia" in *O Fogo e as Cinzas*, p. 145.

⁹⁹ *Cerromaior*, pp.111-112.

¹⁰⁰ Campaniça in *Aldeia Nova*, p.15.

¹⁰¹ *Cerromaior*, p.70

As formas verbais "entorna-se", "desprende-se", "estirando-se" espacializam esse tempo da monotonia, da tristeza e da solidão. Por outro lado, a utilização do gerúndio «descendo», «alagando», «andando», «crescendo», «afogando» cria não só uma sensação de duração como também a ideia de eternidade, do prolongamento desses sentimentos infinitamente. Assim, a personagem move-se no tempo cíclico que converge, igualmente, para a opressão e para a clausura. Este determinismo temporal envolve-a numa relação asfixiante com o espaço e com os outros porque se consciencializa de que o tempo se encontra nas coisas que a rodeiam, em si própria, no seu próprio corpo. Por exemplo, Maria Campaniça sente esse tempo cíclico no movimento da noite e no movimento do canto dos homens. Ao senti-lo no espaço, a personagem consciencializa-se de que nunca sairá de Valgato: " Aí estavam as sombras da noite chegando, estirando-se pelas encostas dos outeiros, cada vez mais compridas, mais tristes. [...]. Lá fora a noite fechou-se. Valgato fica mais longe do mundo, mais longe do mundo. [...]. Maria Campaniça tem os olhos presos nas cinzas da lareira. Entra pela casa dentro a voz desgraçada dos homens cantando. É uma toada igual, arrastada como a planície áspera de tojos e cardos. Os olhos de Maria Campaniça estão cheios de água. Veio-lhe a certeza de que não sairá da aldeia e que, um dia, quando for velha, hão-de cobri-la de terra e pôr-lhe uma cruz em cima." (p.16). À lareira, a personagem só consegue ver as cinzas, ou seja, o que resta do seu sonho de partida quando era solteira. Os seus olhos não se fixam na luminosidade do fogo (se existe naquela lareira) mas apenas nas cinzas; é como

se estivesse perante a visão de que tudo se apaga, de que o tempo passa e tudo apaga sem que haja espaço para a luminosidade do fogo (o desejo). Deste modo, o fogo não realiza a sua função primordial: dar conforto, calor e espaço para o sonho. O desejo de mudar, de levar a vida até ao seu termo e ir mais além, de acelerar o tempo, que o fogo sugere, (Bachelard, 1949: 39) apagou-se dentro da personagem. O movimento do fogo, vertical, opõe-se ao movimento da monotonia, do tédio que nos é transmitido, no conto, através da repetição das mesmas palavras, das mesmas frases¹⁰². No conto "Sempre é uma Companhia" o narrador utiliza mesmo o adjectivo "apagado" para se referir à monotonia e à ausência de desejo que atingem a personagem: "E António Barrasquinho, o Batola não tem ninguém para conversar, não tem nada que fazer. Está preso e apagado no silêncio que o cerca."(p.146).

Adriano, em *Cerromaior*, tem igualmente a percepção de que não consegue fugir ao movimento cíclico do tempo: "Ergueu-se, vagaroso, como se acordasse de um sono profundo. A vida a passar e ele parado havia anos. [...]. E ele, desatento, longe de tudo, contemplativo. Cobarde."(p.125). Um tempo que as personagens sentem e cujo movimento se espacializa no seu próprio corpo: "Ergueu-se, vagaroso", "Monótono, o tempo ia correndo, e um grande desinteresse por tudo o que o rodeava dera a Adriano um aspecto taciturno."(p.28). Será esta uma das razões que nos levam a dizer que a imagem do homem é espacio-temporal. O tempo instala-se na personagem,

¹⁰² "Noite, noite." (p.16), "mais longe do mundo, mais longe do mundo" (16), "Quando era nova" (pp.12; 15; 16), "Depois, apareceu o Baleizão" (pp.12; 15), "Valgato é terra ruim. (pp. 9; 17), "Valgato é terra triste.»(pp. 9; 11; 16), " - Zé Gaio perdeu o cheiro da casa." (pp.13; 15), " - Que parvidade, moça! Então onde haveras de morrer?"(pp.12; 15).

através do hábito, da repetição «S’habituer à un chapeau, à une automobile ou à un bâton, c’est s’installer en eux, ou inversement, les faire participer à la voluminosité du corps propre. L’habitude exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde, ou de changer d’existence en nous annexant de nouveaux instruments.» (Merleau-Ponty, 1945: 168). Existe dilatação na medida em que a personagem incorpora o espaço dentro de si. Ambos se encontram num processo de comunicação, porque, muitas vezes, transportam uma história comum. A comunicação existente entre personagem e espaço faz com que ambos sejam mediadores de um mundo, de um mundo de sentido porque se completam a um nível não puramente espacial, mas temporal (transportam sentidos, experiências, história): «l’habitude ne réside ni dans la pensée ni dans le corps objectif, mais dans le corps comme médiateur d’un monde.» (Merleau-Ponty, 1945: 169). Assim, por exemplo, um tempo não vivido instala a monotonia, o tédio, a ausência de desejo e o desinteresse na personagem e fá-la mediadora de um mundo de clausura – um mundo que transporta dentro de si e que a vai impedir de evoluir quer social, quer ideologicamente.

Deste modo, o homem é também aquele que transporta a história do espaço dentro de si. Dessa relação vai nascendo *a história do próprio espaço do corpo*. Os traços ásperos e sombrios do rosto do Palma não reflectem somente a aridez e agressividade do espaço natural como também a interiorização dessa violência no seu próprio corpo: "Sob o vagaroso sussurro da nortada, evocador, persistente, apercebe-se dos *fundões escuros da planície*, informes àquela

hora da madrugada, já com a Lua a sumir-se por detrás do Alto da Lage, no vasto negrume que precede o nascer do dia. Ora iluminado ora escurecido pelo tremular das labaredas, o seu rosto ossudo, de *olhos encovados e cheios de sombra*, permanece imóvel.»¹⁰³. No mesmo romance, o corpo "seco e chato, só ossos." (p.253) de Amanda Carrusca assim como o seu rosto "destroçado por fundos vincos" exprimem "como que séculos de esperança traída." (p.85). Ao conservar as marcas do tempo e do espaço, o corpo espacializa-se e temporiza-se simultaneamente. Torna-se o testemunho de um mundo que nasceu da relação, neste caso árdua, que estabeleceu com aquele espaço.

A história do espaço é importante para percebermos a história da personagem e os sentidos que se foram desenvolvendo na relação entre ambos ao longo do tempo. Por isso, muitas vezes se parte da alteração do espaço para revelar a alteração da personagem criando-se uma dialéctica entre o passado e o presente, ou seja, entre aquilo que determinado espaço foi e já não é. O forno já não realiza as suas funções de protecção e de calor, nem o Largo a sua função de centro do mundo, nem o centro da aldeia a sua função de espaço de comunicação entre os seus habitantes. Tal como no espaço existe uma erosão dos corpos como se o tempo que viveram apenas tivesse servido para os envelhecer. Não há progresso, quer em termos de qualidade de vida, quer em termos de evolução pessoal e social. Em *Cerromaior*, a caracterização física das personagens fixa-se na velhice, na gordura doentia, no olhar apagado, nos ossos dos rostos, na doença, no vestuário pobre e deteriorado; nos contos é,

¹⁰³ *Seara de Vento*, pp.227-228 (sublinhado nosso).

essencialmente, a velhice, a fraqueza, o corpo magro, descarnado, pequeno e atarracado, dobrado, exausto, o vestuário puído, o olhar mortiço e ensombrado ¹⁰⁴.

O tempo cíclico onde nada muda e nada acontece é um tempo erosivo que apaga as horas, os dias, os anos, sem que haja qualquer progresso: "É estreita, sempre igual, a vida do campo. Raros são os acontecimentos estranhos, tudo se repete. Até quando qualquer transformação se verifica e persiste, logo se monotoniza." ¹⁰⁵. Esse tempo cíclico é também o da vila onde os empregados do comércio ou da Câmara passam a vida "bocejando" na vila quieta ou o da própria vila de Cerromaior. Mikhaïl Bakhtine (1978:388-389) descreve-o da seguinte maneira: "Une telle ville est le lieu du temps cyclique de la vie quotidienne. Il ne s'y passe aucun événement, rien que la répétition de 'l'ordinaire'. Le temps y est privé de son cours historique progressif. Il avance en cycle étroits: le cycle du jour, de la semaine, du mois, de toute une vie. Un jour n'est jamais un jour, une année n'est jamais une année, la vie n'est jamais une vie. De jour en jour se répètent les mêmes actes habituels, les mêmes sujets de conversation, les mêmes mots... Dans ce temps, les gens mangent, boivent, dorment, ont des épouses, des maîtresses (sans romanesque), s'adonnent à des mesquines intrigues, sont assis dans leurs boutiques ou leurs bureaux, jouent aux cartes, clabaudent. C'est cela, le temps cyclique de la vie commune, courante, quotidienne...". O cronótopo da vila exprime a

¹⁰⁴ Os adjectivos qualificativos aqui enunciados são extraídos dos textos.

¹⁰⁵ Seara de Vento, p. 135.

correlação entre espaço e tempo estabelecendo uma imagem do homem espacio-temporal.

3.2.2. O homem espacio-temporal

Na obra de Manuel da Fonseca é como se o próprio espaço Alentejano (a vila, a aldeia, o largo, a planície...) fosse um cronótopo porque neste espaço a ligação entre espaço e tempo é orgânica, ou seja, trata-se de um homem temporal implicado na História, no contexto social, económico e cultural do espaço que habita - mesmo se à margem da sociedade, aquilo que vive e a maneira como o vive no espaço é consequência de todo esse contexto. Depois, há uma relação também ela orgânica entre homem e espaço natural. Como já foi analisado neste trabalho, a vida humana está condensada nos espaços que o homem habita tal como este homem incorpora o tempo e o espaço no seu corpo. Aproximamo-nos, então, daquilo que Bakhtine designa como sendo a significação figurativa do cronótopo: "En eux [nos cronótopos], le temps acquiert un caractère sensuellement concret, dans le chronotope, les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang. On peut relater cet événement, informer à son propos, même donner des indications précises quant au lieu et au temps de son occurrence. Pourtant l'événement ne devient point une image. Le chronotope ne fournit pas un terrain substantiel pour l'image-démonstration des événements, et ceci grâce à la condensation et à la concrétisation des indices du temps – temps de vie

humaine, temps historique, dans différents secteurs de l'espace. C'est cela qui crée la possibilité d'élaborer l'image des événements dans le chronotope (et autour de lui). Il sert de point principale pour le déroulement des 'scènes' du roman, alors que d'autres événements de 'liaison' qui se trouvent à l'écart du chronotope, sont présentés sous la forme sèche d'une information, d'une communication [...]. De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et aussi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope. (p.391). As intersecções espaciotemporais não existem para nos dar uma imagem precisa da ocorrência dos acontecimentos. Pelo contrário, essas intersecções transmitem-nos os sentidos que servem a ficção narrativa: delegação no espaço natural das emoções, sentimentos do narrador; fixação nesse espaço dos sentidos ideológicos e históricos que condicionam a vida das personagens; aqui, os acontecimentos adquirem em humanidade (o tal sangue de que fala Bakhtine) aquilo que poderiam ter perdido em precisão informativa (como diria Manuel da Fonseca, em realidade).

O espaço alentejano atravessado por um tempo opressor e erosivo é habitado, vivido por um homem que o experiencia desta maneira porque está integrado nesse espaço e sofre as suas consequências sociais, culturais e

históricas. Mas é também porque existe esta relação entre homem e espaço que há a possibilidade de mostrar o outro lado desse espaço, ou seja, o espaço de dentro e, através dessa interiorização, a possibilidade do homem se libertar da clausura.

O tempo está não só na monotonia da paisagem, no céu parado mas também se encontra na energia do vento, nas palavras libertadoras das personagens. Tempo cíclico mas também tempo da aventura, da ruptura, da mudança.

Se o presente tem um carácter erosivo, fechando o sujeito no tempo cíclico e, conseqüentemente, na monotonia e no tédio (é um presente eterno que se arrasta e que arrasta o sujeito), é necessário, então, reinventar o tempo, libertar-se do seu determinismo. Pela dialéctica entre passado e futuro pode anular-se o presente ou reutilizá-lo comparando-o com o passado para que haja projecção no futuro. A memória será o vector do movimento para o passado. No entanto, não se trata de uma memória passiva com a função única de recordar. Poderíamos designá-la uma memória "ideológica" porque acrescenta sentidos àquilo de que se recorda, recriando um espaço de segurança, de protecção de referências identitárias num mundo e numa sociedade cuja existência se apoia, essencialmente, na negação desses valores. A projecção no passado não é nostálgica porque o sujeito entende-a como reversível, como um tempo activo que é preciso resgatar - função bem visível no poema "Mataram a Tuna!"¹⁰⁶.

¹⁰⁶ In *Obra Poética*, pp. 129-131.

A memória fixa-se, maioritariamente, na infância. O narrador que descreve o largo fá-lo a partir do olhar de uma criança. Facto que explica a ignorância relativamente a certos aspectos da vida do largo como a presença enigmática do homem "que eu nunca soube quem era e que aparecia subitamente à esquina, olhando cheio de espanto para o Largo." (p.10). O que o narrador extrai do largo de "antigamente" é uma maneira de olhar o mundo e essa sociedade que entram em confronto com o presente. Este é muito diferente daquele que os homens de Valgato ou de Cerromaior experienciam. É um presente que, aparentemente, agrada a todos. É como se estivéssemos perante a evolução de Cerromaior ou das outras aldeias. Aquele largo pode ser o futuro Largo do poema aldeia ou o futuro largo de uma vila como Cerromaior. Embora o futuro dessa sociedade se realize num presente menos asfixiante porque os homens têm a radio, a televisão, o cinema, conversam e sentem-se curiosos relativamente ao que se passa no mundo, criaram-se fronteiras e barreiras que não existiam¹⁰⁷. O progresso surgiu a partir da morte do largo, ou seja, a partir da destruição do lugar dos homens. Assim, não se trata de um progresso uma vez que os homens se encontram mais do que nunca divididos. Não se trata de um progresso social edificado por homens que por ele lutaram, mas de um progresso tecnológico e económico imposto

¹⁰⁷ "el espacio múltiple del mundo actual se cierra. Desde el *cucun* individualista (cuando no egoísta) al nacionalismo, pasando por el creciente espíritu corporativo y securizante, el rechazo del otro y el regionalismo de raíz étnica, religiosa o lingüística, todo lleva a que el espacio se fragmente y se aisle, levantando barreras y estableciendo fronteras donde no las había." Fernando AINSA, "Del Espacio Vivido al Espacio del Texto – Significación Histórica y Literaria del Estar en el Mundo" in Jacqueline Covo (Coord.) *História, Espaço e Imaginario*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 37-38.

por um mundo onde todos querem participar mas que exclui aqueles que não falam a sua linguagem (o velho Ranito) e que, sobretudo, exclui o património de uma sociedade: "Para estar no/com o futuro é preciso deter algo do seu património, mais que não seja o mitológico." (Viçoso, 1999:347). Mas como recuperar o património de uma família, de uma sociedade para poder estar com o futuro? Vai-se procurar o irreversível através do reversível, ou seja, o tempo a partir do espaço porque neste se podem realizar deslocações que aquele não permite "car c'est l'espace et non le temps qui nous permet de circuler ainsi *a piacere* et notamment dans les deux sens inverses de l'aller et du retour." ¹⁰⁸. O espaço ajuda na recuperação do passado porque tem um lado físico que permite a comparação (a planície representa os caminhos da infância de Adriano). No entanto, o passado tem quer ser decifrado e completado¹⁰⁹ e é aí que surge a função ideológica: completar o passado é acrescentar-lhe a dimensão futurante para que o homem se liberte da clausura do presente.

A recuperação do passado tem ainda outra função importantíssima nos textos que analisamos, aquela que surge relacionada com a comunicação. À solidão presente contrapõe-se a solidão do passado mas a esta o sujeito acrescenta sentidos através da imaginação. Como as paisagens do presente já nada lhe trazem ("as desgraças humanas destas paisagens iguais"), procuram-se as paisagens humanas da infância para que, imaginando-as, recriando-as, se

¹⁰⁸ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie*. Paris, Flammarion, 1974, p.12.

¹⁰⁹ "le passé, il faut le ranimer, le rappeler à soi dans le mouvement du souvenir, ou bien revenir à lui; l'évoquer, ou bien le rejoindre et aller à sa rencontre. Et non seulement il demande à être recherché, mais il demande encore à être complété. Et non seulement il faut le compléter à l'infini, mais il faut tout d'abord le déchiffrer." Ibid. p.302. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie*. Paris, Flammarion, 1974, p.302.

possa construir um espaço interior onde se compreenda, onde possa sonhar, onde a dialéctica interior/exterior se transforme em sentido (estou aqui e sei o que faço aqui): "La solitude de l'être , par la concentration intérieure, tant spirituelle que sensitive, se transforme en communication avec le milieu extérieur, en intégration à l'étranger et, [...] en 'concentration du moi à sa dispersion.' Le dedans et le dehors s'annulent et simultanément s'identifient. La solitude spatialisé s'autodétruit pour devenir ouverture vers le monde, ce qui n'est plus solitude mais communication fertile et fertilisante." (Litsardaki, 1995: 174). Para que possa destruir a solidão é necessário entrar num movimento vertical (ascensional) e em profundidade porque é na procura de si mesmo que pode libertar-se daquilo que o presente (social, económico) faz de si. Assim, antes de se exteriorizar, esse movimento direcciona-se para o interior do sujeito ("Le chemin vertical est le seul qui se dirige vers l'intériorité, et la vrai connaissance est celle de l'intérieur." Matoré, 1976, p.170) para depois se direccionar para o exterior, para o mundo e, finalmente, poder comunicar. Deste modo, a memória é um movimento contra o tempo e contra a morte (Durant, 1992:140) porque permite reviver o passado, através da projecção interior, pela descoberta de novos sentidos para aquilo que se foi, para aquilo que se é e para aquilo que se poderá ser. São resíduos identitários que se encontram no infinito do ser. O infinito não é, aqui, um lugar, mas sim, um movimento para o interior do sujeito. Parece-nos relevante recordar aqui que o narrador se serve muitas vezes do rosto das personagens e do seu corpo para nos falar das suas emoções e desejos. Aquilo que se descreve no rosto

não é nunca um espaço objectivo mas sim «a intenção de significar» (Gil, 1997:163), são movimentos do espaço interior da personagem que se descobrem no seu corpo e é através desses movimentos, aparentemente exteriores, que se entra no espaço interior, ou seja, no espaço criado dentro do sujeito através dos movimentos de si para si, de si para os outros e de si para o mundo.

3.2.3. A palavra e o tempo verticalizado

Vimos que o corpo transporta uma história porque se espacializa e se temporiza. Por esta razão, apercebemo-nos que o lugar é um espaço dinâmico, um espaço que se cria pela viagem, pelos caminhos dos gestos, dos movimentos do homem, de deslocações múltiplas e opostas (do passado para o presente do presente para o passado, do passado para o futuro). Ao apropriar-se do espaço exterior (através da errância, por exemplo), o sujeito encontra o seu lugar porque ali encontra o sonho de um espaço onde ele e o mundo coincidem "l'un trouvant son unité et l'autre son étendue dans un même mouvement." (Jourde, 1991: 309). Para Régine Pietra (1981:17) esse lugar é a edificação do ser, a verticalização, através da qual "nous est restituée le volume, l'espace dans sa vibration charnelle: l'espace tel qu'il s'incarne dans le corps de la danseuse qui le magnifie, l'espace tel qu'il se chante dans l'architecture, ce monument dressé par l'homme à son esprit. Voici que celui-ci a retrouvé son lieu: merveilleux équilibre du temple dont il fait sa demeure."

Espaço humano porque habitado mas virtual porque criado, ficcionado pelo sujeito a partir da sua percepção do mundo. Lugar onde se encontra porque se dá ao mundo e aos outros, como o criador do texto literário, como criador de um espaço que se sobrepõe a tudo o que tenta destruir. Finalmente, a ideia que resta é a de que poderá desconstruir-se o lugar do sujeito mas não a possibilidade deste o reconstruir porque o homem pode olhar criativamente para o passado, através da memória, e projectar-se criativamente para o futuro, através do sonho, extraindo sentidos quer de um quer de outro que o ajudam a construir o lugar dentro de si.

A personagem torna-se um ser que sonha e que, por isso, se liberta (Bachelard, 1960). A solidão e o silêncio que atingem as personagens parecem estar ligados a estes instantes: «C'est la rêverie qui nous fait premier habitant du monde de la solitude. (Bachelard, 1960: 87). Adriano, o Palma são personagens que se libertam quando atingem esse estado de sonho. Dentro da sua própria solidão, porque se tornam seres marginalizados, o sonho atinge dimensões que os faz agir. Quando a Casa Vã arde no final de *Cerromaior*, esse fogo simboliza a revolta das personagens oprimidas como é o caso do Maltês, de António Revel e do próprio Adriano. Símbolo, ainda, do desejo de mudança, da fuga contra o determinismo do tempo e do espaço social, o fogo é a realização possível do além, de um controlo sobre o espaço e o tempo. Apropriar-se por instantes, e através do sonho, de um destino que lhe foge. O movimento vertical, o do fogo, o da libertação será o movimento da vida em oposição ao da morte, da monotonia, do tempo cíclico.

A personagem de *Seara de Vento*, Amanda Carrusca também entra nesse plano ascendente e vertical através das palavras. Esta revela a mudança da sua visão do mundo: Amanda acredita, agora, na possibilidade da mudança através da união e da solidariedade entre os homens e, mais importante, a personagem partilha essa nova visão do mundo com os outros camponeses e fá-lo, perante o risco de ser agredida pelos guardas. Trata-se de uma acção não só partilhada como levada a um extremo oposto aquela que a personagem até então revelara: a aceitação passiva de que “- Nunca foi boa a vida”¹¹⁰. Esta acção nasce da revolta, ou seja, do resultado de dois movimentos: aquele em que o homem diz não porque recusa uma situação intolerável, mas também aquele em que diz sim a tudo o que quer preservar, ou seja, à não renúncia de tudo aquilo em que acredita. Amanda diz não a uma situação que se tornou intolerável (a do silêncio, da pobreza, da injustiça) mas diz simultaneamente sim (e, pela primeira vez acredita) à verdade da neta *um homem sozinho não vale nada*. Ao contrário de Júlia e das personagens que se refugiam no silêncio e na passividade, esta personagem, tal como Adriano de *Cerromaior* são seres que se descobrem e que, através dessa descoberta, encontram a capacidade de mudar o destino trágico a que estão sujeitos. Há nessa decisão uma projecção no tempo, mas não num tempo nostálgico. É no futuro que a personagem se projecta quando consegue atingir a sua “verdade”, esse lugar dentro de si onde nasce a esperança e o desejo de comunicar e de viver. Nada consegue deter a sua acção porque essa descoberta nada tem a ver com a passividade mas sim

¹¹⁰ *Seara de Vento*, p.60.

com a criação de um mundo novo, ou seja, um novo entendimento entre o sujeito e mundo. Poderíamos chamar a este tempo a Idade do Ouro tomando-a no sentido que Misrahi (1986) lhe dá: "L'âge D'Or n'est pas le temps perdu et passé, c'est le temps actif de l'expérience d'être. Non le temps retrouvé, mais le temps créé" (p.110).

As palavras que conseguem romper com o espaço de clausura surgem num tempo enérgico, quando a personagem consegue comunicar porque exterioriza a experiência do seu ser. Encontram-se, assim, num plano oposto ao do tempo cíclico. Surgem num plano vertical que simboliza a libertação da personagem, a fuga da sua condição "lié à un temps limité et fuyant." (Caquet & Debailleux, 1996: 75).

As palavras de Adriano (*Cerromaior*) ligam-se, igualmente, a esse tempo enérgico quando desafia a sociedade doentia onde se move. Digamos que a personagem transporta o sonho da bondade e da pureza ligado às experiências de vida com a sua mãe, que, como vimos, surgem a cada momento da narrativa ajudando a personagem a interpretar o presente. À luz desse passado de bondade e de pureza que a mãe e a infância simbolizam, Adriano consegue reconhecer-se cobarde, contemplativo, desatento (p.125). Assim, quando a personagem responde a Abílio Rocha: "- Você, Rocha, é um dos pulhas de que ele fala." (p.197) ou quando defende um camponês que lutara com o seu primo, desafiando a sua família e a sua classe social "- Eh! - gritou uma voz - Ninguém bate no homem!" (p: 241) as suas palavras têm o mesmo poder que as da personagem de *Seara de Vento* porque encarnam, por um lado, a revolta e,

por outro, a compreensão que, de certa forma, essa revolta passa por comunicar com o outro, por se aproximar do outro. A personagem Mariana, a neta de Amanda Carrusca, projecta-se também num sonho, mas num sonho colectivo que se desenvolve num tempo vectorial e histórico. As outras personagens não têm ainda a consciência e a maturidade ideológica de Mariana para se poderem projectar neste tempo histórico.

Contudo, as personagens conseguem agir, comunicar e reduzir a distância e a incomunicabilidade que a sociedade lhe impõe, mesmo que seja apenas num instante. Ao multiplicar o seu olhar sobre o mundo e ao conseguir agir em função dessa nova visão, procura um espaço atemporal dentro de si, instantes em que controla o tempo porque "o sonho é a irrupção do instante ou, se quisermos, duma dinâmica do acontecer (o evento que instaura a ruptura)" (Viçoso,1999: 331). Quando, em consequência dessas mesmas palavras, Adriano se encontra preso, é novamente na presença da mãe que se refugia: "Amorosa presença que estava dentro de dele e lhe derramava ternura pelos membros doloridos. Sentiu novo alento; puro e sem pecados como o de uma criança, o seu coração batia." (p.246). Pela memória Adriano procura, sobretudo, o sonho da pureza que o arrancara da corrupção daquela sociedade. Por sua vez, esse sonho ajuda-o a lutar contra o tempo e contra a clausura, mais que não seja em relação a si mesmo.

O corpo surge intimamente ligado a esses instantes em que a personagem se liberta. Amanda porque fala apenas firme nos ossos, do que resta de um corpo com "séculos de esperança traída."(p.85); Adriano porque

se liberta de uma náusea por tudo o que o rodeia e porque consegue adormecer os seus membros doloridos através da presença da mãe. Ao verbalizar-se, o sonho liberta o corpo do sofrimento e verticaliza-o: “O sonho é esse instante verticalizado: o corpo em sangue que reinventa a palavra (sacrifício expiatório e redenção) – a reunião do signo e do corpo.”(Viçoso, 1999: 336). Será precisamente esse instante verticalizado que fecha os dois romances: Amanda “volta-se, cresce, firme sobre as pernas entesadas” (p.253) ; Adriano “[Ergue-se] arrepiado por estranho júbilo, os olhos orvalhados de lágrimas. Ia caminhar, tinha forças ainda para caminhar.”(p.246).

É nessa condensação de vida humana no espaço e no tempo que pode nascer o lugar. Abolir a distância e a incomunicabilidade do presente através do sonho, da memória, por vezes, da acção mesmo que através da palavra são maneiras de lutar contra o tempo cíclico, de criar o tempo da energia e da mudança. Aqui, o tempo, tal como diz Poulet (1979, p.415), adquire a sua essência: a de ser vivido por um ser humano, de ter por substância uma experiência humana. É o tempo do lugar porque é um tempo humano, vivido, recriado pela experiência humana.

3.3. A metáfora do caminho

3.3.1. Mover-se e comunicar

A representação física do caminho é-nos sugerida através das estradas, dos trilhos, dos carreiros, dos atalhos. O seu sentido e importância não se esgotam nesta representação, por isso, o caminho embora ligue as aldeias e vilas, leve os homens até às herdades, os conduza de regresso às suas casas, também lhes estimula o olhar, os convida ao movimento, à partida. O caminho simboliza a mobilidade por oposição à imobilidade do espaço natural e das vidas que o atravessam. São os caminhos que trazem a expectativa, a curiosidade. Por outro lado, o caminho é também a distância que intimida, que diminui o homem, que o faz ter consciência da sua pequenez e dos seus receios.

O caminho nem sempre surge com a mesma carga significativa e, se há contextos em que a abertura de novos caminhos é encarada como um aspecto negativo, noutros, o caminho transporta vida e mudança. Assim, no conto "O Largo" os novos caminhos rasgam o largo transformando-o num "cruzamento de estradas" que determinam a morte do largo como centro e lugar da vida. Já no conto "Sempre é uma Companhia", os caminhos permitem que à aldeia, há muito esquecida, chegue a rádio e, com ela, um "sopro de vida" (p.151). No conto "Campaniça", os caminhos que saem de Valgato representam para a personagem Maria Campaniça o sonho da partida e de uma melhoria de vida.

No mesmo conto, é através deles que a personagem Zé Gaio alivia o seu desejo de partir "Em dada altura, o peito cheio de ansiedade que nem ele sabia, erguia-se e, sem falar a ninguém, partia por trilhos e carreiros de cabras até o cansaço o vencer." (p.13). Em *Seara de Vento*, os caminhos que partem do casebre e se abrem no descampado são um sinal de esperança para as duas personagens, Júlia e Amanda, sujeitas à permanência no casebre. A sua relação com os caminhos que chegam até ao casebre é de expectativa, de curiosidade e de receio simultaneamente. Esperam na soleira da porta os vultos que apercebem na distância, qualquer coisa que as possa arrancar daquela situação de impotência relativamente à situação miserável que experienciam no casebre. Para estas personagens, o caminho, mais do que um sinal de esperança, representa uma expectativa, uma incerteza ligada, muitas vezes, à satisfação das necessidades mais básicas (a fome) e ao percurso das suas vidas. Na verdade, o caminho é também a distância que intimida "(Quem vem lá na distância,/ que nem a seara mexe/ nem o pó se levanta/ dos caminhos sem vento?...)" ¹¹¹, simbolizando a pequenez e a insignificância do homem perante um mundo que o retém numa posição de submissão contrária à verticalidade e, portanto, à dignidade e à liberdade: "Lá vêm figurinhas dobradas pelos atalhos" ¹¹². Certos caminhos sugerem, igualmente, a vida difícil que os homens enfrentam assim como a agressividade do espaço natural: "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,

¹¹¹ "Poente" in *Obra Poética*, p.112.

¹¹² "Sempre é uma Companhia in *O Fogo e as Cinzas*, p. 145.

com estevas que são mais altas que duas vezes o tamanho do mais alto dos homens de Valgato." ¹¹³.

Os homens não só se encontram isolados em termos espaciais, políticos e sócio-económicos mas também, vítimas desse isolamento, se encontram num espécie de alienação colectiva metaforicamente representada pela cegueira. Sendo a visão o primeiro dos sentidos que se pode projectar no espaço, a imperfeição deste sentido limita a própria percepção que o sujeito tem do espaço. Analisámos, ao longo deste trabalho, a importância da visão para a saída da clausura. O sujeito precisa de ver para poder agir porque ver é sentir, compreender-se no espaço. Tal como nos diz o sujeito lírico no poema "Partir!...", partir implica ver, andar, ouvir e aquele que fica é aquele que perdeu todas essas faculdades físicas e, logo, a possibilidade de poder agir. A convicção de que "agir é partir"¹¹⁴ fixa os homens entre a atracção pela partida para alcançar a vida e a incompatibilidade desse desejo com a própria vida.

Esse desejo, no entanto, apenas se manifesta porque existe a consciência do caminho. A visão do caminho e a consciência da sua existência representam, na maioria das vezes, uma abertura no espaço fechado que as personagens sentem habitar. Apesar da impotência da maioria das personagens para o seguir, existe a consciência de que eles representam uma alternativa para a sua condição de enclausurados.

¹¹³ "Campaniça" in *Aldeia Nova*, pp. 9-10.

¹¹⁴ Mário Dionísio, op. cit., p. 37.

Como reconhece Bachelard (1957), o homem é um ser entreaberto precisamente porque se reconhece entre dois movimentos: abrir-se ao mundo e fechar-se ao mundo. Através destes movimentos, o sujeito tanto poderá descobrir as suas limitações (exteriores e interiores) como a possibilidade de ultrapassar as suas incertezas e dominar as coisas, ou seja, comunicar (Matorés, 1976: 174) consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

Assim, o "outro lado do mundo" encontrar-se-á na capacidade que o sujeito tem de reconciliar a sua intimidade, o seu espaço interior, com o mundo, com o espaço exterior. Na passagem entre ambos os espaços encontra-se o espaço intermédio onde existem as tensões da errância: «l'une que pousse à l'intériorité, l'autre à l'extériorité.» (Laumonier, 1997: 48). Na errância estará a procura não só de um caminho, um acesso ao mundo (ao outro lado do mundo), mas também a procura do *seu caminho*, em direcção ao centro de si mesmo. A procura de uma unidade que não se encontra nem só no espaço exterior nem tão só no espaço interior, mas sim no espaço de fronteira entre esses dois espaços.

Segundo Jankelevitch (1974: 12), a mobilidade é, por excelência, a própria liberdade. Como vimos, a ausência da mobilidade pode pressupor, também, a ausência de comunicação. Como comunicar com o outro se não me posso mover? Assim, surgem vozes que não são, na maioria das vezes, identificadas porque o sujeito que as percebe não tem liberdade para fazê-lo. Essas vozes não são acto de comunicação, representam a incapacidade de ultrapassar os obstáculos, de traçar eixos, intersecções, caminhos para chegar

ao outro: "chegando carros ao largo com gente que vem de fora/ (quem será que vem de fora?) / e a gente praqui fechados/ [...] / e o vento andando lá fora/ [...] /trazendo um grito da rua/(quem seria que gritou?) /e a gente praqui fechados" ¹¹⁵.

Sem mobilidade, porque não consegue partir, não há comunicação com o outro porque a falta de liberdade destrói os sentidos do sujeito, deixando-o sem capacidade para comunicar consigo próprio¹¹⁶.

A falta de liberdade fecha todos os caminhos e, até mesmo, a possibilidade de encontrar o seu próprio caminho. Por isso, as personagens estão fechadas e vazias: "É tão vazia a nossa vida,/é tão inútil a nossa vida/que a gente veste de escuro/como se andasse de luto./" ¹¹⁷. A saída da clausura e a procura do que está para além daquele fim do mundo realiza-se também pela deslocação geográfica. Contudo, esta deslocação torna-se difícil devido às próprias características do espaço. O descampado é ilimitado provocando medo na personagem ("Mas o descampado, correndo sem fim por vales e outeiros, bravio, agressivo de cardos e tojos, metia-lhe medo."¹¹⁸) ou desinteresse ("Os olhos, semicerrados, abrem-se-lhes um pouco mais para os campos. Mas fecha-os logo, diante daquela monotonia desolada."¹¹⁹); a planície é vazia e igual por todos os lados. Por outro lado, o tempo cíclico onde os dias permanecem iguais a si mesmos deixa o sujeito sem referências

¹¹⁵ "Coro dos Empregados da Câmara" in *Obra Poética*, pp:118-119; Cfr., ainda, com o poema "Aldeia" já analisado neste trabalho, na p.56.

¹¹⁶ Cfr. com a análise do poema "Partir!..." na p. 34 deste trabalho.

¹¹⁷ "Coro dos Empregados da Câmara", p.118.

¹¹⁸ "Campança" in *Aldeia Nova*, p.11.

¹¹⁹ "Sempre é uma Companhia" in *O Fogo e as Cinzas*, p.142.

espacio-temporais. A vulnerabilidade, que resulta dessa ausência de fronteiras, de localizações, impede o sujeito de agir contra um poder social e económico que se fixa precisamente em fronteiras espaciais muito rígidas. Quanto mais rígido é o poder económico social maior dificuldades terá o sujeito de traçar o seu próprio percurso.

3.3.2. O maltês e a errância

O maltês é aquele que desafia esse sistema e que por isso se pode deslocar. A personagem recolhe do espaço novos modos de existência, ou seja, manipula o espaço porque se lança na conquista dos seus mistérios e nos mistérios de si próprio: "Depois, tomei os caminhos/que havia e mais outros que/depois desses eu sabia./E tanto já me afastei/dos caminhos que fizeram,/que de vos todos perdido/vou descobrindo esses outros/caminhos que só eu sei." (Maltês:108). Aqui se encontra essa dupla tensão entre o interior e o exterior: aquele que se abre ao mundo (através da errância, por exemplo) desafia o tempo e a morte porque questiona a sua posição no mundo: o que faço aqui? Através desta questão procura a singularidade do espaço que ocupa (o aqui) e cria uma simpatia entre a geografia e a interioridade porque ao questionar-se sobre o aqui opõe-no a um além (Laumonier, 1997). Será através do caminho que se procura o sentido para o seu lugar no mundo, daí o lugar também se encontrar na errância. Este, constituirá, neste contexto, uma unidade, ou seja, um entendimento entre o

sujeito e o mundo que pode não estar num espaço determinado, porque não se encontra nem no aqui nem no além, mas na passagem do aqui para o além, ou seja, no caminho que traça com o seu próprio corpo, numa geografia que cria dentro de si.

É entre o ficar e o partir que o sujeito dá um sentido ao acto de viver (Dubois, 1995: 106) porque ao distanciar-se do aqui, cria a possibilidade de agir contra “os caminhos feitos” e a procurar esses “outros caminhos” que só ele conhece. É através da errância que o maltês ou o vagabundo encontram uma identidade e, conseqüentemente, a possibilidade de comunicar e de descobrir outros caminhos e outras formas de ver o mundo: “E quando notaram que eu parecia um homem,/ pois tinha / ouvidos para ouvir/ e olhos para ver,/ em todas as estradas do mundo me gritaram: / - Mendigo, vai ver o fim das estradas todas do mundo! “¹²⁰). Ao contrário das outras personagens, o vagabundo não está na “ignorância de si”, consegue ouvir e ver. Assim, para o errante abre-se a possibilidade de ver as estradas todas do mundo porque não está “implicado”¹²¹ naquela sociedade:. É um ser que tem acesso à liberdade uma vez que tem mobilidade e, conseqüentemente, - apesar de ser um marginalizado, a um nível diferente das outras personagens -, pode comunicar mesmo a nível social: “- Eu falava por mim – ia dizendo o Maltês.- Eu falava por mim, esquecido de ti e dos que têm família. Sou o culpado.

¹²⁰ “O Vagabundo” in *Obra Poética*, p.64.

¹²¹ Dizemos “implicado” porque as outras personagens, apesar de marginalizadas – no sentido em que não têm um lugar naquela sociedade –, tal como o Maltês, estão, de certa forma, implicadas naquela sociedade porque contribuem mais que não seja com o seu trabalho e alienação para que ela perdure.

Vocês não podem ter opiniões... São como um rebanho: pedrada nos cornos, e boca calada.”¹²²

A relação do errante com o espaço é diferente porque nasce de um movimento físico e psicológico que consegue criar à sua volta. Através da relação imaginária com o espaço exterior e interior, consegue «tocar-se, tocando» (Merleau-Ponty, 1997). É pelo movimento que toma consciência das suas angústias, mas também é através desse movimento que consegue ultrapassar as suas incertezas, os perigos do real e assegurar o domínio sobre as coisas¹²³ (Matorés, 1976: 174) aprendendo a conhecer-se e a conhecer o seu lugar no mundo: “Ele não era da raça de gente da Fonte Velha, aquilo eram sobreiros a quem todos os anos arrancam a pele. E, no Inverno, alapardavam-se, torcidos, junto do lume, com os filhos em volta, como bolotas apodrecerem pelo chão. Ele era de outra raça.”¹²⁴. O movimento é também uma forma de lutar contra o finito do corpo, contra o *apodrecer pelo chão*, como se pelo movimento no espaço exterior se desse simultaneamente um movimento de criação no espaço interior. No movimento infinito do espaço interior, a imaginação espacializa-se no espaço exterior porque é esse movimento que projecta o sujeito no espaço exterior, tornando-se autor de uma geografia imaginária que o liberta e o faz compreender o mundo.

Diríamos, como José Gil (1997: 170) que “É a geografia das forças e dos

¹²² *Cerromaior*, p. 213.

¹²³ “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 de longe,/o rosto apenas virado,/que so vi em meu redor/dez pobres ajoelhados/perante mim, seu senhor. “Maltês” in *Obra Poética*, p. 109.

afectos que se exprime em traços da paisagem que são traços de rosto. Inversamente, o interior do rosto torna-se paisagem porque o olhar capta o exterior em que ele próprio se encontra espelhado, disperso, investido [...] e absorve-o para o interior." A descrição do Maltês em *Cerromaior* é reveladora de toda essa geografia "Devia andar pelos cinquenta anos, mas toda a sua figura, alta e seca, apesar do aspecto devastado, era cheia de serenidade. O rosto, de testa ampla, tinha qualquer coisa de áspero e de inteligente. Naquele momento, o brilho frio dos olhos levantados para a vila ainda aumentava mais a dureza das feições." (p.43). O ser errante consegue, assim, humanizar o espaço porque lhe arranca sentidos que o seu corpo transportará. Ao transportar esses sentidos (do mundo), para o mundo, e para os outros (em *Cerromaior*, Maltês partilha as suas forças, os seus afectos através das quadras que compõe e que correm de boca em boca; no conto *Sempre é uma Companhia*, o velho Rata partilha o que retém das suas viagens com o Batola), faz do movimento uma acto de comunicação. O Maltês ou o Vagabundo são aqueles que transportam sentidos do mundo e os comunicam aos outros, ou seja, ao mundo. Esta forma de estar é uma abertura ao mundo, aos outros e a si próprio.

O Maltês nunca se encontra nem completamente fechado nem completamente aberto porque está em constante movimento: há uma parte de si que se abre mas também há uma parte de si que se fecha porque como ser de aventura «est dedans-dehors, mais quelquefois plus dedans que dehors,

¹²⁴ *Cerromaior*, p.229.

quelquefois plus dehors que dedans, et quelquefois l'un autant que l'autre inextricablement.» (Jankélévitch, 1963: 16). Nessa abertura, não se dá a ninguém, partilha a sua intimidade com todos os lugares do mundo e com nenhum simultaneamente: “Aí [na planície], era a sua casa e o céu o seu telhado.”¹²⁵. Assim, torna-se ele próprio um espaço intermediário, um espaço de fronteira onde tenta reconciliar a intimidade com os lugares do mundo (Laumonier, 1997: 25).

O espaço de fronteira será então aquele que se encontra entre o interior e o exterior, entre a luz e sombra, entre o sol e noite, entre a vida e morte. Aquele que se encontra na fronteira liberta-se da escuridão. Pelo contrário, aquele que não consegue partir, que fica preso à monotonia dos “passos de cada dia”, à desgraça humana de um espaço finito onde se repetem as mesmas paisagens, fica também preso na noite, na sombra e num tempo finito “Ai, mas a vida nunca espera por ninguém ...”¹²⁶; a personagem Campaniça, tem consciência da finitude do tempo ao aperceber-se de que vai envelhecer e morrer naquele espaço finito que é a aldeia de Valgato. Para Zé Gaio, que Maria Campaniça admira, o caminho da errância será a luta contra a finitude do espaço (a prisão, as paisagens iguais, a repetição dos mesmos gestos) e a finitude (a morte).

O caminhar, o passo é também contra o tempo porque se opõe àquele que fica e que vê passar o tempo. Caminhar é agir sobre o tempo porque se

¹²⁵ Cerromaior, p. 131; cfr., ainda, com o poema “O Vagabundo” in *Obra Poética*, p. 64.

¹²⁶ “Partir!...” in *Obra Poética*, pp. 56-57.

cria, com o corpo (a sua voz), uma história no espaço: “Lenta, a canção dos ganhões ia-se modulando:/ Nasce o sol, torna a nascer, /pra mim é sempre sol-posto... Dessa quadra tinha ele composto quatro décimas, no Inverno passado, enquanto esperava que a chuva acabasse, abrigado numa choupana de pastores. Agora, gente da feira cantava a quadra e a ceifa havia terminado. Tinha que ir-se embora... Estava velho, mas não podia parar. Nunca poderia parar.”¹²⁷

Através das quadras que compõe, o Maltês consegue criar um prolongamento do seu corpo e da sua vida, porque aquilo que viu pelas estradas do mundo e que constitui a sua história, vai ser cantado pelos outros e fazendo, também, parte da história de cada um.

O caminho seria assim uma das metáforas da vida na obra de Manuel da Fonseca se o entendermos como um dos símbolos da vida humana " 'como un camino vital y el hombre como viajero a pie sobre este camino, como *Homo Viator* ' ""¹²⁸ . A vida que se procura a cada momento na obra de Manuel da Fonseca realiza-se no movimento da partida e, por essa razão, o maltês, sendo aquele que o consegue concretizar, descobre os seus mistérios porque a partir do que vai conhecendo vai traçando outra geografia (como contador de histórias), outros caminhos que só ele conhece: “E tanto já me afastei/dos caminhos que fizeram,/que de vos todos perdido/vou descobrindo esses outros/caminhos que só eu sei.”¹²⁹

¹²⁷ Cerromaior, p.228.

¹²⁸ Friedrich Bollnow citado por Ricardo Gullón in op.cit., p.133.

¹²⁹ "Maltês" in *Obra Poética*, p.108.

O lugar é assim uma geografia de afectos que nasce da própria ficção do espaço para o Maltês, e da ficção do espaço para o autor através da sua obra, porque ha uma relação entre a figura do maltês e a do autor: "O 'eu' que no discurso se manifesta é, decerto, o de uma figura típica que (como na "canção do Maltês") se sente fascinada pelo estatuto de contador da sua história; mas ele representa também, mediatamente, o 'eu' lírico do poeta. Tipo e sujeito lírico encontram-se assim fundidos, como resultado de uma dialéctica entre o temático (social, económico, etc.) e o discursivo, dialéctica a que obviamente não é alheio um testemunho de solidariedade de nítido recorte ideológico." (Reis, 1983: 462).

O contador de histórias procura uma unidade através dos textos para falar de uma história comum: a do Alentejo. Por isso, existe uma estrada que sai de Cerromaior para Valgato¹³⁰, e em Valgato Maria Campaniça sonha em ir viver para Cerromaior¹³¹, encontramos, ainda, as mesmas personagens nos contos e nos romances em diferentes momentos da sua vida.

O vazio e o silêncio, que caracterizam a vida das personagens, parecem estar ausentes do movimento que liga os textos: as personagens não estão distantes umas das outras, nem geograficamente nem a nível de vivências. Existe como que um caminho a ligar os textos num mesmo propósito: o de falar dessa experiência humana do espaço e do tempo. O espaço do silêncio e da solidão serve, igualmente, para que a personagem encontre o sonho, e através dele que se desdobra; é aí que a personagem vai encontrar o poder das

¹³⁰ *Cerromaior*, p.65.

¹³¹ "Campaniça" in *Aldeia Nova*, p.12

palavras. Primeiro, as palavras do texto surgem para quebrar o vazio, a ausência de diálogo, do silêncio, depois, as palavras da personagem, aquelas que consegue descobrir nesse silêncio. As palavras e o que une os textos entre si dizem-nos que as personagens estão perto umas das outras num mundo comum. Como diz Poulet (1988: 96), « Les lieux ne sont donc plus irrémédiablement isolés; [...]. Les lieux se tiennent. Leurs côtés se touchent. Le mouvement permet de passer des uns aux autres. Nous ne sommes plus dans un univers où dominant l'incommunicabilité et la distance. ». O movimento muda as “leis” daquele universo porque abre um espaço de liberdade, de mudança: os homens não estão irremediavelmente sós nem *irremediavelmente* distantes.

Conclusão

A realidade inventada é aquela que garante a sobrevivência de um discurso humano num universo de alienação social e de reificação “para nos consolar da perda de humanidade do mundo ou de todo outro discurso ou relação.” (Calvino, 1993:73). A escrita de Manuel da Fonseca assume-se, pois, como uma voz da sobrevivência num espaço onde a vida humana ou aquilo que ela representa parece estar ausente

A ideia de lugar, que pensámos ter encontrado ao longo dos seus textos, sugere uma visão qualitativa do espaço, uma relação dinâmica no plano semântico, entre o sujeito e o espaço. Manuel da Fonseca parece ter-se servido da relação entre o homem e o espaço para captar todo o dinamismo da realidade, valorizando, simultaneamente, essa realidade no âmbito da sua ficcionalização e superando-a. . Daí o autor dizer que só inventando a realidade se pode aproximar da vida.

A construção do lugar, apesar de partir de uma visão interior, não parece ser fruto de uma relação intimista e fechada. Essa construção pressupõe uma dimensão social, porque apesar de se partir de uma perspectiva peculiar do mundo, (uma subjectivação do espaço: recorde-se a forma como o narrador fala dos homens que habitaram o Largo), gera-se um movimento em relação ao outro precisamente porque se particulariza, ou seja, se posso dar sentido aquilo que sou e o que faço aqui, posso também dar sentido aquilo que os outros são e fazem aqui. .

Então, no universo da ficção também se pode construir um lugar de liberdade e de comunicação, implicando-se o autor no mundo narrado apontando caminhos alternativos, onde é possível estar com o outro, acompanhar o outro, a partir das suas vivências e, ao mesmo tempo, alterar a sua maneira de ver o mundo pela experiência da ficção.

Onde se fixa, então, a construção do lugar no contexto específico dos textos que analisámos? Pensamos que não existe apenas um lugar mas tantos como os mundos de sentido que se criam através desta ficção. O lugar está mesmo para além do corpo do texto. Está no espaço aberto que a ficção desencadeia, onde se perspectivam outros caminhos e outras maneiras de sentir e ver o mundo.

O Alentejo (simbolicamente, ainda o de Manuel da Fonseca?) continua a ser rasgado por caminhos que pretendem reduzir as distâncias, aproximar os homens. Não sabemos, porém, se esses caminhos se transformam em conhecimento, comunicação e sociabilidade. Sabemos, no entanto, que a literatura nos pode propor outros modos de caminhar. Aqueles que o homem percorre ao longo da sua vida e que criaram a geografia do seu corpo, ou como diria José Luís Borges, da sua própria face.

Bibliografia

De e sobre Manuel da Fonseca

Obras e edições utilizadas

1942 *Aldeia Nova* (ed. utilizada: 1975, Forja)

1943 *Cerromaior* (ed. utilizada: 1976, Forja)

1951 *O Fogo e as Cinzas* (ed. utilizada: 1980, Forja)

1958 *Seara de Vento* (ed. utilizada: 1979, Forja)

1958 *Obra Poética* (ed. utilizada: 1984, Lisboa, Editorial Caminho)

Os poemas: "Partir!..."; "O vagabundo"; "Maria Campaniça"; "Maltês"; "Aldeia"; "Poente", "Estio"; "Coro dos empregados da Câmara"; "Mataram o Tunal".

Estudos sobre Manuel da Fonseca

ASSUMPCÃO, Maria Elena Ortiz (1982). "Seara de Vento Estrutura e Sentido" in *Colóquio/Letras*, nº66: 55-62.

BELCHIOR, Maria de Lourdes, ROCHETA, Maria Isabel, SEIXO,

Maria Alzira (1980). *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca, A Poesia, O Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação.

“Diálogo com Manuel da Fonseca” in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, 2ª série, nº109-110, Abril-Maio., 1960.

DIONÍSIO, Mário (1984). “Prefácio” à *Obra Poética*. Lisboa: Editorial Caminho.

FONSECA, Manuel da (1992). “Prefácio” a *O Fogo e as Cinzas*, 19ª. Edição. Lisboa, Editorial Caminho, pp. 11-19.

LOPES, João de Oliveira (1980). *Estruturas da narrativa na “Seara de Vento” de Manuel da Fonseca*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.

MENDES, José Manuel (1975). “Uma Voz da Dor e da Solidão” in *Por Uma Literatura de Combate, Textos de Crítica Literária*. Amadora: Bertrand, pp:101-107.

REIS, Carlos (1983). “*Cerromaior* e o estatuto ambíguo da personagem” in *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1981). *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes Editores.

SACRAMENTO, Mário (1959). "O Realismo Dialéctico na Obra de Manuel da Fonseca" in *Ensaio de Domingo*, Coimbra: Coimbra Editora, pp:229-236.

SIMÕES, João Gaspar (s.d). "Manuel da Fonseca" in *Crítica II – Poetas Contemporâneos (1938-1961)*, t.1, Lisboa: Delfos, pp:329-334.

SIMÕES, João Gaspar (s.d). "Manuel da Fonseca" in *Crítica III – Romancistas Contemporâneos (1942-1961)*, Lisboa: Delfos, pp:217-228.

SIMÕES, Manuel (1979). *Garcia Lorca e Manuel da Fonseca – Dois Poetas em Confronto*, Milão: Gisalpino-Goliardica.

Bibliografia Geral

- AUGÉ, Marc (1994). *Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da modernidade*. Lisboa: Bertrand Editora.
- AINSA, Fernando (1997). Del Espacio Vivido al Espacio del Texto – Significación Histórica y Literaria del 'Estar en el Mundo in Jacqueline Covo (coord.) *Historia, Espacio e Imaginario*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- BACHELARD, Gaston (1949). *La Psychanalyse du Feu* (ed. utilizada: 1995, Paris, Gallimard).
- BACHELARD, Gaston (1957). *La Poétique de l'Espace* (ed. utilizada: 1994, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France)
- BACHELARD, Gaston (1960). *La Poétique de la Réverie*, 4ª. edição (ed. utilizada: 1993, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Éditions Gallimard.
- BARBOSA, Pedro (1995). *Metamorfoses do Real - Arte, Imaginário e Conhecimento Estético*. Porto: Edições Afrontamento.
- BARTHES, Roland (1982). "L'Effet de Réel" in *Littérature et Réalité*, Paris: Seuil.

- BÉGUIN, François (1982). Architectures et Paysages in François Dagognet (coord.) *Mort du Paysage? Philosophie et Esthétique du Paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon.
- BESSIÈRES, Jean (1988). "Description, Effet de Visibilité et Temps H. James, G. Stein, Proust, Calvino" in Jean Bessière (Coord.), *L'Ordre du Descriptif*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace Littéraire* (ed.utilizada: 1998, Paris, Gallimard)
- BRUNET (1974). Analyse des Paysages et Sémiologie - Éléments pour un débat in *L'Espace Géographique*, n°2: 120-126.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar: Percepção e Representação - Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*. Lisboa: Caminho.
- BUTOR, Michel (1975). "L'Espace du Roman" in *Essais sur le Roman*. Paris: Gallimard.
- CAMUS, (1951). *L'Homme Révolté* (ed. utilizada: 1998, Paris, Gallimard).
- CAQUET, Emmanuel & DEBAILLEUX, Diane (1996). *Leçon Littéraire sur le Temps*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CASTRO, Mário de (1933). *Alentejo, Terra de Promissão*. Lisboa: Seara Nova.

CIORANESCU, Alexandre (1972). *L'Avenir du Passé: Utopie et Littérature*.

Paris: Gallimard.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1969). *Dictionnaire des*

Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures,

Couleurs, Nombres (ed.utilizada: 1982, Paris, Robert

Laffont/Jupiter.)

COHEN, Olivia (1997). *La Représentation de L'espace dans l'oeuvre Poétique de*

O. V. de L. Milosz - Lointains fanés et silencieux. Paris:

L'Harmattan.

CORTESÃO, Jaime (1995). *Portugal a Terra e o Homem*, 3ª. Edição. Lisboa:

Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CUTILEIRO, José (1977). *Ricos e Pobres no Alentejo (Uma Sociedade Rural*

Portuguesa). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

DUBOIS, Claude (1968). *Problèmes de l'Utopie*. Paris: Lettres Modernes.

DURANT, (1969). *Les Structures Antropologiques de l'Imaginaire*

(ed.utilizada: 1992, Paris, Dunod).

ELIADE, Mircea (1963). *Aspectos do Mito* (Ed.utilizada: 1989, Lisboa,

Edições 70).

ELIADE, Mircea (1969). *O Mito do Eterno Retorno* (Ed.utilizada: 1993,

Lisboa, Edições 70).

ELIADE, Mircea (1974). *Traité d'Histoire des Religions*. Paris: Payot.

- FREITAS, Lima de (1991). "Orientações: notas para uma hermenêutica do espaço" in Ivette K. Senteno & Lima de Freitas (Coord.) *A Simbólica do Espaço - Cidades, Ilhas, Jardins*. Lisboa: Editorial Estampa.
- GIL, José (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GIL, José (1994). *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença.
- GUIMARÃES, Fernando (1981). *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*. Porto: Brasília Editora.
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y Novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (1974). *L'Irréversible et la Nostalgie*. Paris: Flammarion.
- JOURDE, Pierre (1991). *Géographies Imaginaires de Quelques Inventeurs de Mondes au Xxe siècle - Gracq Borges, Michaux, Tolkien*. Paris: José Corti.
- KESTNER, Joseph A. (1978). *Spatiality of the Novel*. Detroit: Wayne State University Press.
- KUYPER, Éric & POPPE, Émile (1981). Voir et Regarder in *Communication*, n°34: 85-96.
- LEFÈBVRE, Henri (1974). *La Production de l'Espace* (ed.utilizada: 2000, Paris, Anthropos).

- LITSARDAKI, Maria (1995). "L'Espace chez Montaigne: Paroles, Mouvement, Action" in Zoé Samaras (Coord.) *Montaigne: Espace, Voyage, Écriture*. Paris: Honoré Champion.
- LOURENÇO, Eduardo (1994). *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença
- LUTWACK, Leonard (1984). *The Role of Place in Literature*. New York: Syracuse University Press.
- MARTINET, Jeanne (1984). Le Paysage: signifiant et signifié in *Lire le Paysage Lire les Paysages*, Paris: 61-67.
- MATORÉ, Georges (1976). *L'Espace Humain, L'Expression de l'Espace dans la Vie, la Pensée et l'Art Contemporains*. Paris: Librairie A. G. Nizet.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la Perception* (ed. utilizada: 1996, Paris, Gallimard).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1997). *O olho e o Espírito*. Lisboa: Vega.
- MISRAHI, Robert (1986). L'Age d'Or au Présent: Nostalgie Fictive et Plénitude Construite in Robert Ellrodt et Bernard Bruyère (Coord.), *Age d'Or et Apocalypse*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- MITTERAND, Henri (1994). *L'Illusion Réaliste de Balzac à Aragon*. Paris: P.U.F

- ONIMUS, Jean (1987). Phénoménologie de l'’Espace’ poétique in
Michel Collot & Jean-Claude Mathieu (Coord.),
Espace et Poésie, Paris, Presses de L'École Normale
Supérieure: 69-82.
- PEREC, Georges (1974). *Espèces d'espaces* (ed. utilizada: 1994, Paris:
Éditions Galilée)
- PIETRA, Régine (1981). *Valéry: Directions Spatiales et Parcours Verbal*.
Paris: Lettres Modernes.
- POULET, Georges (1961). *Les Métamorphoses du Cercle*, Paris: Plon (ed.
utilizada: 1979, Paris, Flammarion).
- POULET, Georges (1963). *L'Espace Proustien* (ed. utilizada: 1988, 3^a. edição,
Paris, Gallimard).
- RAYNAUD, Jean (1984). Configurations psychiques des paysages
d'altérité in *Lire le Paysage Lire les Paysages*, Paris: 143-151.
- REIS, Carlos (1981). *Textos Teóricos de Neo-Realismo Português*, Lisboa:
Seara Nova Editorial Comunicação.
- REIS, Carlos (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*,
Coimbra: Livraria Almedina.
- ROGER, Alain (1997). *Court Traité du Paysage*. Paris: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1940). *L'Imaginaire: Psychologie Phénoménologique de
L'Imagination* (ed. utilizada: 1986, Paris, Gallimard).

- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* (ed. utilizada: 1995, Paris, Gallimard)
- SMILEY, Amy (1994). *L'Écriture de la Terre dans l'Oeuvre Romanesque d'Aragon*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- TORGA, Miguel (1974). *Diário V*, 3ª edição. Coimbra: Coimbra Editora.
- TORGA, Miguel (1986). *Portugal*, 5ª edição. Coimbra: Coimbra Editora
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1977). *O Movimento Neo-Realista na sua Primeira Fase*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1977). *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes Editores.
- TOWARNICKI, (1997). "Heidegger: errance et pensée planétaire in *Magazine Littéraire -l'errance*, n°353: 41-42
- ULLA, Hahn (1992). *A Sede entre os Limites*. Lisboa: Relógio D'Água.
- VIÇOSO, Vitor (1990). "As utopias do neo-realismo" in *Expresso (Revista)*, Lisboa, 10-3-1990, p.61
- VIÇOSO, Vitor (1997). "A letra e o tempo: notas sobre os paradoxos da nossa modernidade" in *Românica*, n°6: 31-44.
- VIÇOSO, Vitor (1999). *A Máscara e o Sonho, Vozes, Imagens, e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa: Edições Cosmos.