

CAPÍTULO 11



Foto: Albertina Raposo

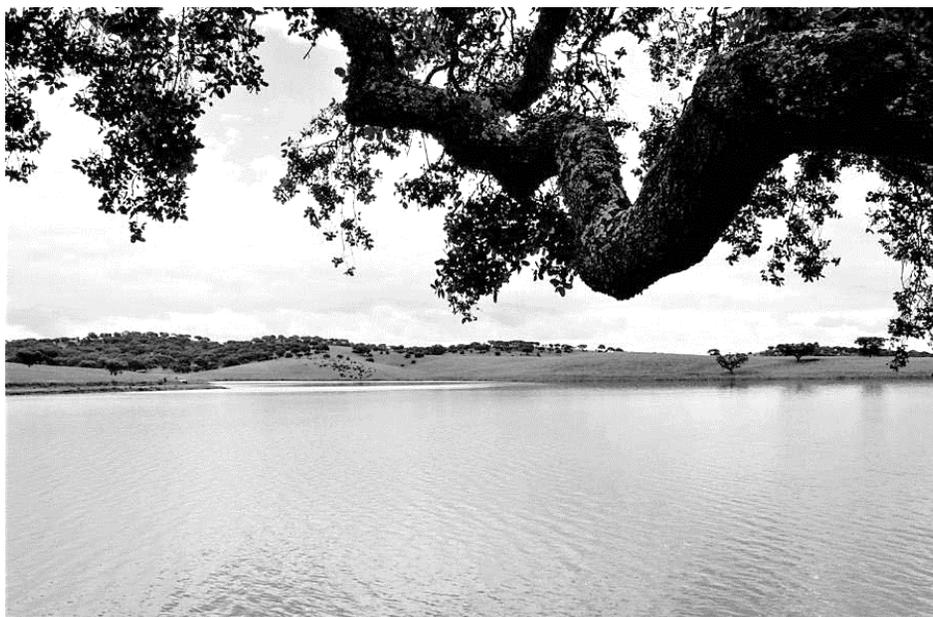


Foto: Sara Carvalho

Resumo

Quietude e revelação: O Alentejo, em Manuel da Fonseca

Considerando-se as mudanças de paradigma das Humanidades no século XX, este ensaio problematiza a relação disciplinar entre História e Literatura, sublinhando-se o teor compositivo que toda a materialidade verbal sempre encerra. Analisa-se, depois, as obras literárias *Aldeia Nova* (1942) (contos), *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958) (romances), de Manuel da Fonseca, sob o ponto de vista da configuração do espaço e da relação estabelecida com a condição humana. Assinala-se, ainda, a singularidade da escrita deste autor no contexto da estética neorrealista. Conclui-se acerca da centralidade narrativa da paisagem alentejana e da literatura enquanto método de investigação contemplativa.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. História. Baixo Alentejo. Espaço.

Abstract

Quietness and Disclosure: The Alentejo in Manuel da Fonseca

Considering the paradigm shifts of the Humanities in the 20th century, this essay questions the disciplinary relationship between History and Literature, emphasizing the compositional aspects all the verbal materiality entails. On a second moment, the literary works *Aldeia Nova* (1942) (shortstories), *Cerromaior* (1943) and *Seara de Vento* (1958) (both novels), by Manuel da Fonseca, are analyzed from the point of view of the configuration of the space, and the preponderance attributed by this author to the human condition in this context. It is also noted the singularity of this author's writing in the context of neorealistic aesthetics. This article concludes highlighting the narrative centrality of the Alentejo landscape in these works, seeing literature as a method of contemplative investigation.

Keywords: Portuguese literature. History. Baixo Alentejo. Space.

QUIETUDE E REVELAÇÃO: O ALENTEJO, EM MANUEL DA FONSECA

Sandra Guerreiro DIAS

Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra
Escola Superior da Educação, Instituto Politécnico de Beja
sandra.cgd@gmail.com

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.

Manuel da Fonseca, *Cerromaior* (1943)

1. Literatura e História: contributos para um método contemplativo

A consideração da literatura como fonte historiográfica surge na sequência de uma aproximação entre as ciências naturais e as humanidades, áreas do conhecimento que, apesar de aparentemente opostas, afinal se complementam. José Saramago lembra, a este propósito, Max Gallo, escritor francês que, perante o que considerou a insuficiência da história na transposição do passado, relata que “foi buscar às possibilidades da ficção, à imaginação, à elaboração livre sobre um tecido histórico perfeitamente definido, o que sentira faltar-lhe enquanto historiador: a complementaridade duma realidade” (Saramago, 2001, p. 501). Esta perspetiva adquiriu particular relevância na sequência de três mudanças estruturantes de paradigma, no campo das humanidades, ao longo do século XX: o *Linguistic Turn*, protagonizado por linguistas, historiadores e filósofos como Ferdinand Saussure, John Austin, John Searle, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Paul Ricoeur, Michel de Certeau, Hayden White, Pierre Bourdieu, entre outros, colocando a tónica na constituição sógnica da realidade; o *Performative Turn*, pela mão de sociólogos, antropólogos, artistas e historiadores da cultura tão diversos como Kenneth Burke, Victor Turner, Ervin

Goffman, Clifford Geertz, Richard Schechner, Judith Butler e Peter Burke, entre outros, que passam a advogar uma conceção performativa de evento, obra, discurso¹; e a emergência, no campo específico da História, da *Era of Testimony*, motivada, em grande parte, pelo acontecimento extremo do Holocausto e pela “tensão ética” (Mudrovic, 2005, p. 112) que o mesmo consignou entre história e memória², resgatando-se a figura central do sobrevivente que testemunha para que, através da memória, a história se conte (Assman, 2006).

Todos estes deslocamentos vieram a determinar uma conceção mais plural e crítica da História, desenvolvendo-se, sobretudo da década de 1980 em diante, uma importante corrente que passou a reivindicar, para a disciplina, um estatuto mais próximo do das artes³. O pressuposto residiu, então, na defesa de uma configuração mais poética desta área de estudos, que acrescenasse, ao campo, profundidade e alcance no tratamento, quer do objeto histórico, quer da proposta comunicativa. Esta desconstrução, na origem do conceito de história poética (Bebiano, 2000), radica na consciência, partilhada por historiadores como Hayden White, Dominick LaCapra, Paul Veyne, Lawrence Stone, Paul Ricoeur, entre outros, que encararam o saber histórico como gnose integradora da indeterminação do “real” – conceito este, hoje, só por si, em franca discussão e crise (acionada, em parte, pelas mudanças de paradigma operadas no seio das ciências naturais por teorias como a teoria da relatividade, a teoria quântica e o espaço-tempo, entre outras) –, e que não pode, na maior parte dos casos, ser observado, apenas, por intermédio da análise e labor tendencialmente objetivo do historiador.

Sem procurar perder de vista o rigor que distingue a história e a criação literária, no seu sentido mais estrito⁴, formula-se, então, a intenção de uma interpretação integradora dos eventos, propondo-se a apropriação desses interstícios que não podem ser captados pela exclusiva e escrupulosa exatidão científica do método histórico clássico. Paul Ricoeur acrescenta mesmo que “este entrelaçamento da história com a ficção não enfraquece o projeto de representação do passado, pelo contrário, contribui para a respetiva concretização” (Ricoeur, 1985, p. 337). O mesmo autor reconhece ainda o papel estruturante da imaginação na contemplação do devir, ao encará-la como mecanismo que intervém ativamente no prolongamento da lembrança e na construção do movimento regressivo, sendo aquela a responsável pelo procedimento simbólico e operatório da articulação relativa entre tempo humano e tempo físico – na linha de Bergson, autor que distingue entre tempo experienciado ou *durée* (duração) e tempo objetivo ou *temps* (tempo). Esta “atividade sintética complexa” (Ricoeur, 1985,

pp. 331-339) protagoniza assim, defende-se, a mediação entre o tempo vivido (no qual o presente se manifesta enquanto eixo de referência) e o tempo sucessivo (sem aquele eixo, ou seja, tempo contínuo projetado) através da determinação de combinações que se materializam nas atividades de preservação, seleção, reunião, consulta, leitura e narração conduzidas pela figura do historiador.

Para tal, e perante aquilo que Lawrence Stone designa como “princípio da indeterminação”, entendido como a impossibilidade, sentida pelo historiador, de manipulação fidedigna do objeto histórico – a que correspondem naturalmente possibilidades infinitas de representação –, o mesmo autor defende a adoção de um esquema discursivo narrativo (Stone, 1979). A este respeito, Ricoeur acrescenta que os modos de reprodução da intriga, na própria História, são assegurados pelos protótipos discursivos emergentes da tradição literária, sobretudo ao nível da composição, configuração e função representativa da imaginação (Ricoeur, 1985, p. 337). É essa explanação que, afinal, assegura a coerência dos vínculos, ao descrever-se a mudança que ocorre entre eventos e objetos, assim se efetivando a ligação entre os vários acontecimentos que partilham uma identidade mais ou menos contínua. Esta diretriz metodológica concretiza-se como culminar desse encontro entre os diferentes elementos examinados, que deve ser investigado e explicado pelo historiador a partir das provas documentais a que recorre, método que tem como objetivo dar a compreender a lei geral que motiva a ocorrência (Danto, 2007).

É na sequência deste argumento, entre outros, partilhado por vários autores neste âmbito⁵, e, sobretudo, partindo-se da análise do discurso histórico enquanto discurso narrativo, que emerge a possibilidade de equacionar a literatura como fonte historiográfica. Na mesma linha de raciocínio, Hayden White defende que as fontes historiográficas tradicionais apenas permitem a captação de evidências, portanto, interpretações possíveis que derivam de uma diversidade conjugada no presente histórico do e pelo historiador (White, 1997). A esta ideia associa-se uma outra, de Paul Veyne: às pistas presentes nos documentos, este historiador prefere chamar “indícios”, que apenas permitem projeções e que dependem sempre, em maior ou menor grau, das “lentes” daquele que analisa o documento (Veyne, 1971). Desta forma, e ao problematizarem o rigor da fonte histórica, White e Veyne preconizam a possibilidade analítica da literatura como base documental no conhecimento e compreensão do passado histórico.

Este interesse passa também pelo facto de, no seu processo de elaboração, a literatura integrar elementos ficcionais e históricos, concretizando o

pressuposto defendido por todos os que encaram a História como “saber próprio mas híbrido que combina dados e imaginação, e o faz com rigor e com arte, afastando-se da estéril presunção da certeza e oferecendo-se aos interesses das pessoas” (Bebiano, 2000, p. 70). Esta articulação assume-se, além do mais, como esse discurso dinâmico e vívido que, segundo Aristóteles, permite “fazer ver” (Aristóteles, 2003), e que, ao invés de entrar em conflito com o desvelo crítico do método histórico tradicional, o robustece, por intermédio de uma operação de “ilusão controlada” (Ricoeur, 1985, p. 338), qual filtro aplicado pelo narrador da história na releitura e narração do passado. Neste âmbito, Ricoeur defende ainda que a poesia permite representar o passado possível, sendo que este pode e deve ser interpretado à luz de Aristóteles, por si citado, reconhecendo-lhe a capacidade de uma representação de caráter geral. Desta forma, a poesia, ficção ou literatura, em sentido mais lato, ocupar-se-ia de uma “verosimilhança do real” (Ricoeur, 1985, p. 345), por oposição à História, que se debruça sobre o passado efetivo e, por isso, mais representativo de estados particulares. Neste campo, defendeu José Saramago (2001) o seguinte:

[...] se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu” (p. 503).

Por último, mas não menos importante, tendo-se em linha de conta a teoria fenomenológica da circularidade fundamental (Husserl, 1970; Merleau-Ponty, 1999; Stewart, Gapenne, & Di Paolo, 2014; Varela, Thompson, & Rosch, 1991), note-se que à escrita é impossível destituir-se-lhe o corpo que a materializa. A codificação do pensamento por gestos de linguagem pressupõe três aspetos (entre muitos outros): a formulação perceptiva do meio, que o inclui, portanto, procurando torná-lo inteligível; a configuração da escrita enquanto processo composicional e dinâmico de sentidos; a sua especificidade adaptativa à forma material que a consigna, neste caso, o texto narrativo. Uma leitura analítica do discurso, histórico ou literário, constitui, por excelência, um ato de descodificação a vários níveis, permitindo destrinçar, entre outros, certo perfil histórico ancorado em atos de produção linguística materialmente marcados. Nesta sua historicidade, remanescem possibilidades de leitura de um tempo inscrito num corpo que fala. Recorde-se, a este

propósito, a sugestiva teoria pós-dramática de Hans-Thies Lehmann, que sobre a categoria específica do tempo, atesta o seguinte: “Na modernidade, o sujeito [...] perde a capacidade de integrar a representação numa unidade. [...] A distância interna da representação dá lugar ao interrogativo apontar-para-si-próprio do sujeito, que nesse modo de ser, já só fixável como gesto, manifesta uma constituição meramente momentânea, instável. O fator deficiente torna-se, ao invés disso, central: em vez da representação de um processo temporal, eis o processo de apresentação na temporalidade que lhe é própria (Lehmann, 2017, p. 269).

Não podendo, ou pretendendo, afirmar-se que a Literatura é História ou o seu inverso, parece ser certo, no entanto, que todo o ato de linguagem pressupõe encenação. Neste sentido, o conflito latente entre as duas áreas do conhecimento que se tem vindo a esgrimir tem contribuído para um permanente exercício de revisão e redefinição dos seus limites e fronteiras entre estas áreas do conhecimento, em particular, e entre todas, no geral. A proposição que sugere o texto literário como fonte privilegiada de conhecimento e compreensão da complexidade humana surge, aqui, enquanto exercício de reflexão crítica que permite o confronto entre perspetivas, linguagens e métodos, logo um entendimento mais reflexivo sobre a realidade humana. Reflexão extensível ao campo historiográfico da História Ambiental dos lugares, para a qual este texto se propõe igualmente contribuir.

2. “debaixo de um céu parado”: Manuel da Fonseca e a problemática do espaço em *Aldeia Nova* (1942), *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958)

Em 1988, em entrevista a Francisco José Viegas, Manuel da Fonseca confessava-se um militante moderado do Neorrealismo doutrinário. Afirmava: “Nunca fui um homem que pensasse no Neo-Realismo senão como eu pensava que ele devia ser realizado. [...] Há outro Neo-Realismo mais simples, como as formas mais altas de ver o mundo, de voar sobre ele, de poder sonhar com ele...” (*apud* Barcellos, 1997, p. 125). No que diz respeito ao amadurecimento e à definição daquilo que seria a disposição do seu projeto enquanto escritor, Manuel da Fonseca antecipa-se claramente à sua geração. Emergente de uma atitude de grupo que cultivava “a obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz”, “a ânsia da dádiva total”, ou ainda “o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de que, na luta imensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar” (Mário Dionísio *apud* Torres, 1997, p. 82), o

autor irá desenvolver um percurso singular, num ritmo que será o do seu próprio empenho solidário de pulsão contemplativa. Não se trata de uma mera empatia doutrinária pelo oprimido mas, antes, observa José Carlos Barcellos, de uma “fidelidade a uma ética e a uma estética fundamentalmente comprometidas com o humano” (p. 26).

Este compromisso assumiu-o Manuel da Fonseca para com o Baixo Alentejo. Mário Dionísio observa que esta relação advém de uma convivência íntima com a matéria que escolheu contar. Explica: “[...] quando falo em Manuel da Fonseca revelar o Alentejo penso em qualquer coisa de muito semelhante ao Alentejo se revelar a si próprio”, como se “aquelas figuras que aparecem [...] no meio da grande planície começassem subitamente, e sob forma de arte, a falar-nos delas, da terra e dos senhores que a esmagam” (Dionísio, 1942, p. 151). Confronte-se com as palavras do próprio Manuel da Fonseca, em prefácio a *Cerromaior*: “Aí [no Alentejo], fora do instante e imenso apelo da cidade, passeando com meu filho, assistindo aos trabalhos agrícolas, falando com os camponeses, o Alentejo surgiu, veio de lá de longe ter comigo. Uma estupenda modificação aconteceu. Descoberto o pormenor, a semente brotou” (pp. 10-11).

Este olhar, que é, a um tempo, perscrutante e revelador, decorre de uma atitude de contemplação que permite observar o indecifrável, sob um ponto de vista que, em Fonseca, procura ser esclarecido e atuante, e que, como o próprio escreveu num seu poema intitulado “Os olhos do poeta”, reflete “todas as cores do mundo/ e as formas e as proporções exactas, mesmo das coisas que os sábios desconhecem” (*apud* Sacramento, 1959, p. 230). A elaboração estética emerge aqui como manifestação discursiva que não se limita a apresentar o enredo humano, (re)criando-o. É este um dos aspectos em que Manuel da Fonseca se aproxima, ainda que de modo relativo, das linhas mestras do Neorrealismo. Apesar das diferentes matrizes marxistas dos escritores neorrealistas portugueses, o que se traduziu naturalmente em diferentes opções estéticas⁶, neste aspeto concreto, o da “concepção comprometida e militante da literatura” (Reis, 1983, p. 30), na linha de Plekhanov, Gorki, Henri Lefebvre, Georges Friedman e Gutermann, os neorrealistas estavam de acordo. A deriva de Manuel da Fonseca sucede, no entanto, por via da forma como materializou e adaptou estes conceitos ao seu projeto específico, empenhando-se numa superação sustentada por uma revolução que, mais do que ideológica, é estética e humana.

Parte deste processo advém de uma experiência direta do conflito, em sentido amplo, que caracteriza sobremaneira o Baixo Alentejo, não só mas também das décadas de 1930, 1940 e 1950, particularmente retratadas nas

três obras em análise neste ensaio – *Aldeia Nova* (1942), *Cerromaior* (1943) e *Seara de Vento* (1958). É verdade que uma certa matriz ideológica neorrealista constitui o pano de fundo da obra de Fonseca. No entanto, não é menos verdade que o facto de a diegese recair sobre a *décalage* socio-económica da sociedade portuguesa daquelas décadas chama a atenção para o conflito ser o processo privilegiado através do qual se interpretam e analisam os seus complexos mecanismos de formação, ajudando-se num seu maior conhecimento e compreensão. Não é, pois, por acaso, que o espaço adquire aqui particular relevância⁷, em estreita relação com o espaço psicológico das personagens. Tal permite perceber que os constrangimentos socioeconómicos descritos são ditados também por condicionantes como a extrema violência do clima, a esterilidade dos terrenos, a solidão e o isolamento impostos pelo espaço habitado por personagens que compõem um seu reflexo enquanto protagonistas diretos desses fenómenos. Veja-se o início do conto “Campaniça”, de *Aldeia Nova*:

Valgato é 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. (p. 15).

Nesta coletânea de contos, o autor procede à sistematização de diferentes propostas de abordagem de um mesmo vetor. Na aparente diversidade dos temas das narrativas, irrompe, de forma reservada mas latente, aquilo que confere unidade à variedade: o Alentejo como protagonista. *Aldeia Nova* pode, assim, ser dividida em dois blocos temáticos: um primeiro que integra os contos com Rui Parral; um segundo, sem este. Em todos, no entanto, o mesmo propósito: evidenciar fenómenos complexos de fragilidade humana, encobertos algures entre o isolamento físico da região e o silêncio a que esta foi sendo voluntariamente votada ao longo dos tempos.

No primeiro bloco procede-se à enunciação do drama humano, articulado nas suas diferentes possibilidades e escalas de superação. Em “Campaniça”, por exemplo, acima mencionado, o confronto traça-se ao nível do espaço físico, nomeadamente na expressão do desejo de partir *versus* a sua impossibilidade, constrangimento que é reforçado pelas duras condições de trabalho. Trata-se de um conto que incide no isolamento que amplifica e prolonga o sofrimento vivido pelas personagens, retratado como consequência do can-

sação provocado pela solidão e pela dureza laboral, associada ao ritmo monótono e irrespirável da “planura sem fim” (Fonseca, 2001a, p. 19) a que estão sujeitos os trabalhadores de Valgato – e, por metonímia, qualquer aldeia do sul alentejano. Veja-se: “Aí está que não é difícil um homem perder-se na charneca. É tão igual e monótona, rasa para todos os lados e para todos os lados deserta, que só o tino e, como diz o Venta Larga, o cheiro, são capazes de orientar. Para que serve ver? Anos e anos a olhar o descampado, os olhos cansaram-se de ver sempre o mesmo” (p. 16).

As duras condições de trabalho do camponês alentejano surgem igualmente retratadas em “Aldeia Nova”, do qual Zé Cardo é personagem principal. Aqui surgem novamente associadas à vontade de partir, ao cante, à infância e à angústia: “Ao fim de dias compridos de canseiras, só as migas ralas de porcarico e a saca de palha, para o sono, o esperavam no monte. Ficava o peito afogado numa maré-cheia de amargura que saía da garganta, ora lento desânimo ora gritada revolta. E a mais que ele, tinham os ceifeiros o trabalho duro, as febres de sol, as babas sarnentas” (p. 144). Em “Maria Altinha”, a crueldade e a desumanidade daquelas circunstâncias são descritas e analisadas nas suas consequências. Maria Altinha, a protagonista, e as suas companheiras que vão, no verão, do Algarve para o Alentejo à procura de trabalho para mitigar a fome do Inverno, surgem assim retratadas no início da jornada: “trazem cantigas alegres e falas rumorosas” e “cantam coisas novas e coloridas” que “têm o brilho das águas e a vivacidade das ondas” (p. 155). No entretanto, relata-se, “já a malta arrastava um coro pesado pelas quebradas e a voz das mulheres esmorecia. Começavam a sentir na carne a faina dolorosa, desde a manhã à noite, debaixo de um sol abrasador. O ar escaldante da planície secara a frescura do mar” (p. 157), pelo que, no final da jornada, “o povo das vilas nem conhece as mulheres que voltam das searas e dos arrozais quando as vê passar [...]. Vão sequinhas e amarelas como se fossem velhas, sem uma fala, sem um sorriso, o rosto parado debaixo da barra do lenço” (p. 161). Além disso, neste conto, o autor procede à descrição pormenorizada de uma emblemática cena de trabalho no Baixo Alentejo nos meados do século anterior, na qual compara os trabalhadores a “condenados”:

No meio da várzea, pernas enterradas até às coxas, cintura dobrada, em fila, as mulheres metiam os braços na água remexendo no fundo. [...] Desde que o sol vinha, desfazendo os véus húmidos da madrugada e depois queimando como lume [...] mosquitos zumbindo riscavam a água barrenta e um fedor acre entupia as narinas e parecia entrar por todos os poros da pele. [...] Porque o rosto das mulheres quase roçava no lodo [...] e coçavam as

babas dos mosquitos com os dedos engelhados. [...] O capataz, na vala, olhava duro, mandando. [...] O sol de brasa pegado nas costas, o horizonte escurecia. Pareciam condenados. (pp. 158-159)

Entre este conto e “Campaniça” existe ainda um outro elemento de comparação, o qual concorre para complementar a apresentação que Manuel da Fonseca intenta fazer da situação em causa: a condição da mulher. A personagem que empresta o nome ao título do conto, Maria Campaniça, surge retratada como a mulher cheia de sonhos mas consciente da sua realidade social, por isso, com vontade de partir mas aprisionada na teia que a reduz à sua condição: “Agora Maria Campaniça há muito tempo que vive com o seu homem. Quando quer saber os anos ao certo, conta o número de filhos. Tem cinco e o mais novo poucos meses. [...] Uma noite sonhou que era velha e morria sem sair de Valgato. Foi e contou à mãe [...]: “– Que parvidade, moça! Então onde haveras de morrer?” (p. 17)

A tentativa desesperada de evasão surge, em *Aldeia Nova*, constantemente associada também ao cante, retratado pelo autor enquanto fenómeno comunitário que permite resgatar e expressar não só sentimentos de angústia, mas também de pertença. São, por isso, muitas as referências ao cante nesta obra. Destaque-se esta, representativa:

A primeira voz que modula a quadra logo encontra o apoio de todas no coro que responde. Tudo é grande na vida – e maior que tudo aquela mágoa rude dos cansaços de sol a sol, [...]. E, no silêncio que se faz àquele arranque esvaído num queixume, de novo, sozinha, a voz insiste pedindo amparo para tanta desgraça: *Não tem perdão minha mãe/ pôr-me no mundo a viver...* De novo o coro responde, não para consolar, que não há nos homens senão igualdade de destino; responde a mesma pena: *Sou trabalhador de enxada: / fui condenado ao nascer!* (pp. 143-144)

Ainda no que diz respeito ao conjunto de contos onde Rui Parral surge como protagonista, há a acrescentar que, neste caso, as mesmas temáticas surgem relatadas na primeira pessoa, percepcionando-se uma evolução da personagem retratada desde a infância à idade adulta, no sentido de uma maior consciencialização relativamente à sua condição humana e social. De acordo com Barcellos (1997), esta figura constitui um ensaio para a personagem de Adriano, que será depois amplamente concetualizada em.

Cerromaior destaca-se, neste âmbito, como a obra mais paradigmática de Manuel da Fonseca. Para além de ser considerada um “momento muito importante na evolução da própria estética neorrealista” (Barcellos, 1997,

p. 72), observa-se também a tese da preponderância funcional do espaço na narrativa. A começar pelo título do romance, *Cerromaior*, local onde decorre a ação metonimicamente representativa de muitos outros lugares do Alentejo – daí o seu potencial documental significativo. O mesmo espaço surge retratado como “prisão”, mas que, no entanto, potencia um “itinerário de consciencialização e engajamento” (*op. cit.*, p. 75), sendo este o principal contributo desta obra, no retrato dinâmico e não sitiado que propõe do Alentejo. Aquele processo de superação, longa e pormenorizadamente descrito ao longo dos 28 capítulos do romance, é percecionado do ponto de vista de Adriano Serra, elemento aglutinador a partir do qual se articulam as relações entre o enredo, o tempo e as restantes personagens. O espaço constitui, no entanto, o elemento fulcral em torno do qual a personagem vai sendo modelada, já que é a experiência da espacialidade – a do cerro maior – que encerra entre muros, ainda que vasta, a planície e que confere à personagem, não só a sua identidade específica, como a sua perceção e, logo, as condições de uma íntegra superação. Veja-se duas passagens exemplificativas:

Preso daquela quietude, o olhar de Adriano afundava-se na distância. Energava-o o sossego impassível do descampado deserto. Parecia que qualquer coisa semelhante ao mistério da morte pairava na terra.

Esteve assim muito tempo. Depois, acendeu um cigarro. Por momentos, pôs-se à escuta (Fonseca, 1997a, p. 77)

Sem se mexer na cadeira, alheado, o cigarro entre os dedos a desfazer-se num fio de fumo, Adriano parecia imerso num desolado vazio. [...] Ergue-se, vagaroso, como se acordasse de um sono profundo. A vida a passar e ele parado havia anos. Lá fora, Lena crescera. [...] E ele, desatento, longe de tudo, contemplativo. Cobarde... (pp. 141-142)

O confronto de Adriano consigo próprio é coadjuvado por dois elementos estruturantes da intriga: o cante e o vento, constitutivos do espaço alentejano, presentes um pouco por toda a obra de Manuel da Fonseca. Em *Cerromaior*, o cante figura, no entanto, como modelo fulcral de confronto, social, estético, político, qual ritual de celebração e auscultação coletiva anímica. Considere-se o seguinte trecho, ilustrativo:

As cabeças uniram-se, escutando o companheiro. De súbito, todos entraram no coro. A toada ganhou harmonia, fundura, amplidão. Lentos, abriram a roda. Formando duas filas cerradas, avançaram. Iam tão vagarosos, o tronco inclinando-se, que mais parecia arrastarem-se, levados na amargura da canção que era, agora, como um grito lançado para a planície. [...] Os

ceifeiros, de rostos ossudos, que as luzes de carbureto das barracas enchiam de sombras, avançam, unidos. As vozes, como uma só, rompiam alto, profundas. (pp. 249-250)

Por outro lado, o vento constitui um recurso omnipresente. De mero detalhe na paisagem, vai gradualmente assumindo-se ora como reforço da adversidade, social, política e paisagística, ora como símbolo de arrebatamento e libertação:

O peito de Adriana arfava, mãos de lume tocavam-lhe na garganta. Entontecia. Como um vento, as palavras de Maltês traziam-lhe pedaços da infância. A mãe, o portão cheio de pobres, os olhos apavorados de Antoninha. Também uma tarde em que ele corria, rua abaixo, ansiado pelo vento que lhe batia na cara, o bibe para trás como duas asas. Corria de olhos voltados para o céu, a terra fugia-lhe debaixo dos pés e tudo se desprendia, girava em volta. Era como se voasse cada vez mais alto, só o azul mais alto do que ele. De repente, esbarrou contra um mendigo que subia a rua. Tudo se imobilizou.

Adriano quisera voar, mas qualquer coisa o chamava à terra. (p. 208)

A simbologia do vento será retomada e desenvolvida em *Seara de Vento*. Esta é uma narrativa que parte de uma história de contornos verídicos. Da leitura e análise das diversas perspectivas veiculadas pelos meios de comunicação da época, confrontadas com as opiniões de diversos testemunhos que foi recolhendo ao longo do tempo, Manuel da Fonseca (re)construiu a intriga de Palma e da respetiva família, conforme testemunha no posfácio: “A versão dos acontecimentos que de seguida expôs coincidia mais ou menos com a voz corrente. Foi a partir daqui que a ‘história’ começou a erguer-se na minha frente, despida de aderências, retoques, pormenores inúteis ou dispensáveis até ficar nua e enxuta, tensa nas suas linhas de força” (Fonseca, 2001b, p. 187). A história, em si, é simples, ao contrário da dialética que entretece, mais elaborada e meândrica. O propósito é, no entanto, o mesmo: convocar o retrato do Baixo Alentejo sob a égide do espaço no qual as personagens se movem. Neste caso específico, e porque parte de factos historicamente verificados, esse esboço surge ainda mais incisivo e pungente.

São diversos os elementos que contextualizam e concorrem para o fhanço de Palma, a personagem principal da intriga. De entre estes, destaca-se, desde logo, a fome, aspeto amplamente retratado nesta obra. Considere-se, a título de exemplo: “A presença do pão parece ter modificado tudo.

Desenvoltas, as duas mulheres mexem-se ao redor da mesa. [...] Pequenos, vivos, os olhos de Amanda Carrusca seguem com avidez as fatias que tombam do gume da faca. O rosto comprido de Júlia adoça-se, numa esperança” (p. 33). Outro elemento sociológico que caracteriza o espaço analisado são as relações sociais, em ampla consonância com o clima opressivo que subjaz à restante matéria descrita, entre os homens poderosos e a autoridade policial, a igreja e o povo, e o presidente da Câmara e o povo. No capítulo 15 encontramos alinhavados os pressupostos que caracterizam as relações acima referidas: por um lado, a tentativa de suborno da parte de Elias Sobral relativamente ao sargento da vila (pp. 99-102); um pouco adiante, surge retratado o poder manipulador da igreja sobre os crentes (pp. 102-103); e ainda na mesma sequência, a atitude de desdém e superioridade por parte do Presidente da Câmara relativamente a quem governa (pp. 103-105). As estratégias narrativas escolhidas para retratar um contexto histórico específico são assim postas ao serviço da configuração de um enredo que é, ao mesmo tempo, causa e consequência deste espaço físico-social.

O projeto de sublevação deste espaço é protagonizado pela intriga de Palma. Esta advém da tentativa desesperada de transformação e superação da carência, cabalmente retratada, e sob diferentes perspetivas, por Manuel da Fonseca ao longo da sua obra, e em *Seara de Vento* em particular:

O choro da nortada trespassa a solidão da noite. Infiltra-se pelas frinchas das janelas e da porta, pelas telhas, afoga o casebre de gemidos, queixas, agonias. Como que jogado na lufada, o Palma afunda-se até ao profundo adormecimento, de novo à tona, revolve-se sobre a enxerga, torna a afundar-se. Formas mal pressentidas, claridades fugazes, sombras, perpassam pelo negrume dos pesadelos. Tudo larvado, brusco. As paredes derruídas do forno. Penumbras de enforcados, esguios como gritos. Grades de cadeias. O caixão sob o céu cor de névoa. Círculos de carabinas, em cerco cada vez mais apertado. (p. 137)

Por outro lado, o caminho escolhido por Palma, a vingança pelas injustiças de que é vítima, incluindo o suicídio provocado da mulher, constitui um claro sintoma de consciência, urgência e mudança. No final, mais do que a história da sua morte, é a lenda sobre alguém que lutou para provar que é possível reverter um destino há muito traçado que subsiste, assim se chamando a atenção para a profunda estigmatização social e política a que o Baixo Alentejo vem sendo votado desde há muitas décadas.

Já o vento, compara-o Urbano Tavares Rodrigues ao “coro da tragédia” (1981, p. 53), descrevendo-o Mário de Sacramento como a “personagem

reflexiva da obra-prima” e banda-sonora da intriga (1959, pp. 232-234). Uma série de simbologias são assim convocadas por estes dois autores para enunciar a funcionalidade do vento na obra de Manuel da Fonseca. Complete-se, pois, o quadro, sintetizando-se do seguinte modo a sua proficuidade narrativa: trata-se de uma manifestação particular, quer da violência, quer da insurreição e revolta provocadas pela consciência daquela. Veja-se: “Às arrecuas, Amanda Carrusca procura o momento oportuno para novo pontapé. O vento enche-lhe as saias, a ponta do lenço, dobrada para o alto da cabeça, sobe como uma enorme crista negra” (Fonseca, 2001c, p. 46). Ou seja, é o mesmo vento que fustiga e exorta, potenciando, de forma assaz e violenta, a transformação.

3. Coda

Todas estas obras constituem um repositório rico e poliédrico de fragmentos e retratos, esboços de um Alentejo profundo durante a Ditadura portuguesa do século XX. Nas palavras de Mário Dionísio, os textos de Manuel da Fonseca constituem um daqueles felizes acasos em que o “documentário surge sem beliscar a obra de arte” (1942, p. 153). Se documentário e obra de arte confluem, aqui, num só, arrisque-se a pergunta: em que reside a obra de arte? Na matéria narrada, na matéria nomeada, em ambas? Acaso é possível distingui-las?

O pressuposto de escrita destes textos parece ser o de submeter à análise minuciosa alguns dos fenómenos que constituíram a ruralidade alentejana nas décadas durante o Estado Novo, como a pobreza, a fome, as relações sociais e familiares disfuncionais, a rudeza do trabalho camponês, a identidade estilhaçada de um espaço, tempo e pessoas. Por outro lado, é o Baixo Alentejo, espacialidade específica, que vem a emergir e sobrepor-se nesta teia narrativa enquanto experiência narrativa contemplativa de um tempo e espaço únicos. Afirma Manuel da Fonseca, no prefácio a *Cerromaior*: “Não podem estar mortos e esquecidos factos que foram, durante quarenta e oito anos, de todos conhecidos e por alguns denunciados” (p. 18). Este propósito militante e de denúncia, tão caro ao Neorrealismo, cumpre-o o autor ao longo de toda a sua obra. O ato de contar pressupõe, no entanto, como referido no início deste ensaio, uma interioridade indagadora que, mais do que descrever, observa profundamente. É essa, também, a especificidade do texto literário: endereçar sentidos a partir de uma materialidade semiótica, composta e criativa. Ou seja, escreve-se para se conhecer. Escreve-se, sobretudo, para entender. Mas é a mesma escrita que devolve a descoberta de si e que revela

a matéria narrada, invocada. Manuel da Fonseca invocou o Alentejo. Mas foi o Alentejo que invocou Manuel da Fonseca, devolvendo-lhe o olhar meditativo e reflexivo que esta paisagem verdadeiramente suscita.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (2003). *Poética* (7.^a ed.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ASSMAN, Aleida (2006). History, Memory, and the Genre of Testimony. *Poetics Today*, 27(2), 261-273. <https://doi.org/10.1215/03335372-2005-003>
- BARCELLOS, José C. (Ed.). (1997). *O Herói Problemático em Cerromaior: Subsídios para o estudo do Neo-Realismo Português*. Rio de Janeiro: EDUFF.
- BEBIANO, Rui (2000). Sobre a história como poética. *Revista de História das Ideias*, (21), 59-86.
- DANTO, Arthur C. (2007). *Narration and knowledge: Including the integral text of Analytical philosophy of history*. New York: Columbia University Press.
- DIAS, Sandra G. (2013). Entre o belo e o decrépito: Meta-história e anos 1980 na ficção feminina. *Revista Convergência Lusíada*, (30), 96-108.
- DIAS, Sandra G. (2016). *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal* (Tese de Doutoramento). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Obtido de <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- DIONIÍSIO, Mário (1942). Ficha 6. *Seara Nova*, (766), 151-153.
- FONSECA, Manuel da (1997a). *Cerromaior* (7.^a ed.). Lisboa: Caminho.
- FONSECA, Manuel da (1997b). Prefácio. Em *Cerromaior* (7.^a ed., pp. 9-21). Lisboa: Caminho.
- FONSECA, Manuel da (2001a). *Aldeia Nova* (11.^a ed.). Lisboa: Caminho.
- FONSECA, Manuel da (2001b). Posfácio. Em *Seara de Vento* (17.^a ed., pp. 175-212). Lisboa: Caminho.
- FONSECA, Manuel da (2001c). *Seara de Vento* (17.^a ed.). Lisboa: Caminho.
- HUSSERL, Edmund (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (D. Carr, Trad.). Evanston; Illinois: Northwestern University Press.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017). *Teatro pós-dramático* (M. Gomes & S. Seruya, Trads.). Lisboa: Orfeu Negro.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da percepção* (C. A. R. de Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- MUDROVIC, Maria I. (2005). *Historia, narración y memoria: Los debates actuales en filosofía de la historia*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- MUNSLOW, Alun (2007). *Narrative and History*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- NORA, Pierre (1996). “General Introduction: Between Memory and History”. *Rethinking the French Past of Memory: Vol. 1: Conflicts and Divisions* (pp. 1-20). New York: Columbia University Press.

- PITA, António P. (2002). *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português: Arqueologia de uma Problemática*. Porto: Campo das Letras.
- REIS, Carlos (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina.
- RICOEUR, Paul (1985). *Temps et Récit. Le Temps Raconté*. Paris: Éditions du Seuil.
- RODRIGUES, Urbano T. (1981). *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes.
- SACRAMENTO, Mário (1959). O realismo dialético na obra de Manuel da Fonseca. Em *Ensaio de Domingo* (pp. 229-236). Coimbra: Coimbra Editora.
- SANDOICA, Elena H. (2004). *Tendencias historiográficas actuales: Escribir historia hoy*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- SARAMAGO, José (2001). O diálogo com a história. Em C. Reis, *O Conhecimento da Literatura* (pp. 501-504). Coimbra: Almedina.
- SOUTHGATE, Beverly C. (2009). *History meets fiction* (1.ª ed). New York: Pearson Longman.
- STEWART, J. R., GAPENNE, O. & DI PAOLO, E. A. (Eds.). (2014). *Enaction: Toward a new paradigm for cognitive science*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- STONE, Lawrence (1979). The revival of narrative: Reflections on a new old history. *Past and Present*, 85(1), 3-24. <https://doi.org/10.1093/past/85.1.3>
- TORRES, A. Pinheiro (1997). *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Instituto de Cultura Portuguesa: Lisboa.
- TRAVERSO, Enzo (2012). *O passado, modos de usar* (T. Avó, Trad.). Lisboa: Unipop.
- VARELA, F. J., THOMPSON, E., & ROSCH, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- VEYNE, Paul (1971). *Comment on écrit l'histoire suivi de Foucault révolutionne l'histoire*. Paris: Seuil.
- WHITE, Hayden (1997). *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Este ensaio foi elaborado no âmbito do Mestrado em História das Ideologias e Utopias Contemporâneas durante o ano letivo 2007/2008, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, refletindo a investigação realizada pela autora no período e com os propósitos em apreço. Publica-se aqui com alterações e adaptações pontuais.

Notas

- ¹ Para um estudo detalhado sobre este assunto, veja-se o capítulo “Viragem performativa e mudança cultural: para uma teoria situada da arte da performance” (Dias, 2016).
- ² Sobretudo depois do julgamento de Adolf Heichmann, em Jerusalém, em 1961, e do Processo de Auschwitz, entre 1963 e 1965, em Frankfurt.
- ³ Sobre este debate, e a propósito da literatura portuguesa feminina nos anos 80, veja-se Dias (2013).

- ⁴ Lembre-se que, no âmbito dos estudos literários e das artes, correntes da vanguarda como a Poesia Experimental Portuguesa (PO-EX), entre outras, propõem precisamente uma metodologia de investigação científica da e pela linguagem.
- ⁵ Munslow, 2007; Nora, 1996; Sandoica, 2004; Southgate, 2009; Traverso, 2012.
- ⁶ Sobre a matriz teórica do Neorrealismo português, veja-se: Pita (2002, pp. 37-91).
- ⁷ Sobre a importância do espaço na estética neorrealista, veja-se: Reis (1983, p. 535 e ss).

NB: A autora escreve com o Acordo Ortográfico de 1990. Porém, manteve nas citações a norma utilizada pelos autores citados.