



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Elieser Bernardo dos Santos

**Campaniça e Aldeia Nova: um retrato da paisagem alentejana à luz do Neo-Realismo e da geografia cultural**

Rio de Janeiro  
2008

Elieser Bernardo dos Santos

**Campaniça e Aldeia Nova: um retrato da paisagem alentejana à luz do Neo-Realismo e da geografia cultural**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Barcellos

Co-orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Sansão Fontes

Rio de Janeiro  
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F676 Santos, Elieser Bernardo dos.  
Campaniça e aldeia nova: um retrato da paisagem alentejana à luz do neo-realismo e da geografia cultural / Elieser Bernardo dos Santos. – 2008.  
101 f.

Orientador: José Carlos Barcellos  
Co-orientadora: Maria Helena Sansão Fontes  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Fonseca, Manuel da, 1911- . Campaniça – Teses. 2. Fonseca, Manuel da, 1911- . Aldeia Nova – Teses. 3. Realismo na literatura – Teses. 4. Geografia humana – Teses. I. Barcellos, José Carlos. II. Fontes, Maria Helena Sansão. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

---

Assinatura

---

Data

Elieser Bernardo dos Santos

**Campaniça e Aldeia Nova: um retrato da paisagem alentejana à luz do Neo-Realismo e da geografia cultural**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. José Carlos Barcellos (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Sansão Fontes (Co-Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marina Machado Rodrigues  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Robson Lacerda Dutra  
Instituto de Humanidades da UNIGRANRIO

Rio de Janeiro  
2008

## DEDICATÓRIA

*Às mulheres de minha vida, Hulda e Ana Paula, respectivamente mãe e esposa, pelo amor, companheirismo, dedicação e carinho constantes em todos os momentos.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, força suprema e presença constante, que tem possibilitado a realização de sonhos que por vezes me parecem impossíveis.

Aos Professores Iremar Maciel, Maria José Cardoso Lemos (“Masé”), Marcus Alexandre Motta, Marina Machado Rogrigues, Mário Bruno e Sérgio Nazar David, minha admiração e agradecimentos sinceros.

Aos ex-companheiros, docentes e discentes, da Unigranrio.

Àqueles que, direta e indiretamente, concorreram para a consecução deste objetivo acadêmico fica a minha gratidão.

Aos professores Marina Machado Rodrigues, Robson Lacerda Dutra e Iremar Maciel de Brito, pela honra a mim proporcionada ao aceitarem o convite, integrando assim a Banca Examinadora.

À Professora Maria Helena Sansão Fontes, pela generosidade e coragem de assumir, em momento tão crítico, a condução da etapa final de preparação do texto que hoje tem sua versão final. A ela que não se furtou a colaborar, colocando-se de modo solícito ao meu dispor para quaisquer esclarecimentos e que muito auxiliou no processo final de minha Dissertação, os meus sinceros agradecimentos.

## **AGRADECIMENTO ESPECIAL**

Àquele que, por uma dessas desagradáveis surpresas que a vida às vezes nos apresenta, não pôde ver concluída esta Dissertação. Àquele que, com a sua generosidade, sapiência e profissionalismo exemplares e admiráveis, me fez conhecer o Neo-Realismo e, especialmente a obra de Manuel da Fonseca, lançando em minha alma sementes que germinaram e que, por ora, dão o seu primeiro fruto. Aqui fica manifesto o meu agradecimento especial ao saudoso Professor José Carlos Barcellos, agricultor de sonhos que, no duro solo da realidade, conseguiu fazer brotar de um chão aparentemente estéril, as flores da esperança. A ele toda a minha gratidão, saudade, carinho e respeito eternos.

## RESUMO

SANTOS, Elieser Bernardo dos. *Campaniça e Aldeia Nova: um retrato da paisagem alentejana à luz do Neo-Realismo e da geografia cultural, Brasil*. 2008. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A presente Dissertação tem por objetivo abordar questões que envolvem tanto a geografia cultural quanto os estudos sobre o Neo-Realismo português. Através da análise de dois contos de Manuel da Fonseca, *Campaniça* e *Aldeia Nova*, ambos vinculados à literatura neo-realista, procura-se estabelecer a importância da geografia na análise da constituição dos espaços presentes nos textos aqui abordados. Esta análise permite ratificarmos, no par de contos a que nos referimos, a existência de dois espaços que se configuram de modo distinto: o espaço da opressão, associado à paisagem de Valgato, presente no conto *Campaniça* e o espaço da liberdade, representado pelo cenário que constitui a *Aldeia Nova*, no conto homônimo.

Palavras-chave: estudos geográficos, Neo-Realismo, Manuel da Fonseca, espaço, opressão, liberdade.



## **ABSTRACT**

This thesis aims to address issues involving both the cultural geography as the studies on the Portuguese Neo-Realism. Through the analysis of two stories of Manuel da Fonseca, “Campaniça” and “Aldeia Nova”, both linked to the neo-realistic literature, seeks to establish the importance of geography in the analysis of the formation of these spaces in the text addressed here. This analysis allows ratify, in the pair of stories that we talk, the existence of two spaces that are up so distinct: the space of oppression, coupled with the scenery of Valgato, present in the story Campaniça and space of freedom, represented by the scenario hat is the Aldeia Nova, in the homonym tale.

**Keywords:** geographical studies, Neo-Realism, Manuel da Fonseca, space, oppression, freedom.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 OS ESTUDOS GEOGRÁFICOS</b> .....	12
1.1 <b>Carl Sauer e a geografia cultural</b> .....	14
1.2 <b>As críticas a Sauer e à Escola de Berkeley e o nascimento da nova geografia cultural</b> .....	16
1.3 <b>O conceito de paisagem em Sauer</b> .....	18
1.3.1 <u>Considerações de Bobek e Schmithüsen</u> .....	20
1.3.2 <u>Berque: o mesmo tema, outra visão</u> .....	21
1.3.3 <u>Ainda a paisagem: Denis Cosgrove</u> .....	23
1.4 <b>A simbologia da paisagem</b> .....	25
1.5 <b>Considerações finais sobre a importância do tema</b> .....	26
<b>2 O NEO-REALISMO</b> .....	29
2.1 <b>Esclarecimentos preliminares</b> .....	29
2.2 <b>A ideologia: marca distintiva entre o Realismo e o Neo-Realismo</b> .....	30
2.3 <b>Reforçando as diferenças</b> .....	33
2.4 <b>Literatura e realidade</b> .....	35
2.5 <b>Vida e obra de Manuel da Fonseca: uma concisa apresentação</b> .....	40
<b>3 NEO-REALISMO E IDEOLOGIA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO DA OPRESSÃO E DA LIBERDADE</b> .....	43
3.1 <b>Um breve comentário</b> .....	44
3.2 <b>Literatura e ideologia</b> .....	45
<b>4 VALGATO E A PAISAGEM DA OPRESSÃO</b> .....	49
4.1 <b>Os trabalhadores de Valgato e a falta de perspectivas</b> .....	54
4.1.1 <u>O sono e o escuro da noite: inércia e desesperança</u> .....	56
4.2 <b>Uma tentativa de conscientização</b> .....	59
4.3 <b>Do desejo de fuga à frustração</b> .....	61
4.4 <b>A história de Zé Gaio e a religião como elemento opressor e alienador</b> .....	62
4.5 <b>A história de Maria Campaniça: em um sonho, o fim do Sonho</b> .....	65
<b>5 ALDEIA NOVA: O ESPAÇO DA LIBERDADE</b> .....	67

5.1	<b>Os trabalhadores e a falta de perspectivas.....</b>	<b>67</b>
5.2	<b>Zé Cardo e o espaço da liberdade.....</b>	<b>70</b>
5.2.1	<u>Entre a esperança e o medo, o som da liberdade.....</u>	<b>72</b>
5.3	<b>Dois detalhes da idealização.....</b>	<b>75</b>
6	<b>APROXIMAÇÃO ENTRE OS DOIS CONTOS.....</b>	<b>79</b>
7	<b>VALGATO E ALDEIA NOVA: A ANÁLISE DO ESPAÇO ALENTEJANO À LUZ DE ALGUNS CONCEITOS DO NEO-REALISMO E DA GEOGRAFIA CULTURAL.....</b>	<b>82</b>
7.1	<b>Valgato: o espaço da interdição do sonho.....</b>	<b>85</b>
7.2	<b>Aldeia Nova: o espaço da realização do sonho.....</b>	<b>88</b>
8	<b>À GUIA DE CONCLUSÃO.....</b>	<b>97</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

É nosso objetivo analisar na presente Dissertação dois contos de Manuel da Fonseca: *Campaniça* e *Aldeia Nova*, ambos pertencentes ao Neo-Realismo português. Em nossa análise procuraremos demonstrar como os estudos literários podem se valer da colaboração de outras áreas do conhecimento humano. No caso específico, iremos assinalar a importância dos estudos geográficos, sobretudo no que diz respeito à geografia cultural e à paisagem, verificando como a literatura se apropria e utiliza determinados traços pertinentes à geografia. Tomando como base os dois textos ficcionais de Manuel da Fonseca, bem como os estudos acerca da geografia cultural desenvolvidos pelo geógrafo norte-americano Carl Ortwin Sauer (1889-1975), tentaremos mostrar como esta perspectiva geográfica pode ser aplicada a alguns textos literários, contribuindo significativamente para o enriquecimento da análise da matéria ficcional. Para tanto, dividiremos o nosso texto em quatro etapas, que a seguir explicitaremos.

Inicialmente falaremos sobre a geografia cultural desenvolvida por Carl Sauer. Esta perspectiva conferia ao homem uma grande relevância, especialmente se comparada às análises geográficas que se interessavam apenas pelas formas que compõem a superfície terrestre. Veremos que a abordagem dos estudos geográficos após o desenvolvimento dos conceitos sauerianos tomou um rumo distinto daquele que, até então, julgava pertinente à análise geográfica apenas aspectos ligados à vegetação, ao clima e às formas da Terra, entre outros. Assim como ocorre com outras categorias da ciência, a geografia cultural teve o seu apogeu e, conseqüentemente, também a sua queda. A partir da leitura dos textos constantes nas obras de Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl<sup>1</sup> apresentaremos certos conceitos estabelecidos pela geografia cultural, mostrando como os mesmos foram recebidos, aceitos ou não, por alguns estudiosos.

Em seguida abordaremos algumas questões acerca do Neo-Realismo português, tecendo considerações no que tange à ideologia que move a literatura neo-realista. Falaremos ainda sobre as principais diferenças que se estabelecem entre o Neo-Realismo e o Realismo do século XIX, de acordo com alguns estudiosos do assunto como Alexandre Pinheiro Torres e Carlos Reis, entre outros. Havia determinados escritores que viam o Neo-Realismo como uma reedição do Realismo Oitocentista, fato que gerou uma grande

---

<sup>1</sup> Referimo-nos às obras *Matrizes da geografia cultural* (2001) e *Paisagem, tempo e cultura* (2004), cujos dados complementares encontram-se nas referências bibliográficas.

polêmica, uma vez que outros escritores, simpáticos à literatura neo-realista, julgavam as duas correntes totalmente distintas e repudiavam a idéia de se interpretar o Neo-Realismo como uma nova versão do Realismo do século XIX, conforme propuseram os primeiros. Em nosso texto mostraremos um pouco dessa polêmica estabelecida entre os dois grupos, estabelecendo o nosso posicionamento em face dos argumentos apresentados por ambos. Faremos também uma breve análise biobibliográfica sobre Manuel da Fonseca. Esta análise, de caráter meramente introdutório, configura-se como uma apresentação concisa a respeito do autor em questão e não como um estudo detalhado sobre a sua vida e obra.

Posteriormente, procederemos à análise de *Campaniça* e *Aldeia Nova*, dois contos pertencentes ao Neo-Realismo português, ambos de autoria de Manuel da Fonseca. Neles acentuamos alguns aspectos ligados à paisagem que compõe o ambiente no qual as duas histórias se passam. Tentaremos evidenciar como esses aspectos se refletem nas personagens configurando assim dois espaços distintos. No primeiro conto, assinalamos o espaço da opressão, onde não há possibilidade de fuga ou realização do sonho. Neste espaço a personagem se encontra como uma prisioneira, encarcerada em um ambiente que não se caracteriza necessariamente apenas como um espaço físico do qual, por mais que tente, não consegue se libertar. Já no segundo conto evidenciamos o espaço da liberdade, que permite à personagem ao menos sonhar com a possibilidade de realização de seus desejos, vislumbrando assim a perspectiva de uma vida melhor.

Finalmente, analisaremos, à luz de alguns conceitos do Neo-Realismo e da Geografia Cultural, determinados aspectos encontrados nos dois textos, identificando possíveis ligações entre estes e aqueles. Para tanto, além dos textos sobre os estudos geográficos, a que nos referimos no segundo parágrafo desta introdução, utilizaremos também o livro “O herói problemático em Cerromaior” (EDUFF, 1997), de autoria do Professor José Carlos Barcellos e outros textos teóricos sobre a literatura neo-realista. Com base nas obras que serão utilizadas, procuraremos corroborar alguns aspectos ligados tanto à análise dos contos quanto ao Neo-Realismo, estabelecendo possíveis pontos de contato com a geografia cultural, especialmente no que concerne à paisagem, assinalando, sobretudo, como os estudos literários podem se valer da Geografia Cultural.

## 1 OS ESTUDOS GEOGRÁFICOS

Durante muito tempo a geografia foi vista como uma ciência que, eminentemente, estudava o espaço terrestre. A própria definição do termo, constante ainda hoje em alguns dicionários, aponta para uma “ciência que descreve a superfície da Terra e estuda seus acidentes físicos, climas, solos e vegetações [...]”<sup>2</sup>. Todavia, tal conceito não comporta a gama de temas que podem ser abordados pela geografia, fato que torna qualquer definição que se tente dar à referida ciência algo totalmente relativo. Poderíamos citar aqui, a título de exemplificação, alguns dos ramos ou vertentes da geografia em seus múltiplos campos de abrangência, dentre os quais se encontram a “geografia econômica”, a “geografia matemática”, a “geografia política”, enfim, uma série de enfoques abarcados pelos estudos geográficos que, certamente, não se enquadrariam em uma única e pretensa definição que se quisesse dar ao termo geografia. Logo, faz-se necessário entender o tema como uma espécie de “mosaico”, no qual encontramos diversas partes que concorrem para a formação do “todo”. Assim, de acordo com a área de interesse do pesquisador, se abre um leque de possibilidades relacionadas aos estudos geográficos, oferecendo ao interessado uma série de abordagens que podem ser trabalhadas a partir das pesquisas desenvolvidas com o auxílio da ciência geográfica.

Convém registrar que a pluralidade ou abrangência dos campos de estudo da geografia, bem como a própria nomenclatura desta ciência já foram objeto de discussão entre autoridades no assunto. Segundo Carl Sauer (apud CORRÊA e ROSENDAHL 2004):

O rótulo geografia, bem como o rótulo história, não é uma indicação confiável em relação ao conteúdo. Enquanto os geógrafos discordarem em relação ao seu objeto, será necessário, através de definições repetidas, procurar uma base comum sobre a qual uma posição geral possa ser estabelecida (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.12).

Observando a citação podemos perceber que nem mesmo entre os especialistas encontramos consenso em relação à geografia em termos de nomenclatura e, conseqüentemente, à área de abrangência pertencente aos estudos geográficos. Não obstante as várias correntes teóricas que versam sobre a geografia optamos, no presente

---

<sup>2</sup> FERREIRA, 2001.

trabalho, por abordar apenas uma delas. Claro está que, observada a multiplicidade de temas tratados pela matéria, os estudos sobre o assunto não se esgotam em algumas laudas e, portanto, não caberiam aqui todos os outros desdobramentos acerca dos domínios abarcados pelos estudos geográficos.

Diante da impossibilidade anteriormente exposta e observados os diversos campos dos estudos geográficos um, em especial, nos interessará aqui: a geografia cultural. Ao analisarmos tal vertente dos estudos geográficos nos parece interessante citar, ainda que de modo muito resumido, um pouco do seu histórico a fim de que possamos entendê-la um pouco melhor. Observe-se, porém, que não se pretende aqui traçar todo o percurso historiográfico da geografia cultural, mas tão somente abordar aqueles que consideramos como sendo alguns dos principais aspectos atinentes a ela.

Como dissemos anteriormente, a geografia deixou de ser apenas uma ciência cuja função de maior destaque seria a análise do espaço terrestre. Há tempos, estudos diversos e com os mais variados interesses acerca do tema têm sido produzidos. Atualmente um dos campos que comporta um número significativo de trabalhos sobre o assunto, talvez esteja ligado exatamente à geografia cultural. Em tempos de globalização e internet, tanto o conceito de geografia quanto o próprio mapa do mundo ficaram defasados, o que exigiu um redirecionamento, uma nova visão acerca dos estudos geográficos. O desaparecimento de certos limites outrora existentes fez com que a importância dos estudos geográficos fosse revitalizada, fazendo com que os limites territoriais, antes tão importantes para a geografia se tornassem obsoletos sendo, portanto, necessário redirecionar e repensar o objeto de estudo da geografia.

No moderno contexto em que vivemos, com as contínuas evoluções tecnológicas, com sofisticados programas de computador que permitem mapeamento de áreas por meio de satélites, entre outras inovações disponíveis para os estudos da área do globo terrestre, um elemento ainda permanece muito caro à geografia: o homem. Desse modo, julgamos interessante uma visita àquela geografia que tem como base de seus estudos as relações que se estabelecem entre o ser humano e o espaço onde habita. Geografia esta que ao longo dos anos tem passado por algumas transformações, mas que mantém vivo o seu interesse pelo homem e pelas alterações que ele provoca no espaço em que habita.

## 1.1 Carl Sauer e a geografia cultural

Toda e qualquer abordagem que se pretenda fazer em torno da geografia cultural terá, obrigatoriamente, como ponto de partida os estudos de Carl Ortwin Sauer. Independentemente do posicionamento que se queira adotar acerca deles, quer seja para concordar com o referido autor, quer seja para criticá-lo, o que não se pode fazer é ficar indiferente perante a obra de Sauer, marco importantíssimo para a compreensão da geografia cultural.

A família de Carl Sauer chegou aos Estados Unidos, por volta de 1860, proveniente da Alemanha. Seu pai, detentor de grande competência intelectual, foi professor de língua francesa e de música em uma pequena escola superior, a Central Wesleyan College, onde Sauer, que nascera em terras americanas, obteve a sua graduação no ano de 1908. A influência alemã em sua formação se dá, obviamente, pela sua ascendência germânica, cuja cultura lhe fora transmitida por intermédio do pai. Porém, o particular interesse de Sauer pela História se dá, especialmente, pelos estudos que faz em torno de Goethe. Com Roberto Lobato Corrêa, vemos que:

De acordo com Kenzer, a história para Goethe era a história da cultura, concepção vinculada à filosofia alemã do século XIX. A influência de Goethe sobre Sauer se faz sentir mais explicitamente quando este adota o conceito goetheano de morfologia, em seu clássico *The Morphology of Landscape* (1925). Segundo Kenzer (1987b, p.55), o estudo da morfologia implicava a “compreensão das formas enquanto expressões cultural e individual”, sendo a “manifestação de processos humanos, espirituais e naturais”. E, continua Kenzer, a forma constitui-se no “mais importante elemento da visão de mundo de Goethe”. (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.11).

No fragmento acima citado podemos perceber que no referido livro de Sauer, cuja tradução em português é “*Morfologia da Paisagem*”<sup>3</sup>, a questão dos estudos corológicos, ou seja, a distribuição geográfica dos organismos é um ponto que fica evidente. Na referida obra o renomado geógrafo americano dá ênfase aos estudos relacionados às formas geográficas em sua diversidade, como sendo resultado da intervenção humana. Este é o ponto de partida para os estudos da geografia cultural.

De acordo com Roberto Lobato Corrêa (2004, p.8), a citada obra do geógrafo americano “representa uma contestação à visão determinista da geografia norte-americana

---

<sup>3</sup> SAUER, 1925.



e, ao mesmo tempo, uma antecipação da geografia cultural que Sauer em breve estabelecerá”. Convém lembrar que desde o fim do século XIX a geografia norte-americana era guiada por um determinismo ambiental, sob forte influência positivista e que Sauer, durante seu curso de pós-graduação, tivera contato com a referida corrente filosófica. Porém, ele não se guiava por essa ordem então vigente uma vez que, devido à influência de seus estudos sobre Goethe <sup>4</sup>, sua orientação teórica estava voltada para o historicismo. Logo, o posicionamento adotado por Carl Sauer vai contra o pensamento que dominava a geografia até então. Roberto Lobato Corrêa nos diz que:

O historicismo em Sauer é fortalecido por meio dos contatos em Berkeley, a partir de 1923, com os antropólogos Alfred Kroeber e Robert Lowie, e com o historiador Herbert Bolton: com o primeiro, Sauer aprende que a cultura é um fenômeno que se origina, difunde-se e evolui no tempo e no espaço [...]. (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.12).

Ainda de acordo com Corrêa (2001, p.13) “o historicismo é, na realidade, a matriz disciplinária de Sauer”. Algumas das características do historicismo também são comuns à geografia cultural e se opõem totalmente à concepção do determinismo ambientalista que, até então, conduzia os rumos da geografia, bem como os de outras ciências. Portanto, ao adotar uma postura que contrariava o status vigente, Sauer não se colocou apenas como um estudioso que se mostrava insatisfeito com os rumos de sua área de estudo, mas como alguém que procurou também dar a sua contribuição para que houvesse uma reformulação do pensamento sobre os estudos geográficos, conforme nos aponta Corrêa:

A geografia cultural desempenhou, na história do pensamento geográfico, um significativo papel, oferecendo uma contribuição particular para a compreensão da ação humana sobre a superfície terrestre. No âmbito desta perspectiva, sobressai-se a Escola de Berkeley que, entre 1925 e 1975 aproximadamente, caracterizou a geografia cultural norte-americana [...].

Carl Ortwin Sauer (1889-1975), criador e expoente máximo dessa escola, formou algumas gerações de geógrafos que fizeram a geografia avançar, deixando um grande legado para as gerações futuras. (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.9).

---

<sup>4</sup> Em seu texto Corrêa nos explica: “Mais tarde, Speth (1987), argumenta que, subjacente à influência de Goethe, está o pensamento de Herder – que forjou as bases do historicismo que posteriormente influenciaria Goethe – e, no final do século XIX, Dilthey, entre outros, no âmbito de uma reação ao positivismo que dominava a ciência” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.11).

## 1.2 As críticas a Sauer e à Escola de Berkeley e o nascimento da nova geografia cultural

Em 1962 Philip Wagner e Marvin Mikesell (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001), uma dupla de geógrafos que seguia os conceitos da geografia cultural saueriana, organizou um livro contendo vários ensaios, artigos, enfim, textos de geógrafos e não-geógrafos sobre determinados temas que abordavam a cultura. “Os temas são herdeiros das linhas de interesse de Sauer: cultura, área cultural, paisagem cultural, história da cultura e ecologia cultural” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.19).

Porém, as concepções de Sauer e, conseqüentemente, da Escola de Berkeley acerca da temática cultural já vinham recebendo uma série de críticas. Estas partiram tanto de alguns estudiosos partidários da geografia cultural então vigente, quanto de outros contrários a ela. Em Hatshorne apud ROSENDAHL e CORRÊA (2001, p.24) a principal crítica é quanto a um suposto privilégio que os geógrafos culturais davam ao tema cultura, em detrimento de outros tão importantes quanto. Segundo ele, o tema tão caro à geografia cultural era apenas “um dos múltiplos elementos que interagem na área”. Outros estudiosos do assunto entendiam que os conceitos adotados pelos geógrafos culturais vinculavam-se muito mais aos aspectos históricos sendo, portanto, de pouco proveito no âmbito da abrangência dos estudos geográficos. De acordo com Corrêa:

(...) os geógrafos oriundos da revolução teórico-quantitativa argumentaram que os geógrafos culturais estavam mais voltados para o passado, interessando-se apenas por temas pouco relevantes para os problemas do desenvolvimento, temas que apenas serviam aos seus próprios interesses acadêmicos (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.24).

Além dessas, outras críticas foram feitas a Sauer e à Escola de Berkeley, mas talvez, nenhuma delas tenha sido tão dura quanto aquela feita por James Duncan. Ele diz que “os geógrafos culturais aceitaram um conceito que considera a cultura uma entidade supra-orgânica” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.25), o que a seu ver era um equívoco. Este conceito, segundo ele, colocaria a cultura como um elemento que existe e atua independentemente dos indivíduos, portanto, externa ao homem e regida por leis próprias. Assim, ela estaria em um patamar superior, inserida em uma esfera na “qual o indivíduo

era um mero agente de forças culturais” (Duncan: 1980, p.184) <sup>5</sup>. Duncan critica veementemente toda e qualquer tentativa de se fazer da cultura um objeto “supra-orgânico”, uma vez que há outros fatores que devem ser levados em consideração. Para ele, ao elevar a cultura ao patamar defendido pelos geógrafos culturais de Berkeley, vários outros elementos não seriam considerados, uma vez que eram desprezadas as opções de cada indivíduo. Assim, “em breve o mundo descrito pelos geógrafos culturais é um mundo no qual o indivíduo está largamente ausente” [...] (apud ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.27). “Em realidade, ao abandonar o determinismo ambiental, Sauer e seus discípulos acabaram engajados no determinismo cultural, outra versão do darwinismo social contra o qual Sauer tanto lutara”. (loc. cit.,).

Após inúmeras críticas sofridas, a Escola de Berkeley perde a força que tivera ao longo de quase meio século de existência e dá lugar a outras perspectivas, ainda sob a ótica da cultura. As teorias que orientaram a geografia, inclusive no que tange aos geógrafos culturais, já não tinham mais a força de outrora e, desse modo, novas possibilidades se abrem para os estudos geográficos e algumas vertentes da geografia são redirecionadas, passando por uma nova orientação. Todavia, isso não quer dizer que Berkeley não tenha sido relevante no cenário da geografia cultural, tampouco significa julgar que todos os estudos ali desenvolvidos tenham sido rejeitados por aqueles que a sucederam. Muito pelo contrário. Ao ressaltar a importância da referida escola, nos diz Roberto Lobato Corrêa (2001): “A Escola de Berkeley contribuiu efetivamente para que novas abordagens e temas fossem incorporados às pesquisas dos novos geógrafos culturais” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.28).

A nova abordagem geográfica, que começa a se estabelecer a partir do final de 1950 e se consolida durante a década de 60, difere daquela que se configurou nos fins do século XIX, e que ficou conhecida como “Geografia humana”. Esta se voltava para estudos relacionados à diversidade das paisagens, dos tipos de habitação, agricultura, enfim, uma série de outros fatores que enfatizavam muito os aspectos materiais da cultura humana (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.36). Com isso,

(...) Os resultados da geografia cultural assim desenvolvida durante a primeira metade do século XX são apaixonantes, mas permanecem limitados. (...) São mais interessantes para construir o inventário das formas passadas da ação humana do que para compreender aquelas que se verificam nos dias atuais (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.35-36).

---

<sup>5</sup> Apud ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p. 26.

De acordo com o anteriormente exposto podemos observar que, para alguns críticos, a geografia cultural estabelecida entre o fim do século XIX e o início do século XX, apresenta como diretrizes de seus estudos características que apontam para uma análise cuja abordagem está voltada para os aspectos e formas da paisagem. Eles, os críticos, alegam que tais concepções estão vinculadas à história e que podem atender de forma satisfatória aquilo que se refere ao passado, “mas são incapazes de esclarecer a dinâmica dos comportamentos humanos” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001,p.36). Esta geografia, segundo seus críticos, entronizou a cultura, estabelecendo-a como um determinante o que, segundo eles, é algo incompatível com qualquer “interpretação racional” (loc. cit.,). Por isso, uma nova perspectiva geográfica, que se opõe àquela de cunho naturalista, começa a surgir e se afirma em um contexto que mantém a cultura como objeto de estudo, mas que não lhe confere a primazia dos tempos passados.

O objetivo da geografia atual é compreender a maneira como as pessoas vivem sobre a Terra, fazem a experiência dos lugares que habitam ou visitam, encontram indivíduos e grupos, dão um sentido a esses contatos e tentam modificar as realidades nas quais vivem (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.62-63).

As limitações da “antiga” geografia cultural que, de acordo com alguns de seus críticos, preocupava-se com os aspectos ligados ao inventário das paisagens, com a descrição da diversidade da Terra, vão se obliterando mediante o aparecimento de novos conceitos. E dentre as concepções emergentes encontra-se uma nova abordagem cultural que está centrada, não nas formas e espaços habitados pelo homem, mas no modo como este os vivencia e experimenta.

### **1.3 O conceito de paisagem em Sauer**

Todas as transformações provocadas pelo ser humano no cenário natural têm um caráter cultural. Todavia, cabe ressaltar, como adverte Paul Claval apud Rosendahl e Corrêa (2001, p.35) que “o termo cultura deve ser utilizado com precaução, porque não existe nada que se assemelhe, no mundo objetivo, a esse conceito, que só existe no espírito das pessoas” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p. 50). Considerando a geografia cultural

pela perspectiva do resultado da ação humana alterando a superfície terrestre, devemos dispensar atenção especial a um componente importante que faz parte dos estudos geográficos: a paisagem. De acordo com aquilo que nos diz Roberto Lobato Corrêa (2001), “estudada enquanto conjunto de formas criadas pela ação humana sobre a natureza, é o objeto principal da geografia” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.14).

Para falarmos de paisagem, voltemos novamente a Carl Sauer “que, em 1925, definiu a paisagem geográfica como o resultado da ação da cultura, ao longo do tempo, sobre a paisagem natural” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.7). Em “Morphology of landscape” (1925), Sauer disse:

Paisagem é o equivalente inglês para o termo que os geógrafos alemães estão usando amplamente, e tem estritamente o mesmo significado: uma forma da Terra na qual o processo de modelagem não é de modo algum imaginado como simplesmente físico. Ela pode ser, portanto, definida como uma área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais (apud CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.23).

Podemos perceber, segundo a ótica saueriana, que a paisagem é constituída por dois aspectos distintos, um de caráter físico e outro de caráter cultural. O primeiro estaria associado às formas que encontramos na superfície terrestre antes de qualquer intervenção humana que possa modificá-la, o que corresponde à paisagem natural. Já o segundo seria exatamente a situação desse quadro alterado após a ação humana. O homem ao utilizar o espaço, o faz segundo as suas necessidades ou interesses, de acordo com aquilo que, geralmente, estabelece a cultura a qual pertence.

Carl Sauer procura fazer uma ampla distinção entre os dois tipos de paisagem, natural e cultural, uma vez que para ele os processos de formação de ambos são completamente distintos. Segundo Sauer, “a área anterior à introdução de atividade humana é representada por um conjunto de fatos morfológicos. As formas que o homem introduziu são um outro conjunto”[...]. (apud CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.42). Para ele as formas originais, ou seja, as que se estabeleceram antes da intervenção humana, constituem-se como objetos dos estudos geográficos, pois a natureza do trabalho do geógrafo está voltada para pesquisas acerca da constituição das paisagens em seu aspecto formal ou morfológico. “O geógrafo está interessado em saber se a base de uma paisagem é calcário ou arenito, se as rochas são maciças ou intercaladas, se elas são fraturadas ou afetadas por outras condições estruturais expressas na superfície” (CORRÊA

e ROSENDAHL, 2004, p.44). À geografia interessariam, por essa ótica, os fatos relacionados às diversas formas que encontramos na superfície da Terra, como tipos de solo, clima, vegetação, enfim, aquelas que constituem a paisagem natural ou original, ou seja, aquela que não foi modificada pela ação humana. Portanto, esta concepção da paisagem se liga à questão física dos estudos geográficos, não devendo ser desprezados uma vez que a partir destes, outros estudos serão posteriormente desencadeados. Portanto, o estudo dos fatores ligados às formas é importante não pelo simples estudo em si, mas porque nos “levam na direção do conceito de paisagem natural que, por sua vez, leva à paisagem cultural” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.50).

A paisagem cultural é a área geográfica em seu último significado (chore)<sup>6</sup>. Suas formas são todas as obras do homem que caracterizam a paisagem. Com base nessa definição, em geografia não nos preocupamos com a energia, costumes ou crenças do homem, mas com as marcas do homem na paisagem (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.57).

### 1.3.1 Considerações de Bobek e Schmithüsen

As marcas que o homem deixa na paisagem natural são fruto de seus interesses e necessidades, como moradia, alimentação, comércio, enfim, tudo aquilo que o ser humano provoca, em termos de modificação na paisagem original, para proveito próprio. Desse modo, podemos entender que todas as alterações que o homem introduz no cenário original, ou seja, na paisagem natural, têm um caráter cultural. Hans Bobek e Josef Schmithüsen apud Corrêa e Rosendahl (2004) afirmam que: “Para uma paisagem ser considerada cultural, o decisivo é que a fisionomia e a dinâmica ecológica de seus elementos espaciais se encontrem determinadas em grande parte pela ação dos homens organizados em sociedade” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.83). De acordo com este conceito, percebe-se que para a constituição da paisagem cultural é necessária, e imprescindível, a presença do homem. Este, ao modificar a paisagem natural o faz por

---

<sup>6</sup> Não afirmamos de modo convicto, mas entendemos que o termo entre parênteses talvez esteja relacionado ao vocábulo inglês, cuja tradução engloba o sentido de “tarefa”, ou ainda “algo de difícil execução”. Nesta acepção, e consoante o fragmento citado e o contexto de onde o mesmo foi extraído, os estudos sobre a paisagem cultural se configurariam como um complexo sistema que não se atém apenas à paisagem em seus aspectos físicos. Assim, os referidos estudos procurariam analisar, especialmente, as transformações que o ser humano provoca nas paisagens originais, tomando como base não só aspectos ligados às questões geográficas, mas também às antropológicas.

força de uma cultura que o impele a transformar um determinado espaço e obter dele certo proveito.

Sabe-se que o conceito de paisagem não é domínio exclusivo desta ou daquela outra ciência, não obstante um possível maior interesse por parte de alguns geógrafos e artistas, especialmente os pintores. Também, não se constitui de modo exclusivo como objeto de estudo de um de pesquisador não sendo, por conseguinte, monopólio de ninguém. Desse modo, outros pontos de vista acerca do tema podem ser desenvolvidos, dando origem a novas teorias sobre o mesmo. Todavia, com Bobek e Schmithüsen (Corrêa, 2004:83), entendemos que “normalmente é mais fácil sentir ou perceber a natureza da paisagem do que compreendê-la em termos conceituais”.

### 1.3.2 Berque: o mesmo tema, outra visão

O conceito de paisagem não se define de modo único e simplista, uma vez que diferentes visões acerca do tema podem ser encontradas entre alguns autores. O ponto de vista anteriormente exposto, formulado por Carl Sauer, passando por Bobek e Schmithüsen, se refere a um momento histórico no qual a geografia ainda não havia experimentado a série de críticas que sofreria, especialmente, a partir da segunda metade de 1950. Lembremo-nos que o texto de Sauer, sob o qual nos orientamos de forma mais demorada para extrair tal conceito, remonta ao ano de 1925. Desse modo, entendemos ser importante demarcar outra opinião sobre o conceito de paisagem, para que possamos nos orientar melhor acerca do assunto.

Um interessante conceito relacionado aos estudos sobre a paisagem pode ser encontrado em Augustin Berque<sup>7</sup>. Este geógrafo francês apresenta uma visão diferente a respeito da paisagem e promove uma abordagem distinta daquelas que, até aqui, foram feitas em torno do assunto. Ao falar sobre o tema o referido autor adverte que antes de qualquer postura analítica, de cunho positivista, que se queira adotar em relação às formas que compõem a paisagem, faz-se necessário entender que há algo muito mais importante. Não basta apenas inventariar, comparar ou analisar as formas geográficas existentes nesta ou naquela região, ou constatar as transformações provocadas pelo homem na natureza,

---

<sup>7</sup> Referimo-nos aqui, especialmente, ao conceito de “paisagem-marca e paisagem-matriz” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.84-89).

analisando-se desse modo o espaço natural modificado pelo homem. Fundamental para Berque é, antes de qualquer coisa, perceber a relação que existe entre a paisagem e o homem, entenda-se a coletividade, que modificou-lhe as formas originais.

É preciso compreender a paisagem de dois modos: por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política etc. e, por outro lado, ela é matriz, ou seja, determina em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política e etc. (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.86).

Note-se que para Berque, de acordo com o anteriormente transcrito, o conceito de paisagem deve ser analisado não apenas a partir das mudanças introduzidas pelo homem no cenário original, como alguns geógrafos que o precederam tentaram estabelecer. Para ele, é o que nos parece, os estudos sobre a paisagem apontam na direção da existência de uma espécie de ação recíproca, ou seja, ao mesmo tempo em que o homem interfere no espaço em que habita, introduzindo neste diversas mudanças, deixando a sua “marca” na superfície terrestre, ele (homem) é também “influenciado” pela paisagem. Esta, nesse sentido, de acordo com Berque, seria também matriz, fazendo com que o sujeito, entenda-se aqui o sentido coletivo do mesmo, também possa ser “identificado” a partir da paisagem. Logo, de acordo com as marcas que o homem introduz no cenário natural, podemos dizer que a paisagem não apenas se revela ao homem, mas que ela também revela esse homem, ou seja, ao observarmos determinada paisagem modificada pela ação humana, estamos também conhecendo aquele que a modificou, uma vez que:

[...] a geografia cultural sempre levará cuidadosamente em conta o material físico no qual cada cultura imprime a marca que lhe é própria – marca que ela considerará como uma geo-grafia em primeiro grau: a escrita da terra por uma sociedade. Essa marca, como vimos, possui um sentido que implica toda uma cadeia de processos físicos, mentais e sociais na qual a paisagem desempenha um papel perpétuo e simultâneo de marca e matriz (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.87-88).



### 1.3.3 Ainda a paisagem: Denis Cosgrove

Ao abordar a questão da paisagem Denis Cosgrove <sup>8</sup> faz um breve levantamento do percurso histórico da mesma, lembrando que ela “sempre esteve ligada, na geografia humana, à cultura, à idéia de formas visíveis sobre a superfície da terra e à sua composição” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.98). O referido autor lembra ainda que o termo “paisagem” teve origem no Renascimento “para indicar uma nova relação entre os seres humanos e seu ambiente” (Loc. cit.).

Quanto à geografia cultural saueriana, cabe ressaltar que Cosgrove não se identifica com a concepção da mesma. Para ele, “a geografia cultural nesta tradição [de Sauer e da Escola de Berkeley] <sup>9</sup> concentrou-se nas formas visíveis da paisagem [...] visando evidenciar influências passadas” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.100-101). Portanto, segundo essa ótica de Cosgrove, havia uma defasagem quanto aos estudos da geografia cultural, que já não dava conta das várias possibilidades que se apresentaram nos estudos geográficos. Daí “a necessidade de uma teoria cultural com mais nuances, particularmente se vamos tratar da paisagem contemporânea e da sofisticada cultura moderna” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.101).

A paisagem está intimamente ligada a uma nova maneira de ver o mundo como uma criação racionalmente ordenada, designada e harmoniosa, cuja estrutura e mecanismo são acessíveis à mente humana, assim como ao olho, e agem como guias para os seres humanos em suas ações de alterar e aperfeiçoar o meio ambiente (...) (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.99).

De acordo com tal ponto de vista, as modificações feitas pelo homem na natureza não correspondem a qualquer ato hostil. A intervenção humana no “cenário original” é um ato que não deve ser visto como algo negativo.

Tal intervenção, deve ser ressaltado, não é indiferente, exploradora ou destrutiva, mas uma relação que harmoniza a vida humana com a ordem ou modelo inerente da própria natureza. Este ponto é crucial, pois, como podemos ver, até com a mera relação com a representação da paisagem na pintura, poesia ou teatro, os temas mais poderosos são os que abordam os laços entre a vida humana, amor e sentimento e os ritmos invariáveis do mundo

---

<sup>8</sup> CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.94 -122.

<sup>9</sup> O grifo é nosso.

natural: a passagem das estações, o ciclo de nascimento, crescimento, reprodução, envelhecimento, morte, deterioração e renascimento, e o reflexo imaginado dos sentimentos e emoções humanas no aspecto das formas naturais (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.99-100).

Para Cosgrove apud Corrêa e Rosendahl (2004), a relação do homem com a natureza se configura de modo harmônico e tranquilo. Tanto assim que o ser humano busca referências na natureza, ao representar artisticamente a paisagem, para expressar os mais diversos sentimentos e emoções humanas. “Assim, paisagem é um conceito unicamente valioso para uma geografia efetivamente humana” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.100). Portanto, um estudo geográfico que se estabeleça a partir de conceitos ligados, única e exclusivamente, às formas da superfície terrestre, não será suficiente para explicar as transformações sofridas por esta. Sem considerar o homem como partícipe fundamental no processo de modificação das formas do espaço por ele habitado, qualquer estudo geográfico poderá se tornar incompleto, uma vez que será incapaz de explicar determinadas formas que foram introduzidas na natureza, exclusivamente, pelo ser humano.

Note-se, porém, que ao se referir à paisagem, à relação que se constitui harmonicamente entre o homem e a natureza, Cosgrove não evoca qualquer tipo de tentativa de estabelecer um quadro que se apresente como ideal. “Ao mesmo tempo, paisagem lembra-nos que a geografia está em toda parte, que é uma fonte constante de beleza e feiúra, de acertos e erros, de alegria e sofrimento, tanto quanto é de ganho e de perda” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.100).

A paisagem nem sempre é perceptível pelo simples olhar, uma vez que não é constituída apenas por aspectos unicamente físicos. Também não é assimilada ou reconhecida de modo igual por todos os sujeitos que a vêem pois, ainda que suas formas sejam semelhantes, os dados culturais que constituem os indivíduos não são os mesmos. Logo, “qualquer intervenção humana na natureza envolve sua transformação em cultura, apesar de essa transformação não estar sempre visível, especialmente para um estranho”. (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.102).

## 1.4 A simbologia da paisagem

Em face do exposto no item anterior, podemos entender que a paisagem possui, também, um significado cultural. As relações que o homem estabelece com a paisagem transcendem os aspectos meramente físicos, pois esta pode ser orientada por uma cultura que reconhece um determinado “espaço” como portador de valores significativos para o grupo de indivíduos que o habita ou que com ele tenha algum tipo de ligação.

Na paisagem, o bosque sagrado ou a fonte sagrada, o local da batalha que fundou ou salvou uma nação são lugares de intenso significado cultural [...]. Revelar os significados na paisagem cultural exige a habilidade imaginativa de entrar no mundo dos outros de maneira autoconsciente e, então, re-representar essa paisagem num nível no qual seus significados possam ser expostos e refletidos. Uma vantagem que temos ao tratar a paisagem desta maneira é que muitos de seus significados são naturalmente encontrados no sentido de que seu ponto de partida é algo comum à nossa experiência, na medida, em que somos parte da natureza, por exemplo, quando associamos o prado na primavera com o aparecimento de vida nova, ou o pomar do outono com melancolia. (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.103).

De acordo com o anteriormente exposto podemos reafirmar que a paisagem também pode estar vinculada à questão cultural, estabelecendo com esta uma estreita relação. Ao recorrer aos elementos que compõem a paisagem natural (suas formas, clima, flora e etc.) para representar os sentimentos e emoções mais diversas do ser humano, o homem está lidando com algo que lhe é extremamente “familiar”, com o qual ele se identifica. Ele pode com isso atribuir à paisagem, por meio de metáforas, em várias modalidades artísticas, significados que podem ser facilmente associados à experiência humana, evocados por um referencial próximo: a natureza. No entanto, como dissemos anteriormente, nem todas as paisagens são assimiladas de modo igual por todos os indivíduos. Isto ocorre porque o fator cultural se constitui como um elemento importante para a percepção e entendimento do significado da paisagem. Logo, como a formação cultural dos povos não é um dado uniforme, visto que hábitos, tradições e outros aspectos a ela vinculados não são sempre os mesmos, também não será uniforme a interpretação ou assimilação da paisagem pelos grupos sociais.

Uma paisagem pode, ainda, funcionar como expressão ou representação de algo relevante (em termos de história, política, economia, religião, etc.) para determinada sociedade. Claro está que a importância da paisagem, enquanto portadora de significados,

depende da cultura que a produz e daquele que a interpreta. “O lugar de nascimento de uma grande figura nacional pode ser uma casa comum, entretanto, tem significado simbólico enorme para os iniciados” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.106). Todavia, para aqueles que não têm o conhecimento da história ou da importância de tal “figura” para aquela coletividade, o local será apenas uma habitação como outra qualquer. Logo, não serão as características físicas (arquitetônicas ou geográficas) que emprestarão um significado especial ao lugar.

Todas as paisagens possuem significados simbólicos porque são o produto da apropriação e transformação do meio ambiente pelo homem. O simbolismo é mais facilmente apreendido nas paisagens mais elaboradas – a cidade, o parque, o jardim – e através da representação da paisagem na pintura, poesia e outras artes (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.108).

Assim, determinadas paisagens representadas pelas artes podem despertar os mais diversos sentimentos (orgulho, vergonha, tristeza, alegria, saudade, indiferença, etc.) naqueles que com elas têm contato, o que inviabiliza qualquer tentativa de analisá-las objetivamente. Segundo Paul Claval “na perspectiva pós-moderna, a natureza e a paisagem não podem ser consideradas como coisas: são construídas pela sociedade e devem ser analisadas como tal”. (apud ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.56). Com isso, entendemos que a simples tentativa de analisar a paisagem de acordo, apenas, com os seus aspectos físicos não nos permitirá uma compreensão mais ampla daquilo que a paisagem pode representar em termos culturais para determinado grupo social.

### **1.5 Considerações finais sobre a importância do tema**

Faz-se interessante observar também que um estudo da paisagem, analisada a partir de seus múltiplos aspectos, incluindo-se aí aqueles ligados à cultura, permite ainda uma investigação mais ampla acerca da identidade do povo que a habita ou tenha habitado. De posse do maior número de informações possíveis, não se deixando influenciar apenas pelos aspectos físicos que constituem a paisagem, o estudioso será capaz de fazer uma análise mais coerente. Desse modo poderá investigar com maior propriedade a relação de

reciprocidade, ou mútuas influências, entre o ser humano e a natureza, especialmente no que concerne à paisagem. Do contrário, irá incorrer no equívoco de considerar que a simples a análise descritiva do espaço físico, bem como o inventário das formas geográficas, são suficientes para o estabelecimento da geografia.

[...] O espaço é uma categoria vazia, que não contém qualquer referência à sensibilidade, à percepção, ao sentimento. Na vida real atribuem-se muitos sentidos aos lugares onde se vive e às pequenas e grandes pátrias. A construção das identidades está intimamente ligada à organização territorial e à maneira como é percebida por quem é responsável por essa organização ou a experimenta (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.66).

Portanto, caso o interesse do estudioso seja uma compreensão mais ampla do sentido da paisagem, não adianta proceder meramente a uma análise da mesma a partir dos elementos físicos que a constituem. A pura e simples investigação do espaço pode atender a uma série de fins, todavia, não é suficiente para fornecer ao pesquisador subsídios para que ele compreenda as relações que determinados grupos sociais estabelecem com a paisagem.

Por outro lado, também não se deve julgar que os aspectos físicos da paisagem são irrelevantes e, com isso, incorrer no equívoco de analisar apenas os aspectos culturais que constituem determinada paisagem em detrimento de outros elementos. Se assim o fizer, o estudioso irá retroceder àquele estágio primário de uma geografia que elegeu a cultura como elemento hegemônico e que atribuiu a ela o status de fator mais importante a ser analisado. Tal abordagem, como visto no presente estudo <sup>10</sup>, já foi amplamente superada e analisar a paisagem sob tal prisma em pleno século XXI seria uma atitude retrógrada.

Assim, um estudo mais abrangente acerca da paisagem deve levar em consideração uma série de elementos, sejam eles físicos ou culturais, que envolvem a composição da mesma. Uma análise que se pretenda coerente não irá conferir uma primazia ao espaço ou ao homem, mas buscará entender a importância de ambos no processo de formação, transformação, uso e significado das paisagens. Muitos são os temas que podem ser abordados a partir dos estudos geográficos, o que não significa dizer que estarão, necessariamente, relacionados à geografia do espaço físico, pois o uso da referida ciência não se restringe a apenas uma área ou ramo limitado. Portanto, os estudos geográficos

---

<sup>10</sup> Cf. em nosso texto a seção intitulada: “As críticas a Sauer e à Escola de Berkeley. O surgimento da nova geografia cultural”.

podem ser utilizados para atender diversos fins que não somente aqueles ligados à análise da superfície terrestre, às formas que a compõem, ao clima e à vegetação, entre outros. Um estudo da paisagem pode também fornecer subsídios para a análise antropológica, social, política, econômica, enfim, oferece possibilidades para que se possa tentar compreender as relações estabelecidas entre o homem e o espaço em que habita.

## 2 O NEO-REALISMO PORTUGUÊS

### 2.1 Esclarecimentos preliminares

Como exposto ao término do capítulo anterior, os estudos geográficos podem contribuir com outras áreas do conhecimento humano. Assim sendo, a literatura também se serve do luxuoso auxílio da geografia, uma vez que as obras ficcionais – contos, crônicas, romances e outras – têm, geralmente, a sua trama localizada em um determinado espaço. A análise desse espaço que se insere na obra de ficção também pode ser feita com a ajuda da geografia o que, às vezes, possibilita um melhor entendimento de determinados aspectos relacionados às personagens ou à trama. Sobre isso, falaremos mais demoradamente no capítulo final do presente trabalho, após analisarmos os contos “Campaniça” e “Aldeia Nova”, de Manuel da Fonseca, obras que estão vinculadas ao Neo-Realismo português. E é sobre a referida corrente, que não se constitui exatamente como uma escola literária<sup>11</sup>, que procuraremos discorrer no presente capítulo.

Falar do Neo-Realismo literário português talvez seja, ainda hoje, o ponto de partida ou a continuidade de uma série de discussões acerca de parte da produção da literatura portuguesa elaborada no século passado. Tais discussões se devem, especialmente nos primórdios do Neo-Realismo, à postura de alguns críticos, quer sejam teóricos ou mesmo ficcionistas, que divergiam quanto às coordenadas que norteavam o movimento neo-realista ou sobre a própria existência e “qualidade” desta vertente.

Um dos pontos centrais da divergência a que nos referimos anteriormente consistia na concepção de alguns escritores, que julgavam haver a necessidade de uma cisão entre a literatura e a realidade. Para estes, os fatos da ficção não se deveriam misturar com os fatos da vida real e, como sabemos, a literatura neo-realista se caracterizou pelo seu “devotamento” às causas sociais, às mazelas do homem, aos padecimentos da humanidade, sobretudo no que tange às deformações e grandes diferenças sociais. Esta aproximação entre a literatura e a realidade não era vista com bons olhos por alguns

---

<sup>11</sup> “[...] o Neo-Realismo não resiste a ser classificado de escola literária, porque não o é. Constitui-se como método de abordagem para a verdadeira inteligência do real, não pressupondo um determinado modo de escrita, nem pressupondo, como tanto se tem denegrido, um enfeudamento obrigatório, a determinados temas, em especial temas da miséria” (TORRES, 1976, p.35).

escritores<sup>12</sup>, que julgavam não ser função da arte uma “intervenção” em meios que não lhe diziam respeito.

Havia também uma tendência a comparar a “causa” neo-realista ao movimento da literatura portuguesa dos fins do século XIX, especialmente marcada pelo Realismo (1870), que se configurava, no entendimento de alguns, como uma literatura que já havia trazido à tona os problemas que, no século XX, estavam sendo discutidos pelo Neo-Realismo<sup>13</sup>. No presente texto abordamos alguns pontos que cercam as principais discussões acerca do Neo-Realismo português, sobretudo no que concerne aos aspectos citados nos parágrafos anteriores.

Ressaltamos aqui um dos principais expoentes do Neo-Realismo português, o escritor alentejano Manuel Lopes da Fonseca, através de uma biobibliografia muito concisa. Romancista, contista, poeta, enfim, um artista que desde as “primeiras horas” esteve ligado à literatura neo-realista e, acima de tudo, à causa dos menos favorecidos, independentemente de rótulos e adesões de ordem teóricas ou estéticas, esse autor, não obstante o esquecimento a que foi relegado<sup>14</sup>, talvez possa ser considerado um dos mais representativos escritores portugueses do século XX. Manuel da Fonseca, falecido em 1993, deixou para todos aqueles que apreciam a boa literatura, independentemente de convicções ideológicas, uma série de obras de valor inestimável.

## 2.2 A ideologia: marca distintiva entre o Realismo e o Neo-Realismo

Uma das características mais marcantes do Neo-Realismo é, sem sombra de dúvidas, como é sabido por todos, o engajamento de seus escritores nas causas sociais. Os neo-realistas buscavam, através da literatura, denunciar as desigualdades, a opressão e as injustiças sociais. Acreditavam que seria, também, função da arte lutar em favor dos

<sup>12</sup> Ao longo de nosso texto abordaremos melhor o ponto de vista em questão, dando o devido crédito bibliográfico àqueles cujo pensamento se faça presente nesta dissertação.

<sup>13</sup> Idem à nota anterior.

<sup>14</sup> Ao discorrer sobre alguns autores pouco lembrados, pela crítica ou pelo público, o Professor Fernando Mendonça (1973), ressalta:

*“Outro escritor sobre quem parece ter caído o esquecimento, ainda mais injustamente do que sobre os outros, até porque a sua obra se distribui por vários volumes, é Manuel da Fonseca. Não sabemos se o público o esqueceu, ou se ele esqueceu o público (...) Vale, portanto, a pena falar deste cronista e poeta do Alentejo, que foi, sem dúvida, uma das figuras mais características que freqüentava os cafés do Rossio, no tempo em que o Neo-Realismo era, antes de tudo, um apelo, uma voz conclamante e irresistível”* (MENDONÇA, 1973, p.112).

O “esquecimento” a que se refere Fernando Mendonça, cujo texto data de 1973, parece continuar nos dias de hoje. Todavia, faz-se importante ressaltar, alguns estudiosos têm procurado “resgatar” a obra de Manuel da Fonseca. Dentre eles encontra-se o Professor José Carlos Barcellos, cujo livro *O herói problemático em Cerromaior* (1997), através das duas obras nele analisadas (*Aldeia Nova e Cerromaior*), se constitui como um valiosíssimo instrumento para o estudo do Neo-Realismo e da obra de Manuel da Fonseca.



excluídos, daqueles que não tinham com quem contar. Alicerçada sobre os ideais marxistas, a literatura neo-realista se difunde em Portugal encontrando uma série de entraves para se consolidar. Um dos motivos que obstruíam o caminho do Neo-Realismo era o regime ditatorial que, de modo arbitrário, impedia um avanço mais significativo daquela literatura e, conseqüentemente, da ideologia que ela trazia consigo.

Além da constante vigilância do aparelho estatal, que reprimia de forma violenta toda e qualquer ação que lhe parecesse subversiva ou ofensiva ao regime do governo, os neo-realistas enfrentaram um outro obstáculo: as críticas de setores ligados à arte, que questionavam o tipo de escrita desenvolvida pela literatura neo-realista. Tais críticas partiam de setores contrários às manifestações de uma literatura que, naquele momento, passava a se aliar, a se integrar à realidade, trazendo para a arte elementos que, até então, eram considerados estranhos a ela. Alguns autores julgavam que à literatura não se deveriam misturar as questões políticas e sociais, pois isso era obrigação de outros setores e não função da arte ou do artista. Todavia, era justamente este fator que diferenciava o Neo-Realismo de outras correntes que até então eram conhecidas, uma vez que o envolvimento do artista e da arte com as causas sociais era o fator preponderante na proposta neo-realista.

Observe-se, porém, que para determinados estudiosos o Neo-Realismo não trazia consigo nada que significasse originalidade ou ineditismo. Entendiam eles que a “revolução social” proposta pelos neo-realistas já havia sido apresentada por um grupo de escritores, encabeçados por Eça de Queirós, pertencentes ao Realismo do século XIX. Portanto, julgavam que o Neo-Realismo seria apenas uma continuidade, uma extensão do Realismo oitocentista. De acordo com Mário Sacramento (1968):

O neo-realismo português foi e é um movimento ideológico e estético que exprimiu e exprime a incidência cultural dum processo histórico económico-sociopolítico cujas raízes mergulham no século XIX [...] À chamada geração de 40 coube assim (e apenas) o privilégio histórico de dar sentido a um movimento que a antecedia e ultrapassava. Que a antecedia, pois já em 1871 Eça de Queirós se exprimia deste modo, ao definir as bases teóricas do Realismo como nova Expressão da Arte, na conferência que fez no Casino [...] (SACRAMENTO, 1968, p.32).

Podemos perceber então que, para o autor do trecho anteriormente transcrito, o Neo-Realismo está intimamente ligado ao Realismo do século XIX. Para ele o processo que culmina com o aparecimento da literatura neo-realista do século XX, tem o seu gérmen

nas propostas do Realismo Oitocentista. Não obstante a idéia que apresenta em torno das “raízes do Neo-Realismo”, faz-se necessário observar que, ao longo de seu texto, Mário Sacramento aponta diferenças entre os dois movimentos em questão. Todavia, não nos aprofundaremos em nosso texto quanto às diferenças salientadas pelo referido crítico e ficaremos restritos àquilo que o mesmo apresenta como elemento comum ao Realismo e ao Neo-Realismo.

Cabe ressaltar que outros estudiosos, diferentemente do autor supracitado, não viam com bons olhos a possibilidade de se fazer uma aproximação entre o Realismo e o Neo-Realismo, como propõe Sacramento. Este autor, como explicitado anteriormente, entendia que os ideais da literatura neo-realista, surgida no século XX, já se encontravam subjacentes na literatura realista do século anterior. Todavia, entre os opositores deste pensamento, havia a idéia de que o Realismo do século XIX trazia consigo uma visão equivocada acerca do socialismo e, por conseguinte, um conceito diverso daquele defendido pelos neo-realistas, especialmente quanto às causas sociais. Segundo Alexandre Pinheiro Torres (1976), um dos mais respeitados estudiosos do Neo-Realismo, a idéia de “revolução” proposta pelo “Novo Humanismo” do século XX, difere daquela proposta pelo “Humanismo” do século precedente.

Em que é que consistia o famoso Humanismo oitocentista à Proudhon? Que propunha? Que cada homem se abraße para a consciência. Que cada homem se abraße para a consciência de sentir como cometia contra si a injustiça perpetrada contra os outros homens. [...] A esta consciência objetiva deu Proudhon o nome de Justiça [...].

Todos os componentes da Geração de 70 se opuseram, assim, à ação revolucionária. Todos foram convictos antimarxistas e anticomunistas (TORRES, 1976, p.10-11).

Podemos observar que Alexandre Pinheiro Torres não vê uma consistência na proposição apresentada por Mário Sacramento, que entendia que os ideais do Neo-Realismo já se encontravam presentes no Realismo. A literatura neo-realista foi fortemente influenciada pela ideologia marxista, que propunha como solução para o problema da desigualdade e injustiças sociais a união das classes, conclamando-as à revolução. Já a orientação que se encontra no conceito proudhoniano de “Justiça”, inibe toda e qualquer ação que se pretenda revolucionária. Este conceito induz ao entendimento de que toda e qualquer mudança far-se-á naturalmente, sem que haja necessidade de intervenção, seja ela de qualquer tipo. Portanto, não se coadunariam, jamais, os ideais de “revolução” propostos pela “Geração de 70” e aqueles idealizados pelos neo-realistas, uma

vez que os primeiros, conforme nos relata o autor de *O Neo-realismo literário português*, eram contrários à ideologia marxista e ao regime socialista. Logo, diante de tais constatações, o argumento daqueles que procuravam associar o Neo-Realismo do século XX ao Realismo do século precedente, não encontra sustentação e, desse modo, se torna pouco plausível.

### 2.3 Reforçando as diferenças

Como sabemos, os movimentos ou correntes literárias que surgem ao longo da história propõem, geralmente, a superação do modelo anterior<sup>15</sup>. Desse modo, o Neo-Realismo encontrou uma grande resistência por parte daqueles que julgavam que as propostas neo-realistas já haviam sido levadas a cabo pelo Realismo do século XIX que abordara, de certa forma, aspectos atinentes ao homem e à sociedade. Porém, outros estudiosos se opunham totalmente a essa tentativa de conceber o Neo-Realismo como uma reedição do Realismo oitocentista. Segundo estes estudiosos, constitui grave equívoco associar a literatura neo-realista à realista ou considerar aquela como extensão desta, como assinala Carlos Reis (1981):

Com efeito, só de forma muito genérica e pouco rigorosa pode dizer-se que o neo-realismo é um prolongamento ou uma simples reedição do realismo, tal como o praticaram autores como Balzac, Flaubert e Eça de Queirós, entre outros. Se o intuito de representar o real se manifesta em ambos, o certo é que são profundamente diversas as raízes ideológicas, as preferências temáticas e as próprias técnicas literárias utilizadas (REIS, 1981, p.13-14).

Assim sendo, de acordo com a ótica estabelecida no trecho acima transcrito, não haveria razão para que se confundisse o Neo-Realismo com o Realismo. Segundo o autor, ainda que se opte por comparar a tentativa de ambos em representar o real, há uma série de fatores que fazem uma distinção significativa entre eles. Um dos principais elementos que propiciam a diferenciação entre os textos neo-realistas e aqueles chamados realistas

---

<sup>15</sup> Não nos referimos à cronologia, mas a aspectos estéticos e/ou ideológicos que possam, de certa forma, aproximar ou afastar determinados “modelos” literários. Portanto, observe-se que não estamos adotando uma rigidez cronológica entre os movimentos literários aqui citados.

estaria, ainda de acordo com o mesmo autor, ligado às questões ideológicas. É certo que há outros pontos de distanciamento entre os dois movimentos,

Mas o domínio em que as distâncias entre realismo e neo-realismo mais pronunciadamente se cavam é o das referências ideológicas. Assim, se o realismo oitocentista se ligava, em termos globais, a um pensamento de tipo materialista (positivista, no caso do naturalismo, que foi a sua extensão literária) ou genericamente anti-idealista, o neo-realismo baseia-se numa concepção marxista do fenómeno literário. Daí que o escritor comece por afirmar a sua condição de entidade socialmente posicionada e, por isso, sintonizada com os problemas sociais, políticos e económicos do seu tempo; assim, encarando a literatura como uma forma de consciência social, o neo-realismo valoriza a dimensão ideológica da criação literária, bem como a sua capacidade de intervenção sociopolítica, à luz dos princípios fundamentais do materialismo histórico (REIS, 1981, p. 15-16).

Desse modo percebemos, consoante o trecho transcrito, que a principal diferença entre o Neo-Realismo e o Realismo consiste, não obstante a existência de outras tantas distinções possíveis, na questão ideológica. A postura que o escritor neo-realista assume perante o mundo que o cerca, faz com que ele não feche os olhos diante das mazelas que afligem os desamparados. Em lugar disso, ele procura denunciá-las fazendo com que os problemas sociais fiquem evidentes, trazendo à tona aspectos da vida cotidiana que oprimem o homem comum. Já o escritor realista adota um tipo de texto em que as causas sociais não serão tratadas com profundidade. Os temas realistas, quase sempre, dizem respeito ao “modo de vida e às preocupações da burguesia” (REIS, 1981, p.17). Logo, podemos entender que há uma diferença entre a abordagem feita pela literatura realista e a neo-realista, também, no que diz respeito à temática<sup>16</sup> apresentada por ambas.

Há entre os defensores das propostas neo-realistas, críticas aos dois movimentos literários que antecederam o Neo-realismo em Portugal. Tanto o “Orfismo” quanto o “Presencismo” serão “acusados” por alguns neo-realistas de não se interessarem pelos fatos da vida real, apresentando com isso um enorme distanciamento entre a literatura e a

---

<sup>16</sup> Para Carlos Reis a temática constitui-se como elemento imprescindível à literatura e aos ideais neo-realistas: “Fator de primacial importância na concretização do programa sociocultural inerente à literatura neo-realista, a temática constitui um dos domínios fundamentais de toda a obra literária de feição comprometida e interventora, já que é no seu domínio que se insinuam as grandes coordenadas semânticas determinadas pela ideologia que lhes está subjacente; por isso, também neste aspecto é possível ver com clareza as linhas de clivagem que separam o neo-realismo dos interesses temáticos do realismo, os quais diziam respeito fundamentalmente ao modo de vida e às preocupações da burguesia: usura, adultério, educação, ambição, etc. Por seu turno, ao longo do percurso literário neo-realista, os temas mais visados serão aqueles que se ligam ao proletariado e à sua condição económica: conflito social, alienação e consciência de classe, posse da terra, opressão, decadência dos estratos dominantes, etc.” (REIS, 1981, p.17).

realidade. Alexandre Pinheiro Torres<sup>17</sup>, ao falar sobre os intelectuais das duas correntes modernistas citadas, nos diz

(...) que estes não se encontram nem objetiva nem subjetivamente interessados nos destinos do povo ou da nação embora muitos dos seus representantes fossem antifascistas no plano mental, abstrato, mas mais adversos ainda à idéia de qualquer ação militante do que os homens de 70, salvo as raras exceções que levaram a algumas débeis “dissidências” que só haviam, aliás, de honrar os desertores (TORRES, 1976, p.14).

Não obstante entendermos que muito ainda poderia ser aqui abordado, especialmente acerca das diferenças que separam o Neo-Realismo dos dois movimentos modernistas que o antecederam, não avançaremos a respeito de tal assunto em nosso texto. Julgamos serem mais relevantes as distinções, até aqui estabelecidas, entre o Neo-Realismo e o Realismo, embora reconheçamos a extrema importância dos dois principais movimentos artísticos que se estabeleceram antes do advento neo-realista. Entendemos que tanto “Orfeu” quanto “Presença”, sobretudo esta, a qual sucede imediatamente o Neo-Realismo, têm participação inegável no processo de germinação e consolidação da literatura neo-realista no cenário português do século XX. Desse modo, entendemos ser interessante que em outra oportunidade nos aprofundemos no tema. Por ora nos deteremos nas distinções que vimos mostrando em nosso texto, em especial no que concerne à ideologia, entre o Realismo do século XIX e o Neo-Realismo.

## **2.4 Literatura e realidade**

Se claro está que um dos maiores abismos, se não o maior deles, entre os movimentos literários acima citados reside no que tange à ideologia, uma outra questão muito importante é a discussão que se levanta a partir daí. Havia um projeto ideológico, de base marxista, claramente voltado para as questões sociais e que “orientava” a literatura neo-realista, fazendo com que esta assumisse um posicionamento interventor, ou seja, ela passava a ser uma espécie de porta voz dos menos favorecidos, denunciando as injustiças e opressões sofridas por eles. Porém, alguns contrários ao movimento literário referido

---

<sup>17</sup> TORRES. O Neo-Realismo literário português.

argumentavam que não seria função da arte entrar no âmbito de tal questão uma vez que, para estes opositores, tal papel caberia a outros setores e não à arte.

O que alguns acreditavam ser uma possível “intromissão” da literatura em domínios que até então eram considerados estranhos à arte, serviu como base para o argumento que certos detratores do Neo-Realismo utilizariam. O ponto de partida para a argumentação por eles utilizada era a questão da estética que, segundo a tradição, é fator primordial em qualquer obra que se pretenda artística. Julgavam, os que se opunham à literatura neo-realista, que esta corrente literária se constituía apenas como veículo de propaganda, ou seja, consideravam-na como instrumento de divulgação de uma ideologia, literatura de cunho predominantemente panfletário, negando ou ignorando o seu caráter estético.

Tomando como base o questionamento acerca da validade artística, ficaria uma indagação acerca dos valores estéticos do Neo-realismo. “Há uma estética neo-realista?” Segundo Mário Sacramento (1968):

Perguntá-lo ou é por em dúvida que haja uma literatura neo-realista (e digo literatura, e não arte, porque é esse, se formos rigorosos, o caso português), ou é pressupor que o neo-realismo nos obriga a conceber a estética em termos particulares. A resposta correta é evidentemente a última, pois que há uma literatura neo-realista é inegável (SACRAMENTO, 1968, p.27).

Partindo do pressuposto levantado pelo autor, podemos perceber que existe de fato uma estética neo-realista, mas que ela não se configura da mesma forma que em outras correntes literárias. Para Mário Sacramento, faz-se necessária a divisão dos conceitos acerca do Neo-Realismo, considerando as questões literárias e as ideológicas. “Cumpra assim distinguir no Neo-Realismo a parte que pertence à história das idéias da parte que pertence à história da literatura. Por outras palavras: a expressão ideológica da expressão estética” (SACRAMENTO, 1968, p.30).

Outros autores, ainda defendendo a validade da proposta neo-realista de intervenção social, não vêem problema algum em que a realidade se sobreponha à arte. Para estes, os fatos da vida real são sempre muito mais importantes que qualquer critério estético. Alguns fazem questão de retirar do Neo-Realismo a “má fama” de ser literatura panfletária. Para António Ramos de Almeida<sup>18</sup> (1981):

---

<sup>18</sup> “Antonio Ramos de Almeida, ‘Notas para o neo-realismo’, in *O Diabo*, 320, Lisboa, 1940, p.2” (Apud REIS, 1981, p.52).

Um romance ou uma novela que seja um simples discurso de propaganda, construído com mera retórica, não será nem um romance, nem uma novela, nem um poema. Será, se for, uma obra falhada. Os neo-realistas não exigem propaganda política, antes pelo contrário exigem uma consciência tão forte, tão viril e tão humana que seja capaz de vencer, de ultrapassar, de ser indiferente a todas as propagandas, a todas as mistificações, a todos os ludíbrios vigentes (...) (1981, p.52).

Portanto, de acordo com esse ponto de vista, a literatura neo-realista está muito distante de ser um instrumento de propaganda política ou obra panfletária. Pretende sim, conscientizar o homem, fazendo com que ele possa refletir sobre aspectos da vida real. O artista não deve isentar da arte os problemas que afligem o homem comum, não deve esconder aquilo que se passa na realidade em detrimento de aspectos meramente estéticos, pois, conforme nos afirma Julião Quintinha<sup>19</sup>:

Antes de mais nada, o artista, como pessoa humana que é, não deve ignorar o sofrimento da Humanidade, nem pode alhear-se do seu drama. Se o fizer confunde-se com os egoístas e os vulgares, e só muito dificilmente, e ainda com o supremo encanto da sua arte, nos poderá compensar da sua deserção. O artista que fechar os olhos para não ver o drama social corre o risco de se colocar fora da Vida, porque esse drama, com suas causas e conseqüências econômicas, domina a existência do indivíduo, em todo o mundo. Ora é difícil compreender como a arte possa existir fora da Vida... (...) (1981, p.81-82).

Desse modo, fica evidente que o envolvimento do artista com as questões sociais não deve ser considerado como algo nocivo à arte, como julgavam aqueles que defendiam um distanciamento entre os fatos da vida real e a literatura. Antes, conforme assinalado no trecho anterior, o artista que isola de sua obra aqueles fatos, ignorando os sofrimentos que afligem a espécie humana “corre o risco de se colocar fora da vida”. Todavia, convém ressaltar que, não obstante a possibilidade de se promover uma perfeita interação entre a realidade e a arte, isso não significa dizer que deva haver um radicalismo no sentido de tributar à literatura um caráter meramente ideológico, como afirma Julião Quintinha<sup>20</sup> no pequeno trecho que a seguir transcrevemos.

Parece natural que o artista, possuído por determinados sentimentos sociais, muito sinceramente os exteriorize na sua obra. O essencial é que não seja tão faccioso na afirmação ou negação desses sentimentos, que vá até ao ponto de os transformar em baixo

<sup>19</sup> “Julião Quintinha, ‘A arte e os artistas. O artista ante o problema social e político’, *O Diabo*, 60, Lisboa, 1935, p.8” (*Apud* REIS, 1981, p.81-82).

<sup>20</sup> Cf. Nota 16.

instrumento político, e que, acima de tudo, não se esqueça do que deve à Arte. (...) (1981, p.82-83).

É bastante aceitável, portanto, a adesão do autor às causas sociais, assim como é muito natural que em sua arte tal manifestação de solidariedade se faça presente. O ideal, ainda de acordo com o trecho citado, é que o artista não se posicione de modo radical, quer seja na defesa da possibilidade de a arte se unir a um projeto ideológico, quer seja na negação de tal possibilidade. Faz-se necessária, desse modo, uma postura moderada por parte do artista para que não ceda única e exclusivamente aos apelos ideológicos, o que transformaria a sua obra em mero instrumento panfletário. De igual maneira, também não seria de bom parecer qualquer tentativa do artista no sentido de isentar da sua arte, toda e qualquer influência que se origine das experiências dos embates sociais existentes no mundo que o cerca.

O tom conciliatório, que propõe a necessidade de um equilíbrio entre a arte e a ideologia, expresso no parágrafo anterior, talvez não encontre apoio entre todos os autores, sobretudo quando se analisa o trecho final do fragmento citado. Nele podemos observar que há uma espécie de orientação para que o artista “não se esqueça do que deve à Arte”. Isso pode indicar que o autor deve levar em consideração certos elementos que, de acordo com a ótica de determinados estudiosos, são próprios da obra de arte. No caso específico da literatura poder-se-ia dizer que deveriam ser observados aspectos atinentes à escrita, à forma, enfim, características e propriedades estéticas que pressupõem uma filiação a determinado estilo ou ao que se convencionou, entre alguns, se chamar “escola literária”. No que tange, especialmente, à literatura neo-realista tal proposição não encontraria acolhida uma vez que, segundo Alexandre Pinheiro Torres (1976):

(...) o Neo-realismo não resiste a ser classificado como escola literária, porque não o é. Constitui-se como método de abordagem para a verdadeira inteligência do real, não pressupondo um determinado modo de escrita, nem pressupondo, como tanto se tem denegrido, um enfeudamento obrigatório a determinados temas, em especial temas da miséria. (...).

Donde há que concluir que o que caracteriza propriamente o movimento não é um tema específico, mas a forma como é tratado. Não interessa o que, mas o como (TORRES, 1976, p.35-36).

Assim, podemos observar que a literatura neo-realista não se preocupará, prioritariamente, com questões ligadas à estética, pois o que mais interessa a este



movimento literário não se prende ou se resume ao caráter meramente artístico. Todavia, faz-se necessário ressaltar que, não obstante o “aparente desinteresse” dessa literatura em torno de aspectos ligados à estética, isso não significa dizer que a produção literária do Neo-Realismo seja desprovida de valor artístico ou que não se configure como arte. Tal afirmação constituir-se-ia um verdadeiro absurdo. O que se tentou anteriormente explicitar é que não existe como parte do “estatuto” neo-realista, uma preocupação exacerbada ou primacial com os componentes estéticos da obra literária, uma vez que nela a primazia será conferida a outro elemento.

A matéria principal que será abordada pela literatura neo-realista, a força motriz que vai impulsioná-la é, sem dúvida alguma, tudo aquilo que envolve o ser humano em sua complexidade, na sua relação com a esfera social em seus diversos segmentos. Interessarão à literatura neo-realista o homem e os seus sofrimentos, bem como as injustiças sociais contra ele perpetradas. Em resumo, tudo aquilo que de alguma forma concorra para o aviltamento da dignidade humana interessará, prioritariamente, à literatura neo-realista e, por conseguinte, será objeto da atenção e da denúncia que poderão ser encontradas em grande parte dos textos ligados à escrita a que vimos nos referindo. Todavia, determinados opositores do Neo-Realismo, ao observarem tal procedimento por parte dos escritores afinados com esta corrente entendem, de forma equivocada, que nela exista uma espécie de tema central. Crêem que haja uma predileção por este “tema” e que o mesmo seria defendido pelos neo-realistas, como se toda obra pertencente ao movimento trouxesse consigo um pavilhão cuja temática se não única, porém de maior destaque, seria a miséria, que geralmente se origina das privações econômicas.

Note-se, no entanto, que ao fazer a “defesa” dos excluídos o Neo-Realismo não se reporta apenas às questões referentes ao dinheiro. Há outras formas, que não somente a questão econômica, que podem privar o homem dos seus direitos mais simples e a literatura neo-realista também irá abordar estas questões. Logo, o Neo-Realismo não se debruçará apenas sobre aspectos que englobem única e exclusivamente a pobreza material, não obstante ser esta, mormente, ligada ao dinheiro.

Ao defender o ponto de vista segundo o qual o Neo-Realismo não se atém unicamente à denúncia da privação econômica, Alexandre Pinheiro Torres (1976) diz:

Estatuir, pois, que no livro neo-realista tem sempre de ficar bem expresso, ou explícito, o problema da privação econômica é encaixá-lo nos limites de uma ortodoxia temática que não é sua. Há outras privações. (...).

Equacionar determinado tipo de privações não é fazer prova de miserabilismo. Afinal, de um ponto de vista mais elevado, a privação seja do que for é uma certa forma de miséria (TORRES, 1976, p.63).

Portanto, não se deve pensar que à temática neo-realista interessem apenas aqueles assuntos ligados às privações econômicas. Como sublinhado por Torres, “a privação seja do que for é uma certa forma de miséria” o que, desse modo, nos induz a pensar que ela não estará, exclusiva e necessariamente, vinculada ao dinheiro. Existem outras privações que são impostas ao homem, cerceando-lhe direitos, calando-lhe a voz, oprimindo-o de diversas formas. E foi exatamente em um contexto histórico no qual o cenário político-social era extremamente desfavorável à liberdade, ao sonho e a quaisquer perspectivas de dias melhores, que se forjou a literatura neo-realista em Portugal.

Cabe enfatizar que não pretendemos fazer aqui qualquer tipo de julgamento a respeito da matéria. Tampouco temos a pretensão de fazer com que o nosso texto assuma qualquer caráter que nos obrigue a uma conclusão, uma vez que um assunto tão rico e extenso como o Neo-Realismo, pulsante e atual há mais de meio século, não se esgota em livros – veja-se a enorme quantidade de volumes publicados acerca do tema – portanto, não seriam algumas escassas laudas que o fariam.

## **2.5 Vida e obra de Manuel da Fonseca: uma concisa apresentação**

Santiago do Cacém é uma cidade portuguesa pertencente ao Distrito de Setúbal e está localizada na região alentejana de Portugal. Escavações arqueológicas ali realizadas, especialmente na região do Castelo Velho, dão conta da presença humana desde a pré-história. Também podem ser percebidas naquele local evidências da civilização romana, cujos domínios, em tempos remotos, para ali se expandiram. Foi ainda aquela região palco de inúmeras batalhas, especialmente entre mouros e cristãos que, ao longo da história, tentavam conquistar para si aquelas terras, cabendo aos últimos a grande vitória.

Poder-se-ia falar aqui sobre inúmeros aspectos, quer sejam históricos, culturais, geográficos, étnicos, enfim, uma série de particularidades que podem ser destacadas acerca da região referida. Todavia, o que nos levou a estabelecer a breve e, disso temos consciência, pouco esclarecedora introdução que fizemos no parágrafo anterior, é ter sido

aquela região o berço de um dos maiores nomes da literatura neo-realista, o escritor português Manuel da Fonseca.

Nascido em Santiago do Cacém aos quinze dias do mês de outubro do ano de 1911, Manuel Lopes da Fonseca iniciou ali os seus estudos primários, dando seqüência à vida estudantil em Lisboa, onde fez o ensino secundário e posteriormente estudou Belas Artes. Antes de se ver consagrado como escritor, Manuel da Fonseca exerceu algumas atividades profissionais ligadas à área do comércio e também à indústria. Praticou algumas modalidades esportivas, dentre as quais o boxe, com o qual conseguiu inclusive um título. Em 1925 publica em um semanário local alguns poemas e narrativas de sua autoria iniciando assim, de modo mais concreto, o seu ingresso na “aventura” literária. Colaborou ainda, ao longo de sua vida, com algumas revistas como *Vértice*, *O Diabo*, *Sol Nascente* e *Seara Nova*, entre outras e também escreveu crônicas para determinados jornais, como *O Diário Popular*, *República* e *Diário Alentejano*, para citarmos apenas alguns.

Sua entrada, por assim dizermos, definitiva no mundo das letras se deu em 1940, com a publicação de *Rosa dos Ventos* (poemas). A partir deste seguiram-se: *Planície* (poemas), 1941; *Aldeia Nova*, (contos) 1942; *Cerromaior* (romance), 1943; *O Fogo e as Cinzas* (contos), 1951; *Seara de Vento* (romance), 1958; *Poemas Completos*, 1958; *Um Anjo no Trapézio* (contos), 1968; *Tempo de Solidão* (contos), 1973; *Antologia de Fialho de Almeida*, 1973 e *Crônicas Algarvias*, 1986. Postumamente foram publicados os seguintes livros: *À lareira, nos fundos da casa, onde o Retorta tem o café* (2000), livro que reúne alguns contos e crônicas que foram publicados, de modo disperso, no “*Diário Popular*”, entre 1969 e 1971; *O Vagabundo na Cidade* (2001), crônicas publicadas, também de forma dispersa, no jornal *República* entre 1967 e 1968 e *Pessoas na Paisagem* (2002), coletânea de crônicas recolhidas e editadas nos jornais *O Diabo*, *Diário de Lisboa*, *Diário Alentejano* e *Diário Popular*, entre 1963 e 1971.

Como nos esclarece com propriedade José Carlos Barcellos em seu livro *O herói problemático em Cerromaior* (1997):

A produção literária de Manuel da Fonseca não é muito extensa. Apresenta, porém, uma notável coesão temática e estilística, através dos diversos gêneros que o autor praticou. É sempre a mesma “voz da dor e da solidão” (José Manuel Mendes) que se desdobra em romance, conto, crônica e poesia. Como os ventos que varrem a vasta planície alentejana, seguramente uma das primeiras e mais profundas experiências que lhe marcaram o espírito, toda a obra de Manuel da Fonseca é perpassada por uma mesma busca ética e estética que, afinal, em literatura, são duas dimensões inseparáveis de um único e mesmo fenômeno (BARCELLOS, 1997, p.161-162).

O autor alentejano faleceu aos onze dias do mês de março de 1993, aos 81 anos de idade deixando para os apreciadores da boa literatura obras de inestimável valor que vêm atravessando as décadas e que, a despeito daqueles que julgavam-nas panfletárias, continuam mostrando o seu vigor e a sua atemporalidade. Entendemos que falar sobre a obra de Manuel da Fonseca é falar, inevitavelmente, sobre o Alentejo. Todavia, é evidente que a sua literatura não se limita ao espaço e ao homem alentejanos, embora neles tenha a sua gênese. É perceptível, em grande parte dos seus textos, a paisagem alentejana, bem como o homem daquela região, os seus sofrimentos, enfim, tudo aquilo que lhe é peculiar. Porém, ao falar do Alentejo português Manuel da Fonseca o “ultrapassa”, conseguindo atingir outros “Alentejos” mundo afora. Ao mostrar as mazelas do homem alentejano aponta com maestria os problemas que são comuns à espécie humana, desvelando as aflições que atingem o Homem, seja ele do Alentejo ou de qualquer outro lugar do mundo.

### 3 NEO-REALISMO E IDEOLOGIA: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO DA OPRESSÃO E DA LIBERDADE

Procederemos aqui a uma análise, ainda que muito simples, de dois contos de Manuel da Fonseca. Em ambos julgamos ser possível observar aquilo que assinalamos anteriormente, especialmente, no que diz respeito ao que entendemos ser um binômio importantíssimo em grande parte das obras do referido autor: o Alentejo e o homem. Este, objeto da adesão de Manuel da Fonseca às causas sociais e aquele, sabidamente um “espaço” que reiteradas vezes faz-se presente em várias obras do autor, “cenário” no qual a trama dos dois textos se ambienta.

O par de contos aos quais aludimos evidencia, tanto aspectos atinentes à paisagem do Alentejo quanto ao homem, não obstante haver uma tônica mais acentuada em relação ao aspecto humano. Os dois textos foram publicados em 1942 e têm como título, respectivamente, *Campaniça* e *Aldeia Nova* sendo que este último dá nome ao livro do qual ambos foram extraídos. Esta análise privilegia, predominantemente, questões que implicam o binômio opressão/liberdade, o que apontaria para uma predileção ou maior destaque para a questão ideológica. Todavia, procuraremos mais adiante em nosso trabalho, mais especificamente no capítulo VII, mostrar como a questão da paisagem se faz presente nos dois contos citados. No referido capítulo analisaremos determinadas ligações entre a paisagem que se configura nos dois contos e aquilo que foi abordado no capítulo inicial do presente trabalho.

Faremos, no capítulo seguinte, a análise de *Campaniça* e *Aldeia Nova*, os dois contos que elegemos para ilustrar, por um lado mais genérico, aspectos ligados à ideologia neo-realista, e por outro lado em sentido mais estrito, parte do ambiente alentejano descrito por Manuel da Fonseca. Cabe esclarecer que antes de entrarmos de modo efetivo na análise dos textos propostos, julgamos pertinente tecermos um breve comentário, de caráter meramente preliminar, sobre alguns aspectos do Neo-Realismo.

### 3.1 Um breve comentário

O termo Neo-Realismo é, como sabemos, uma espécie de eufemismo<sup>21</sup> criado como substituto para o termo Realismo Socialista. O Neo-Realismo foi um movimento, e não apenas uma corrente literária<sup>22</sup>, que enfrentou uma séria resistência diante do regime ditatorial que se estabeleceu em território português durante a vigência do chamado Estado Novo (1933-1978). Este regime, como quase todos os regimes totalitários, dado o seu caráter despótico vetava toda e qualquer expressão que se insurgisse contra ele, incluindo-se aí as manifestações artísticas de ordem literária. Ante a impossibilidade de utilizarem um termo que, de modo ostensivo, mostrava-se vinculado aos ideais socialistas, alguns estudiosos e adeptos dos preceitos neo-realistas passaram a adotar o termo Neo-Realismo, minimizando com isso o provável impacto que seria causado pelo uso da expressão Realismo Socialista, claramente ligada às teorias marxistas, às quais o regime opressor português se opunha.

Podemos então inferir, consoante o que foi anteriormente exposto, que o Neo-Realismo enfrentou uma série de problemas para a sua propagação em terras lusitanas. Uma das maiores dificuldades consistia na inexistência de sindicatos ou entidades de classe equivalentes que pudessem representar os trabalhadores portugueses. Sabemos que para o marxismo o agente da revolução é o operariado. Porém, naquele momento, Portugal era um país de economia basicamente agrária e, sendo assim, quem seriam os agentes revolucionários? Os camponeses não eram conhecedores das idéias marxistas, não havia operários organizados em sindicatos, em razão da falta de estrutura das classes trabalhadoras e da economia de base agrária que predominava em Portugal naquele momento. Como então poder-se-ia dar corpo às concepções de Marx e Engels?

Diante do quadro que se apresentava vários escritores portugueses, dentre os quais Manuel da Fonseca, recorreram à criatividade e assim tentaram, por intermédio de seus contos, poemas e romances, denunciar o sistema opressor e a caótica estrutura econômica e social que pairava sobre o país naquele momento. Determinadas obras daquela época apresentam-se, sobretudo, através de metáforas que têm como objetivo relatar as injustiças decorrentes de um regime tirânico, tais como a desigualdade, a fome, a solidão e,

---

<sup>21</sup> Cf. O que diz Alexandre Pinheiro Torres em “O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase” (TORRES, 1983).

<sup>22</sup> Cf. nota 10.

principalmente, o marasmo e a falta de perspectivas que tomavam conta de Portugal naquele momento histórico.

Em algumas obras literárias daquela época vê-se uma clara intenção de denúncia, na esperança de dias melhores, o que denota todo o comprometimento da arte com o social o que, para nós, não representa dizer que seja uma época em que tenha predominado uma literatura eminentemente panfletária ou apenas ideológica. Entendemos que o compromisso do escritor com o seu povo, retratando aquilo que o está oprimindo, captando o sentimento da humanidade, da coletividade na qual se encontra inserido e com a qual está irmanado, é também uma dentre as várias “funções” do fazer artístico, não se constituindo, portanto como mero idealismo ou “ideologismo”. Se “os artistas são antenas da raça”<sup>23</sup>, logo, não se deve enxergar com estranheza o envolvimento de alguns deles com as causas sociais, uma vez que nada há de insólito no fato de esse tipo de “antena” captar, retransmitir, codificar e decodificar os “sinais” advindos da humanidade.

### **3.2 Literatura e ideologia**

Ao analisarmos alguns aspectos contidos em grande parte dos textos de Manuel da Fonseca, podemos ratificar o posicionamento marxista do referido autor demonstrado, entre outros, pela ênfase dada à relação que se estabelece entre o homem e o mundo que o cerca. Essa ênfase se manifesta através da denúncia social, expondo as condições que o sistema capitalista impõe ao ser humano, sobretudo aos menos favorecidos, fazendo com que fiquem relegados à condição de miséria que lhes é imposta pelos detentores do capital. Assim, o homem passa a ser visto como simples peça de uma engrenagem, peça que pode ser facilmente substituída sem prejuízo para o sistema. Isso confere ao ser humano tão somente a condição servil, sem propiciar a ele a chance de uma vida mais digna.

O essencial para o para o sistema capitalista é o homem como produto das relações econômico-sociais, bem como a capacidade que ele tem de produzir riquezas, através de sua mão-de-obra, para a classe dominante. Essa condição vai de encontro às idéias marxistas, o que se reflete claramente na crítica antiburguesa que vai permear, quase sempre, grande parte dos textos do Neo-Realismo. Segundo alguns autores, como já vimos

---

<sup>23</sup> Alusão ao que afirma Ezra Pound (2001) sobre o poder de percepção dos artistas.

anteriormente em nosso texto<sup>24</sup>, tal crítica já existia no século XIX e foi uma espécie de bandeira empunhada por alguns escritores daquele período.

Em Portugal podemos perceber que alguns escritores, especialmente entre as décadas de 30 e 40, empunhavam também uma outra bandeira: a rejeição ao fascismo, que assombrava a Europa e ameaçava não apenas a soberania das nações, mas, principalmente, a liberdade dos indivíduos. Desse modo, a literatura neo-realista se configura como um poderoso instrumento que tentará assumir um compromisso com a causa social tentando transmitir, através dos textos que a ela estejam integrados, mensagens que possam conscientizar todos quantos delas tomem conhecimento.

A eclosão do movimento neo-realista esteve associada à resistência antifascista ao final da década de 1930. Colocou-se a nova tendência literária contra o “descompromisso” do movimento anterior, o Presencismo, e defendia uma literatura “engajada”, voltada para os problemas concretos do país. A literatura deveria contribuir para a conscientização do público-leitor e para caracterizar os problemas da estrutura política, econômica e social da sociedade portuguesa (ABDALA Jr. e PASCHOALIN, 1994, p.155).

Foi o engajamento de alguns autores, ou seja, o comprometimento deles com as causas sociais, que possibilitou àquela literatura constituir-se como elemento fortemente empenhado na divulgação dos ideais socialistas. A preocupação em denunciar a situação da sociedade portuguesa durante o salazarismo<sup>25</sup>, instituiu o Neo-realismo português como uma espécie de porta voz da liberdade e do direito de manifestação contra o regime ditatorial, ainda que tais aspectos fossem expressos de forma metafórica, através da literatura. Um dos grandes nomes desse movimento foi, sem sombra de dúvidas, Manuel da Fonseca, autor, dentre outras obras, do livro de contos intitulado *Aldeia nova* (1942), do qual extraímos *Campaniça* e *Aldeia Nova*, os dois textos que iremos aqui abordar. Entre as várias obras deste autor, algumas poderiam perfeitamente exemplificar um pouco do que dissemos até aqui sobre o Neo-Realismo. A nossa escolha pelos dois contos citados se deu por entendermos que há em ambos uma possibilidade de análise que

---

<sup>24</sup> Cf. na presente dissertação, especialmente, a seção intitulada “A ideologia: marca distintiva entre o Realismo e o Neo-Realismo português”.

<sup>25</sup> O termo, como é de amplo conhecimento, refere-se ao período em que Antonio de Oliveira Salazar (1889-1970) ocupou o cargo de Primeiro ministro de Portugal. Todavia, não queremos dizer com isso que a literatura neo-realista tenha sua importância restrita ao período de vigência do governo Salazar, que se estendeu de 1932 a 1968. Entendemos que o processo de abertura política em Portugal, cujo símbolo mais significativo talvez seja a “Revolução dos cravos”, tem, além de outros elementos conjunturais (políticos, econômicos, etc.), o Neo-Realismo como um de seus aliados mais representativos. Portanto, julgamos haver na literatura neo-realista surgida no século XX, uma atemporalidade e uma universalidade que nos possibilitam, na primeira década do século XXI, refletir sobre os efeitos nefastos que os regimes ditatoriais provocam em qualquer país sobre o qual se instalem.



envolve dois aspectos distintos. O primeiro estaria relacionado à coincidência quanto ao espaço físico no qual os dois relatos ficcionais se passam: o Alentejo. E o segundo refere-se à diferença da representação desse mesmo espaço em cada um dos contos. Assim, a paisagem alentejana descrita nos textos em questão apresenta, ao mesmo tempo, uma certa relação de proximidade e afastamento em relação àquilo que o espaço no qual se desenvolvem representa.

Em Campaniça, primeiro texto que abordaremos, enxergamos que o espaço descrito (a aldeia de Valgato), representa o espaço da opressão e da falta de perspectivas, espaço do qual a personagem principal sonha sair, mas do qual não consegue escapar. Já em Aldeia Nova, segundo texto analisado, entendemos que os dois espaços ali mencionados (o Vale de Agreiros e a Aldeia Nova), representam, respectivamente, o espaço da opressão (assim como Valgato) e o espaço da liberdade (a Aldeia Nova). No capítulo final do nosso texto tentaremos mostrar que a paisagem pode ser representada não apenas em seus aspectos físicos, passíveis de análise geográfica, mas também em seus aspectos simbólicos, que do mesmo modo podem ser estudados pela geografia.

O espaço físico seria aquele que nos é apresentado pelo narrador e diz respeito à paisagem em seus aspectos formais constitutivos (solo, vegetação, etc.). Durante algum tempo se pensou que tais aspectos estavam ligados unicamente à geografia e que a sua análise interessaria apenas à referida ciência, o que por vezes levou alguns ao entendimento de que, para os estudos relacionados à literatura, a paisagem seria apenas um elemento, um cenário no qual a trama se desenvolve. Porém, em certos casos, a geografia pode se tornar, no âmbito dos estudos literários, um valiosíssimo instrumento, capaz de cooperar e operar no entendimento de um texto ficcional, na compreensão daquilo que diz respeito à trama ou às personagens da obra literária. Daí a necessidade de considerarmos, também, os aspectos simbólicos da paisagem, o que ela representa para determinada cultura, a sua influência em dado grupo social, enfim, a necessidade de entender que o campo de análise dos estudos geográficos não se resume às características do espaço em seus aspectos físicos.

Não é a este tipo de espaço, definido por seu uso cotidiano, que a geografia se refere. Seu campo de estudos, qualquer que seja o aporte teórico utilizado, remete a um espaço adjetivado (...), e esta qualificação do espaço implica a geograficidade do ser-no-mundo.

Mundo, para a fenomenologia, engloba muito mais coisas do que o suporte físico ou um sistema de coisas que percebemos à nossa volta – o ambiente. Segundo Tuan (1965), o mundo é um campo de relações, estruturado a partir da polaridade entre eu e o outro, é o

reino onde nossa história ocorre, onde encontramos as coisas, os outros e nós mesmos (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.119-120).

E é sobre esse “espaço adjetivado” que falaremos, abordando as relações humanas que nele se estabelecem, procurando analisar determinados aspectos descritos em sua paisagem, que possam fornecer subsídios que nos indiquem como esse espaço se apresenta e o que pode representar. Observando como a descrição de uma paisagem em seus aspectos físicos vai aos poucos revelando aspectos abstratos ligados à vida das personagens que com ela se relacionam.

#### 4 VALGATO E A PAISAGEM DA OPRESSÃO

Inicialmente, convém destacar que o aspecto predominante em Campaniça não é, como parece sugerir o trecho que abre o referido conto, a descrição física de um determinado espaço. Não é desse modo que a paisagem de Valgato vai se mostrar ao longo do conto, embora encontremos elementos que nos induzam, inicialmente, a pensar em uma possível predominância dos aspectos físicos da aldeia de Valgato, como no trecho que abaixo transcrevemos:

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. (FONSECA, 1984, p. 9)

No trecho destacado temos a apresentação de Valgato e informações, em que pese serem bastante limitadas, sobre a sua localização bem como alguns aspectos descritivos no que concerne a determinados componentes de sua geografia. A impressão inicial, ou seja, a descrição geográfica do espaço de Valgato que nos é transmitida pelo narrador, pode levar-nos a uma conclusão preliminar e, obviamente, pouco fundamentada de que apenas se trata da apresentação de um lugar desprovido de beleza e onde a terra é infértil. Porém, não é sem motivo que a “cena” é colocada na obra, assim como não é sem motivo que em algumas obras do autor de Campaniça esse fato seja recorrente, como nos esclarecem Benjamin Abdala Junior e Maria Aparecida Paschoalin (1994):

Nas narrativas de Manuel da Fonseca, são freqüentes as apresentações da matéria narrativa sob forma cinematográfica: os textos servem de verdadeiros roteiros para o cinema. São situações de grande índice de dramatização, que procuram envolver o leitor na cena, deixando a história bastante viva para a sua percepção (ABDALA Jr. e PASCHOALIN, 1994, p.163-164).

No início do trecho em que é feita a descrição física da aldeia de Valgato, o narrador faz a seguinte afirmação: “Valgato é terra ruim”. Essa é a primeira informação que temos

a respeito daquela terra, uma informação que já nos apresenta aquela aldeia de forma negativa. Podemos perceber que, partindo daquilo que nos é transmitido pelo narrador, aquele lugar já nos é apresentado com as suas características menos agradáveis, conferindo-lhe um caráter depreciativo. Ressalte-se que a frase que abre o conto parece querer nos alertar ou então convencer-nos a ver aquela aldeia de modo preconcebido, daí talvez decorra o fato de o narrador caracterizá-la negativamente.

Faz-se também interessante observar que a localização da aldeia de Valgato não se encontra em um espaço privilegiado o que se evidencia pela paisagem descrita que nos mostra, através de uma série de elementos físicos que a compõem (carrascais, sobreiros descarnados, etc.), ser aquela uma paisagem que, possivelmente, não seria agradável aos olhos em termos de beleza. A seguir falaremos brevemente sobre esses elementos físicos da paisagem os quais, segundo entendemos, cooperam para a depreciação da imagem daquela terra.

Valgato, que é uma aldeia, está localizada “no fundo de um córrego”. Observe-se que a sua localização é já pouco privilegiada, pois a aldeia está situada no “fundo” de um córrego, termo que se refere, muito provavelmente, à parte final, ou seja, ao ponto mais distante de um determinado lugar. Se analisarmos isoladamente esse trecho do conto, muito provavelmente não veremos nele ou a ele associaremos qualquer menção que possa desqualificar a paisagem de Valgato. Porém, se juntarmos ao referido trecho os demais aspectos da paisagem que nos são descritos pelo narrador e o contexto político-social em que o texto foi produzido, poderemos interpretá-lo de outro modo. Veja-se, por exemplo, que o simples fato de a aldeia estar localizada “no fundo de um córrego” já poderia, talvez, se constituir como um indício suficiente para subentendermos que o povoado é um local, por assim dizermos, isolado. Este isolamento não se refere, necessariamente, à questão física do espaço e talvez possa ser interpretado como metáfora de um espaço fechado, do qual não se pode fugir, espaço onde não existem perspectivas<sup>26</sup>. Observe-se que as referências sobre a aldeia quase sempre nos induzem a enxergá-la de forma depreciativa, fruto da influência exercida pela descrição feita pelo narrador, que se vale de alguns adjetivos e/ou substantivos que nos fazem olhar Valgato dessa forma.

Aquela aldeia não se localiza às margens de um rio, mas fica situada “no fundo de um córrego”, ou seja, ao final de um pequeno curso de água. Se o conto aqui analisado fosse uma narrativa na qual se quisesse exaltar o ambiente, louvando as belezas da

---

<sup>26</sup> Em seu livro *O herói problemático em Cerromaior* (1997), José Carlos Barcellos nos mostra elementos que possibilitam compreender aquele espaço a que nos referimos como uma espécie de “prisão” (1997, pp.21-22 e 25-26).

paisagem, talvez a localização de Valgato se mostrasse de forma positiva. Que tal às margens do Tejo? Todavia, como já dissemos, aquele espaço quase sempre é apresentado de modo depreciativo, daí a localização da aldeia, que se relaciona, em termos de proximidade, à “pequenez” de um córrego e não à grandeza de um rio. Além disso, a referida aldeia está “cercada de carrascais e sobreiros descarnados”, o que caracteriza e traduz a dureza do lugar, representada pelo caminho que conduz até Valgato, caminho pedregoso, de difícil acesso, cuja vegetação compõe-se de árvores com pouco viço, magras, quase secas, semimortas.

Assim, talvez possamos entender que a periferia da aldeia, o ambiente que a cerca (“carrascais e sobreiros descarnados”), pode simbolizar a falta de perspectivas que toma conta daquele lugar, evidenciando a ausência de esperança daquele povo. Percebemos aí como a literatura se vai convertendo, também, em instrumento ideológico. A paisagem descrita, se analisada à luz do contexto político português no qual se forja o Neo-Realismo, aos poucos vai se descortinando, mostrando-se como um elemento metafórico através do qual se pode perceber a crítica à situação em que vivia a sociedade portuguesa naquele momento<sup>27</sup>. Portanto, a abordagem que se faz a partir da análise da paisagem de Valgato indica uma aguda crítica ao sistema opressor, pretendendo revelar, não as características físicas de um determinado lugar, e sim uma sociedade que não dispõe de liberdade, uma vez que se encontra num ambiente<sup>28</sup> que pode ser considerado uma “prisão”<sup>29</sup>.

Esse tipo de abordagem literária que se revela, entre outros, como denúncia contra a falta de perspectivas e que protesta contra as injustiças sociais, está em plena consonância com os pressupostos da literatura neo-realista. Esta, por sua vez espelha-se, de certo modo, na ficção modernista brasileira, especialmente em alguns textos do chamado *Regionalismo*<sup>30</sup> brasileiro, que Afrânio Coutinho (1997) divide em dois grupos, sendo que:

<sup>27</sup> Cf., entre outras passagens de nosso texto, a seção “Um breve comentário”.

<sup>28</sup> Referimo-nos ao ambiente psicológico. A paisagem de Valgato, monótona, sempre igual espelha, de certa forma, a falta de esperança de seus habitantes. Massaud Moisés (1967), ao analisar os elementos que compõem a estrutura de algumas espécies narrativas (romance, novela, conto), nos diz sobre o último:

“Não raro, o contista abstrai a paisagem e os aspectos internos dos figurantes, certo de sua desnecessidade: o drama mora nas pessoas, não nas coisas nem na roupagem; estas, quando muito, refletem-no” (MOISÉS, 1967, p.106).

<sup>29</sup> Cf. nota 24.

<sup>30</sup> Não estamos com isso conferindo à literatura neo-realista ares de uma literatura regionalista. Nem mesmo o fato de o conto aqui abordado ter como ambiente predominante o Alentejo possibilita o seu enquadramento entre as obras do Regionalismo, conforme nos assevera José Carlos Barcellos (1997):

“Cabe observar, porém, que a forte presença do Alentejo nos contos de Aldeia Nova não dá à obra um caráter regionalista, como João Gaspar Simões percebeu com grande acuidade (...). Concordamos inteiramente com o grande crítico da Presença, pois falta à obra de Manuel da Fonseca o “sentido particularista que caracteriza o regionalismo”. O espaço alentejano enquadra os dramas enfocados pela obra sem, no entanto, servir de pretexto para qualquer tipo de exaltação ou afirmação particularista” (BARCELLOS, 1997, p.19).

O segundo grupo é o do documentário regionalista, também neo-realista neo-regionalista, que compreende os modernos “ciclos” da ficção brasileira: os ciclos da seca, do cangaço, do cacau, da cana-de-açúcar, do café, do sertão, do pampa, etc. (...) Ainda pertencente a essa tendência, há o grupo do Neonaturalismo socialista, que fundamenta a sua visão da realidade em postulados de ideologia política, fazendo da ficção arma de propaganda e ação revolucionária. É o caso, entre outras, de parte da obra de Jorge Amado (COUTINHO, 1997, p.275-278).

Embora saibamos que a literatura neo-realista portuguesa possui características que a diferenciam da literatura regionalista brasileira, é inegável a influência que esta exerceu sobre aquela. Todavia, isso não nos autoriza a conceber o Neo-Realismo português como sendo a versão lusitana daquela escrita que se desenvolveu no Modernismo brasileiro em sua “fase” regionalista.

Não obstante as diferenças entre as duas correntes acima citadas, reiteramos a importância da literatura brasileira, especialmente de alguns romances, sobretudo aqueles ligados ao regionalismo da geração modernista, na formação do Neo-Realismo português. Porém, cabe lembrar que este apresenta certas especificidades, especialmente no que diz respeito à ideologia. Acerca dessa relação de semelhança e diferença entre as duas correntes, nos diz Nelly Novaes Coelho (1986):

Vemos, pois, que a nova linguagem narrativa criada pelo nosso romance regionalista, foi um dos fatores que atuaram na gênese do romance neo-realista português. Este, porém, surge com uma especificidade muito própria e com tensões e intenções visceralmente geradas pela realidade da época. Humanismo social e politizante, inspirado pelas ideologias em choque no mundo em guerra, é o lastro que sustenta o Neo-Realismo português, - movimento que mais do que um impulso de renovação estética, pretendeu ser, em seu início, uma verdadeira tomada de consciência da realidade portuguesa em seu todo (COELHO, 1968, p.258).

Portanto, não seria mesmo uma atitude de bom senso entender a descrição da paisagem destacada no referido conto de Manuel da Fonseca apenas como elemento estético. Não obstante compreendermos perfeitamente que a plasticidade das cenas apresentadas pode induzir-nos, inicialmente, a considerar o texto como a simples descrição de uma paisagem, não devemos nos esquecer que a preocupação principal corrente em todo o texto que se pretenda neo-realista é o homem. E esse homem não está colocado, em relação à natureza, como elemento de composição pura e simplesmente

estética, antes, é a figura de maior destaque tratada pelos escritores neo-realistas, dentre os quais se insere o autor de *Campaniça*.

Embora saibamos que a formação artística de Manuel da Fonseca favoreça a uma concepção de ordem estética mais apurada devemos lembrar, consoante Benjamin Abdala Junior e Maria Aparecida Paschoalin (1994), que:

O trabalho artístico aberto aos mecanismos mais dinâmicos da realidade é social. Uma das funções sociais da linguagem é servir de relação entre o que ocorre em todos os campos do conhecimento. Trabalhar a linguagem nessa dinâmica é promover uma literatura ativa, que não se reduz a quaisquer esquematismos. O trabalho com a linguagem torna-se assim simétrico à função social da literatura: promover a transformação da realidade, da qual é parte constitutiva. (ABDALA Jr. e PASCHOALIN, 1994, p.161).

Assim, a presença do pictórico não se reduz simplesmente a uma manifestação estética. Na literatura neo-realista, e em especial em alguns textos de Manuel da Fonseca, este recurso está sendo utilizado, prioritariamente, como um instrumento que tem a função de relatar, não as belezas paisagísticas ou em fazer a exaltação da natureza, mas sim como um elemento capaz de chamar a atenção para determinados problemas sociais de difícil equação. Portanto, nos textos do Neo-Realismo, geralmente, o que será abordado de modo prioritário não é o pictórico, mas o homem.

No “Prefácio” que escreveu para o livro *Poemas Completos*, obra do mesmo autor de *Campaniça*, Mário Dionísio apud Abdala Jr. e Paschoalin (1994) afirma que:

Toda a temática de Manuel da Fonseca se reduz a dois motivos, intimamente solidários, que, em vários tons e andamentos, sem cessar se repetem: uma ansiedade de viver em conflito com uma realidade social que torna essa vida impossível de ser plenamente vivida e uma decisão de intervir nos destinos do mundo, que, optando por um ato de desespero, acaba por esbarrar com a sua própria ineficácia, que, entretanto, se não reconhece como tal e torna, assim, possível o constante recomeço. (ABDALA Jr. e PASCHOALIN, 1994, p.164).

Partindo da exposição de Mário Dionísio acerca da temática de Manuel da Fonseca, podemos entender que na obra deste último há um sentido que vai além do individual, ou seja, existe uma preocupação com o coletivo, o que se expressa, de certa forma, no relato que se faz da situação opressora pela qual passa o povo, notadamente os menos

favorecidos. Esse tipo de denúncia, de adesão às causas coletivas pode ser percebido, no conto aqui abordado, através da representação da paisagem de Valgato. Portanto, a descrição da natureza faz parte de um todo que está sendo abordado, não se configurando tão somente como pano de fundo, como fora em algumas obras do Romantismo, onde geralmente representava o estado de espírito das personagens de forma individualizada ou particular.

Tendo em vista o que até aqui já foi falado a respeito da sobreposição dos aspectos sociais e conseqüentemente o destaque conferido ao elemento humano em relação ao pictórico, passaremos a uma abordagem um tanto simplista acerca do referido tema. Visto que já abordamos, embora de modo muito sucinto, alguns aspectos relacionados à paisagem de Valgato, tentaremos a partir de agora analisar como os habitantes da referida aldeia são apresentados neste conto de Manuel da Fonseca.

#### **4.1 Os trabalhadores de Valgato e a falta de perspectivas**

Para um melhor entendimento do que dissemos até aqui, especialmente no que tange à questão relacionada aos aspectos sociais que estão inseridos em Campaniça, faremos algumas observações sobre determinadas personagens que fazem parte do referido conto, observando, entre outros aspectos, como se estabelecem as relações do homem com o trabalho naquele espaço ficcional e como a ideologia que orienta a literatura neo-realista as concebe no espaço real.

As primeiras personagens humanas que aparecem no texto são os trabalhadores de Valgato. Observe-se que como propusemos inicialmente há, quase sempre, um caráter depreciativo na descrição que se faz da paisagem daquela aldeia. Porém, o que estará sendo agora apresentado não é apenas a natureza, mas o homem, ou melhor, uma parte dos homens daquele lugar. Inicialmente, vejamos como fica a comparação desses com a vegetação que compõe o cenário de Valgato.

Saem os homens para o trabalho ainda a manhã vem do outro lado do mundo. Levam enxadas e foices e conhecem todos os trilhos, entre o mato, com estêvas mais altas que duas vezes o tamanho do mais alto dos homens de Valgato. Tanto conhecem os caminhos que vão, sem desvio nem engano, até às herdades que ficam a léguas de distância, ainda com o sono e o escuro da noite fechando-lhes os olhos (FONSECA, 1984, p. 9).



Anteriormente dissemos que alguns aspectos atinentes à paisagem de Valgato tornavam-na, de certo modo e segundo as adjetivações do narrador, um espaço relativamente descrito de modo depreciativo o que se opõe à concepção que, quase sempre, nos apresentam os textos que descrevem cenários naturais. Geralmente, ao pensarmos em um texto cuja descrição da paisagem aparece com relativo destaque, tendemos a imaginar que o intuito de seu autor será muito provavelmente ressaltar, entre outros, aspectos que enalteçam as belezas do ambiente, a fertilidade da terra e as riquezas naturais do lugar. Embora isso não ocorra na descrição da aldeia de Valgato uma vez que, como vimos falando, a sua paisagem é descrita de forma depreciativa, cabe estabelecer uma comparação entre a vegetação do caminho que conduz os homens daquela aldeia até o seu local de trabalho e os trabalhadores que passam por ali. Se compararmos algumas espécies daquela vegetação à estatura dos homens, perceberemos que há uma diferença entre ambos: estes são inferiores àquela, ou seja, os homens de Valgato são bem menores que a vegetação daquela aldeia.

O texto nos revela que as “estêvas”, espécies de arbustos, “são mais altas que duas vezes o tamanho do mais alto dos homens de Valgato” (FONSECA, 1984, p.9). Ora, podemos entender que tal comparação, aparentemente, nada representa ou revela e, ingenuamente, poderíamos conjecturar que provavelmente não há nada de estranho no fato das “estêvas” serem mais altas que os homens. Porém, uma outra perspectiva de análise, ainda que sem respaldo teórico, pode nos levar a compreender que esta comparação não se relaciona a aspectos físicos. Mesmo parecendo infundada, a nossa proposta pode levar-nos a interpretar que, talvez, aquilo que está sendo descrito ali pode não dizer respeito à estatura física daqueles homens, mas talvez à estatura intelectual. Segundo esse prisma podemos interpretar que essa “vegetação alta” pode, em certo sentido, representar a “cegueira” do homem em relação à sua própria vida, ao seu destino. Esse seria um fator de impedimento, um obstáculo que não permitiria que o homem enxergasse com clareza o mundo que o cerca, encontrando assim dificuldades para seguir caminhos mais “livres”, percorrer estradas mais “amplas”. Assim, poderíamos entender que a vegetação ali descrita, que se apresenta maior que aqueles homens, seria mais um elemento que confere à paisagem de Valgato aspectos que remetem à idéia de claustro <sup>31</sup>. Ainda sobre essa vegetação, observe-se que ela não se torna empecilho para que aqueles homens cumpram

---

<sup>31</sup> Lembremo-nos da paisagem de Valgato como uma espécie de “prisão”, conforme nos mostra o Professor José Carlos Barcellos. Cf. em nosso texto a nota de número 24.

sua rotina de labuta, não os impede de seguirem rumo ao seu local de trabalho, portando “enxadas e foices”. Talvez, se aqueles trabalhadores portassem martelos e foices <sup>32</sup>...

#### 4.1.1 O sono e o escuro da noite: inércia e desesperança

Ainda no mesmo trecho a que vimos nos referindo, podemos perceber que, não obstante os empecilhos que se interpõem em seu caminho, os trabalhadores de Valgato “vão, sem desvio nem engano, até às herdades que ficam a léguas de distância, ainda com o sono e o escuro da noite fechando-lhes os olhos” (FONSECA, 1984, p.9). Talvez, pudéssemos interpretar que o fato de os trabalhadores superarem essas dificuldades para chegarem ao seu local de trabalho, os qualifique como homens bravos, corajosos, que enfrentam e superam os obstáculos para cumprirem seu dever. No entanto, observemos que eles têm a visão comprometida pelo “sono e o escuro da noite”. Logo, talvez não devamos entender que estejam realizando essa tarefa de modo consciente, mas de forma automática, mecânica.

Observe-se que os vocábulos “sono”, “escuro” e “noite”, podem representar algo que ultrapassa os limites atinentes a aspectos físicos, indicando talvez algo mais profundo, mais complexo, o que derrubaria a hipotética e ingênua análise, proposta no parágrafo anterior. O “sono” pode estar representando um estado de espírito, talvez o da letargia ideológica daqueles homens em relação ao seu destino, ou seja, a sua sonolência pode ser também entendida como diminuição do nível de consciência, fruto da opressão e do controle. Esses dois últimos fatores fazem com que o homem não realize as suas tarefas de modo espontâneo levando-o, conseqüentemente, a fazê-las de forma inconsciente, obrigatória. Note-se que o “sono” tem ainda como cooperadores no processo de paralisia ideológica dois elementos muito representativos: o “escuro” e a “noite”.

Inicialmente, poderíamos dizer que “escuro” e “noite” pertencem a um mesmo campo semântico, logo, talvez ambos pudessem ser utilizados indiscriminadamente sem prejuízo de entendimento. Entretanto, o autor utiliza os dois vocábulos para, quem sabe

---

<sup>32</sup> Aludimos, obviamente, a um dos símbolos mais conhecidos do Comunismo. O referido trecho de Campaniça nos diz: “Tanto conhecem os caminhos que vão, sem desvio nem engano, até às herdades que ficam a léguas de distância, ainda com o sono e o escuro da noite fechando-lhes os olhos” (FONSECA, 1984, p.9). A livre associação que fizemos, consiste na idéia de que, talvez, se os trabalhadores de Valgato “portassem” as ferramentas intelectuais ligadas à ideologia socialista não seguiriam com tanta resignação os “caminhos” que lhes eram impostos.

desse modo, enfatizar o momento tenebroso (vigência do chamado Estado Novo) pelo qual passava o seu país. O escuro e a noite poderiam ser usados, metaforicamente, para indicar o medo e a falta de perspectivas que tomaram conta do povo português, ou ainda a suspensão do nível de consciência. Assim, eles (os portugueses), a exemplo dos “trabalhadores de Valgato”, continuavam a caminhada, apesar do sono e da escuridão, trilhando um caminho que não haviam escolhido, mas que, mesmo com os olhos quase fechados, seguiam, fazendo-o sem desvio de rota, numa “cega obediência”. Contra esse tipo de situação faz-se presente o poder da literatura neo-realista cuja força, transcendendo os limites teoricamente impostos à arte, irmana-se à voz dos oprimidos, formando um coro que protesta contra tudo aquilo que possa oprimir e relegar a condições degradantes a dignidade humana.

A denúncia da alienação é uma das características básicas do Neo-Realismo. Pelo conceito de alienação, temos o roubo ao indivíduo de características, atributos ou direitos que lhes são próprios. O indivíduo pode alienar-se a um outro em qualquer campo de atividade, desde o econômico ao político e à vida psicológica. (ABDALA Jr. e PACHOALIN, 1994, p.161).

Talvez, ao representar os trabalhadores de Valgato, Manuel da Fonseca estivesse, de certo modo, tentando representar na verdade uma parte do povo português, denunciando assim o estado de alienação vivido por grande parcela da população durante a vigência do regime ditatorial que se estabelecera no país. A falta de autonomia daqueles trabalhadores descritos em *Campaniça* é tão grande que, em nosso entendimento, chegam a ser comparados a um animal cego que também consegue, não obstante a cegueira, trilhar um determinado percurso, como vemos a seguir no trecho transcrito:

Não é de admirar. Zé Tarrinha tem uma mula que caiu num barranco de piteiras e vazou os dois olhos. Pois a mula nunca erra a casa e vai sozinha à fonte. Não é de admirar que os homens saiam ainda com o escuro da noite, e com o sono, e vão sem desvio ou engano até as herdades (FONSECA, 1984, p.9-10).

Podemos entender nessa passagem uma espécie de comparação entre aqueles homens e o animal e, pode ser, que este seja superior àqueles. Entendemos assim devido ao fato de o narrador dizer que não “é de admirar” que aqueles homens sigam um caminho sem errá-lo, mesmo com o sono e a noite a dificultar-lhes a vista. Ele nos relata, em seguida, o episódio ocorrido com aquele eqüino e que o mesmo não se perdia nos caminhos que seguia. Ora, devemos levar em consideração que a “mula do Zé Tarrinha” é um animal irracional, guiado pelo instinto e não pelo raciocínio. A partir do momento em que o homem perde a sua autonomia e o seu poder de decisão, passando a seguir, sem questionamentos, os caminhos que lhe são determinados por outrem, este homem pode estar também agindo irracional e instintivamente.

Há certa ironia da parte do narrador ao não demonstrar surpresa com a “façanha” realizada pelos trabalhadores em seu trajeto. É como se ele estivesse a dizer, ironicamente que se até um animal pode – habituar-se a seguir um caminho e dele não se desviar –, porque o homem não poderia? Julgamos que exista aí não uma exaltação ao homem, à sua supremacia em relação aos animais e sim uma crítica à submissão, à obediência servil. A ponta de ironia reside justamente no fato de os animais serem guiados exclusivamente pelo instinto e, no caso específico daquele animal, a cegueira lhe trouxe, por paradoxal que pareça, a “luz”. Entendemos assim pois, de acordo com o texto, quando possuía a visão perfeita a mula “caiu num barranco de piteiras e vazou os dois olhos”, e depois da cegueira “nunca erra a casa e vai sozinha à fonte”(Campaniça, 1984:10). Portanto, ela passou a “enxergar” após “a cegueira”, guiando-se pelo seu instinto, o qual já possuía. Quanto aos trabalhadores de Valgato que, aparentemente, têm o sentido da visão em perfeitas condições, parecem estar ideologicamente cegos, seguindo sem “desvio” e com extrema “obediência” o “caminho” que lhes foi imposto não fazendo uso do intelecto, mas apenas utilizando o instinto.

Uma outra passagem do referido conto reforça essa idéia acerca do uso dos instintos em detrimento do intelecto, como veremos em relação à personagem conhecida como Venta Larga, cuja maior característica reside no aguçado olfato que possui e não em atributos ligados à capacidade de raciocínio.

O Venta Larga, quando se fala que alguém se perdeu no caminho, diz sempre:  
— A gente não precisa senão de saber onde põe os pés. O mais cá é disto... (e funga com ruído, alargando as narinas, aponta o nariz)... o mais é cá do cheiro. (Por isso lhe chamam o Venta Larga) (FONSECA, 1984, p.10).

Através da fala da personagem é ratificada a condição do homem guiado unicamente pelo instinto, o homem que, como diz o próprio *Venta Larga*, precisa apenas “saber onde põe os pés [...] o mais é cá do cheiro”. Ora, todo aquele que se enquadrar nessa situação de “homem farejador” não se guiará pelo raciocínio, nem pela capacidade de discernimento, mas apenas se valerá de uma característica muito mais comum a algumas espécies de animais. Logo, eleger apenas e tão somente o instinto como elemento primordial, não parece algo razoável, ante a capacidade intelectual do ser humano.

#### **4.2 Uma tentativa de conscientização**

Contrapondo-se de certo modo àquilo que foi por nós anteriormente citado, ou seja, ao caráter unicamente instintivo do homem, surge novamente a voz do narrador, dizendo: “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” (FONSECA, 1984, p.10). Note-se neste trecho transcrito que o narrador faz uma interessante observação acerca de como o homem deve fazer para se orientar, mesmo quando estiver perdido em um terreno que conhece muito bem. Este homem deve, para tanto, fazer uso não apenas do instinto, mas também do intelecto, do raciocínio.

Faz-se importante observar que quem utiliza a palavra “tino” não é a personagem *Venta Larga*, que só faz menção ao “cheiro” como elemento capaz de nortear um homem que esteja perdido. Quem faz alusão ao “tino” é o narrador. Entendemos que ao fazê-lo, ele salienta a necessidade de o homem fazer uso de sua capacidade de discernimento, de seu juízo crítico e não apenas do instinto. Para que o homem se encontre torna-se necessário um somatório de elementos e não a utilização de apenas um deles. Por exemplo, de que adiantaria para aqueles habitantes de Valgato apenas os olhos? “Para que serve ver? Anos e anos a olhar o descampado, os olhos cansaram-se de ver sempre o mesmo. A vista dos homens de Valgato é um sentido embotado. Há uma névoa cobrindo-a, mesmo de dia com o céu esbranquiçado e o Sol tremendo no ar” (FONSECA, 1984, p.10). Tanto neste trecho quanto no anterior, podemos perceber uma certa mudança no (dis) curso do texto. Parece-nos que o narrador começa a lançar, com mais intensidade,

sementes reflexivas no solo do texto, para que as mesmas floresçam no tempo certo na consciência do leitor. Como que fazendo uso de um fio condutor, ele alerta para a facilidade de um homem perder-se em um lugar conhecido. Talvez pelo comodismo, pelo marasmo, a mesmice e a improdutividade daquela terra, “tão igual e tão monótona”, um homem pode perder-se ali e não se encontrar mais. E, muito provavelmente, o fato de um homem perder-se em sua própria terra, lugar que deveria conhecer como a palma da mão, traz consigo uma mensagem para além das questões geográficas de Valgato.

Um homem perdido em sua própria terra pode representar alguém totalmente alienado, desprovido de ideologia, preso a condições que não lhe permitem “enxergar” a realidade que se apresenta diante de si. Logo, tornar-se-á um fantoche nas mãos do sistema, pois alguém que não questiona e não reivindica, vivendo de modo submisso e acatando passivamente tudo o que lhe é determinado, será facilmente envolvido pelos tentáculos dos regimes despóticos. Mas como superar esta condição? É necessário, acima de tudo, que o homem possa despertar, conscientizando-se da situação que o oprime, ao invés de continuar apenas contemplando a mesma paisagem que há tempos lhe aprisiona. “Anos e anos a olhar o descampado, os olhos cansaram-se de ver sempre o mesmo”. No entanto, apenas os olhos não são suficientemente capazes para fazer aqueles homens enxergarem a vida além dos limites de sua própria aldeia.

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. E sem ver, ainda a manhã vem do outro lado do mundo, os homens, certinhos 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, cegos do sono que volta. Certos e direitos que um homem não precisa mais que saber onde põe os pés.

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

Valgato é uma terra triste (FONSECA, 1984, p.10-11).

No fragmento anteriormente transcrito podemos perceber um conjunto de fatores que retratam não apenas os habitantes daquela aldeia, mas também a própria aldeia de Valgato. É como se lá não houvesse saída, não houvesse luz no fim do túnel, até porque as noites para aqueles trabalhadores pareciam eternas, uma vez que ao saírem de suas casas para o trabalho e ao retornarem para as mesmas após um dia inteiro de labuta, têm como

companhia constante a escuridão da noite. Como que amalgamados, homem e paisagem constituem um único e triste quadro, pintado de solidão e falta de perspectivas.

Mas todos os habitantes daquela aldeia desejariam permanecer com a vista, os pés e a vida plantados eternamente em Valgato? Todos os trabalhadores estariam satisfeitos, ou antes, conformados com o marasmo e a mesmice daquele local? Não. “Maria Campaniça” não queria permanecer em Valgato, gostaria de sair dali, assim como o fizera o “Zé Gaio”.

### 4.3 Do desejo de fuga à frustração

Em meio ao marasmo e ao conformismo que tomam conta de Valgato surge, enfim, a voz destoante de alguém que não se inclui no perfil das personagens até aqui apresentadas, ou que pelo menos manifesta de forma explícita um desejo de deixar aquela aldeia.

Maria Campaniça, quando era solteira, pensava todos os dias em fugir<sup>33</sup> da aldeia. Era nova e tinha o rosto corado e um lenço de barra amarela. Subia a quebrada, sentava-se no cabeço mais alto à sombra de um chaparro e punha-se a pensar para que lado partiria.(...) Depois apareceu o Baleizão com conversa a noite na soleira da porta. E o mesmo desejo continuou: fugir de Valgato. Comprariam os dois uma bécora e um bácoro e ao fim de algum tempo haviam de ter uma vara de porcos. Iriam vendê-los à feira de Cerromaior e aí ficariam a viver. Aí ou noutra terra, contanto que não fosse em Valgato (FONSECA, 1984, p.11).

A personagem em questão, diferentemente dos demais habitantes que vimos até aqui, desejava não apenas sair daquele lugar e sim, fugir dele. Ora, o termo nos dá bem a idéia daquilo que a aldeia representava para Maria Campaniça. É como se Valgato fosse, como nos diz José Carlos Barcellos (1997), uma “quase prisão” (O herói problemático em Cerromaior, 1997, pp.22; 25-26). E é dessa espécie de prisão que aquela personagem quisera, desde muito jovem, fugir.

Note-se que Maria Campaniça parece não aceitar passivamente, como os outros habitantes aceitam, o marasmo e a solidão daquela aldeia e, mesmo depois de conhecer “o

---

<sup>33</sup> O sublinhado é nosso.

*Baleizão*” – com quem constituiria uma família – manteve a idéia fixa de abandonar aquela terra. Iriam os dois viver “noutra terra, contanto que não fosse em Valgato”(FONSECA, 1984, p.11). Isso mostra que ela não queria para si e tampouco para a sua “nova família” aquela vida sem perspectivas que até então vivera.

Porém, o texto nos mostra que os planos que aquela moça fizera não se concretizaram e ela não logrou êxito em seu objetivo, ou seja, não conseguiu transpor os limites de Valgato. Depois de cinco filhos e sete anos de união matrimonial, Maria Campaniça continua vivendo naquela mesma terra, da qual desejava fugir desde o tempo em que ainda era solteira. Talvez, o fato de ela não conseguir deixar aquele lugar reforce ainda mais a idéia de vermos aquela aldeia como o espaço da opressão, da falta de perspectivas, como uma prisão, na qual ela estivera encerrada e de onde, mesmo em sonhos, não teria como escapar. “Uma noite, Maria Campaniça sonhou que era velha e morria sem sair de Valgato. Foi e contou à mãe. O rosto encarquilhado da velha franziu-se ainda mais na sombra do lenço: — Que parvidade, moça! Então onde haverás de morrer?” (FONSECA, 1984, p.11-12).

Vê-se que em Valgato não há lugar para a liberdade, até mesmo no sonho a opressão está presente, impedindo a realização do desejo, ainda que no universo onírico. Ora, que modo mais cruel de opressão pode haver que o cerceamento do direito, que o tolhimento da possibilidade do indivíduo sonhar livremente, realizando aquilo que deseja? Para nós, essa passagem é bastante emblemática na representação de Valgato como um “espaço fechado”, do qual é quase impossível fugir. Quase? Haveria então a possibilidade de alguém fugir daquele espaço?

#### **4.4 A história de Zé Gaio e a religião como elemento opressor e alienador**

A razão de encerrarmos o trecho anterior considerando Valgato como um espaço do qual era quase impossível fugir, deve-se ao fato de Maria Campaniça conhecer a história de alguém que, um dia, teria obtido êxito na tentativa de empreender fuga daquela terra. Esse alguém era o “Zé Gaio”, cujas histórias a respeito dele, que conseguira sair de Valgato, povoaram a juventude de Maria Campaniça. “Quando era nova [Maria



Campaniça] <sup>34</sup> tinha o rosto corado e gostava de ouvir falar do Zé Gaio. Agora ninguém sabia do Zé Gaio. Fôra-se numa noite de estrelas, quando os homens cantavam uma toada tão lenta e desgarrada que até metia medo” (FONSECA, 1984, p.12). Inicialmente o que nos chama a atenção é a beleza da noite no momento da partida de Zé Gaio. Ora, desde o início do conto, em momento algum percebemos a natureza aparecendo como elemento de representação da beleza. A paisagem de Valgato nada apresenta de belo na descrição que nos faz o narrador, há sobreiros descarnados, carrascais e as noites parecem intermináveis... Eis que agora a noite aparece como uma “noite de estrelas”, como se fosse um prêmio à ousadia daquele habitante que “desafiara o sistema opressor” e que conseguira se libertar da opressão.

“O Venta Larga, quando se fala no Gaio, explica o caso nestas palavras: — O Zé Gaio perdeu o cheiro da casa” (FONSECA, 1984, p.12). Em um trecho anterior do conto, vimos que a personagem *Venta Larga* falava sobre o uso do “cheiro” para o homem não se perder e, agora, como justificativa para o fato de o Zé Gaio não ter retornado nunca mais para Valgato, diz que isso aconteceu porque ele “perdeu o cheiro da casa”, dando a entender que muito provavelmente estaria perdido em uma terra estranha, sem poder voltar para a sua aldeia. “Mas Maria Campaniça sabe que não foi assim. E recorda a história do Gaio...” (FONSECA, 1984, p.12). História da qual transcrevemos um trecho, exatamente aquele que relata como Zé Gaio foi embora de Valgato.

Uma tarde, já sem sol, quando os homens vindos da faina desciam das cristas dos cabeços, notaram que havia qualquer coisa de estranho em Valgato (...).

Era uma forma de mulher com um vestido azul, colado, desenhando-lhe a carne. E tinha a boca vermelha e os olhos azuis e os cabelos loiros. (...).

Depois, viera um senhor, dono das terras do vale, e a mulher partiu com ele, num carro, pelo melhor dos caminhos que sai de Valgato (...).

Os homens continuaram indecisos (...). 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 tristes do 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 certeza de que vira uma mulher. E quando a noite ia em meio(...) jogou a manta para o ombro e partiu. Partiu e nuca mais voltou (FONSECA, 1984, p.13).

---

<sup>34</sup> O grifo é nosso.

Embora extenso, consideramos de fundamental importância a transcrição do trecho anterior para, talvez, entendermos um pouco o porquê da história de Maria não ter dado certo. Note-se que a presença daquela “forma de mulher com um vestido azul, colado, desenhando-lhe a carne”, altera radicalmente a rotina daqueles trabalhadores, que retornavam para as suas casas após mais um exaustivo dia de trabalho. Eles ficam como que embriagados, como se estivessem dominados por aquela figura feminina que tinha “a boca vermelha e os olhos azuis e os cabelos loiros”.

Entendemos que a descrição física, extremamente sensual, daquela mulher talvez esteja representando, ou antes, sugerindo uma possibilidade de vida nova para aqueles homens. É como se ela os quisesse seduzir para que fossem atrás dela, ou melhor, dos sonhos deles. Porém, eles “continuaram indecisos [...]. Só acordaram com as palavras da velha Carrasquinha” (FONSECA, 1984, p.13), palavras que os trouxe de volta àquela dura e irremediável realidade, que por um instante lhes pareceu um pouco menos dura e cruel.

No momento em que eles dão ouvidos àquelas palavras, contentando-se com o que lhes fora explicado acerca daquela “aparição”, há um corte no sonho, uma sensível mudança em seu estado de espírito. Depois disso, eles, que inicialmente estavam indecisos, “ficaram mais tristes que nunca e, nessa noite, cantaram tão desgraçados como os presos às grades de uma cadeia”, e talvez esse canto de lamento fosse fruto da certeza de que jamais sairiam daquela “prisão”. Entendemos que o longo trecho de Campaniça que transcrevemos, sobretudo, a explicação de cunho religioso que a velha Carrasquinha utiliza para justificar a “aparição da mulher de vestido azul” configura, de certo modo, o uso da religião como elemento alienador, tese defendida por Marx. Como tentativa de corroborar nossa idéia, fiquemos com as palavras de Marilena Chauí<sup>35</sup> a respeito do tema:

Em geral, todos conhecem a fórmula segundo a qual “a religião é o ópio do povo”, isto é, um mecanismo para fazer com que o povo aceite a miséria e o sofrimento sem se revoltar [...] Marx define a religião como “a criação de um espírito num mundo sem espírito”, como “enciclopédia e lógica popular” e “consolação num mundo sem consolo”[...] (CHAUÍ, 2000, p.107).

Retornando ao conto, cabe lembrar que *Zé Gaió*, não obstante as explicações religiosas da “Carrasquinha”, diferentemente dos demais homens, não se deixou influenciar, “não acreditara nas palavras da velha. Tinha a certeza de que vira uma mulher.

---

<sup>35</sup> CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia?

E quando a noite ia em meio(...) jogou a manta para o ombro e partiu. Partiu e nunca mais voltou”. É assim que termina a história do Zé Gaio, que foi capaz de se libertar dos “grilhões”, transpor os “muros” de Valgato e partir para sempre... Mas e a “história” de Maria Campaniça, como termina? Ela que tanto sonhara abandonar Valgato, sair daquele lugar, ela que “quando era solteira, pensava todos os dias em fugir da aldeia”... Teria ela conseguido, tal Zé Gaio, escapar daquela aldeia? A resposta, já antecipamos, é não! E qual a razão do insucesso de Maria Campaniça em seu intento? Vejamos a seguir.

#### 4.5 A história de Maria Campaniça: em um sonho, o fim do Sonho

No intuito de responder à última indagação do parágrafo anterior, tentemos investigar o que impediu a realização do desejo da personagem, ou pelo menos uma das razões para que a história de Maria Campaniça não tivesse um final feliz.

A não realização do intuito de Maria Campaniça ocorre, muito provavelmente, porque ela, diferentemente do *Zé Gaio*, não conseguiu “perder o cheiro” de Valgato, antes, impregnou-se cada vez mais dele. “Maria Campaniça quando era nova tinha o rosto corado e um desejo enorme de abalar. Agora tem um filho nos braços chupando-lhe o seio e, perto, dormem os outros na enxerga” (FONSECA, 1984, p.14-15). Ela, ao invés de afastar-se de seu torrão natal só fez estreitar os laços com aquele lugar, do qual tanto dizia querer sair e no qual, por paradoxal que pareça, foi se encravando cada vez mais, aprofundando assim as suas raízes humanas no solo de Valgato.

Como que fazendo uma espécie de balanço da vida daquela mulher, quase que um pequeno retrospecto, o narrador nos lembra sinteticamente uma parte da história dela e faz, de certa forma, uma comparação entre a vida que ela estava levando e aquela que *Maria Campaniça* imaginava estar sendo vivida pelo *Zé Gaio*.

[...] Maria Campaniça quando era nova também ia para o montado com uma vara de porcos [...] Depois viera o Baleizão com conversas [...] Vieram os filhos e Maria Campaniça sonhara que morria velha e sem sair de Valgato. Zé Gaio andava ao acaso por terras melhores, senhor da sua vida. Estava em todas as feiras gozando todas as horas como melhor lhe apetecesse. E iria para aqui ou para além segundo a sua vontade. Vida boa... (FONSECA, 1984, p.15).

Podemos ver no fragmento acima que a frustração de não ter conseguido deixar aquela aldeia, o que nos é transmitido pelo narrador, faz com que a referida personagem feminina estabeleça uma espécie de comparação, traçando um paralelo entre a sua vida e a vida do Zé Gaio. Maria Campaniça, que gostava de ouvir as histórias sobre ele e que certamente nele se espelhava para tentar sair de Valgato, não obtivera êxito no seu intento, diferentemente do que acontecera com Zé Gaio. Agora, o que restava para Maria Campaniça era imaginar como estaria vivendo o Zé Gaio fora dos “muros” de Valgato, longe dos limites daquela terra sem perspectivas, que reservava aos seus habitantes apenas a mesma e monótona história de vida, a mesma imutável paisagem. Zé Gaio que se recusara a acreditar na impossibilidade de transpor Valgato, que conseguira se libertar daquelas amarras viveria, de acordo com o imaginário de Maria Campaniça, uma vida de liberdade podendo fazer tudo aquilo que lhe desse vontade. Quanto a si, Maria Campaniça tinha a certeza de que terminaria a sua existência em Valgato, que estava condenada a olhar até o fim dos seus dias aquela mesma paisagem, aquele mesmo estado de coisas, por isso, “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 por-lhe uma cruz em cima” (FONSECA, 1984, p.15).

Essa, então, seria a sina daqueles que não ousaram e dos que não conseguiram furar o bloqueio daquele lugar tão monótono e repetitivo, onde a certeza única é a falta de perspectivas e, salvo raríssimas exceções, a impossibilidade de mudanças. Porque a primeira impressão que temos daquela aldeia é também a última <sup>36</sup>: Valgato é terra ruim.

Em Campaniça, vimos que alguns aspectos físicos da paisagem descrita, aliados a outros aspectos, configuram a aldeia de Valgato como um espaço fechado, que não oferece perspectivas aos seus habitantes. Já Aldeia Nova, como tentaremos explicitar a seguir, aparece como um espaço que propicia uma abertura para o sonho e para uma vida melhor.

---

<sup>36</sup> Referimo-nos às frases que abrem e encerram o conto.

## 5 ALDEIA NOVA: O ESPAÇO DA LIBERDADE

Observando determinados aspectos do conto anteriormente abordado, vamos agora traçar um paralelo entre ele e um outro, também de autoria de Manuel da Fonseca. A nossa opção recaiu sobre o conto intitulado “*Aldeia Nova*”, que por sinal dá nome ao livro do qual foram extraídos os dois textos. A escolha deveu-se ao fato de julgarmos que, embora ambos pertençam ao mesmo momento literário, ou seja, ao Neo-Realismo português, cada um dos contos apresenta um discurso que, em determinado momento, os distancia. Note-se, porém, que esse distanciamento não diz respeito à ideologia. Estamos falando sobre a representação do espaço apresentado nos dois textos.

Em *Campaniça*, o maior desejo da personagem central é deixar a terra onde nasceu. Desde muito nova Maria Campaniça sempre quis sair daquele lugar, porém, o tempo passou e ela não conseguiu realizar o seu desejo. Assim, a sua maior aspiração, fugir de Valgato, não se concretizou. O sonho da personagem Maria Campaniça não se realiza porque o espaço representado por Valgato é um espaço no qual o sonho e a liberdade estão ausentes, aquela aldeia caracteriza-se quase sempre como um espaço vedado. A impossibilidade de transpor os limites de Valgato fica evidente ao final do conto, quando percebemos que a esperança da personagem esvaiu-se e o que restou é tão somente “a certeza de que não sairá da aldeia e que, um dia, quando fôr velha, hão-de cobri-la de terra e pôr-lhe uma cruz em cima” (FONSECA, 1984, p.15).

Diferentemente da situação apresentada no conto anterior, a abordagem de *Aldeia Nova*, próximo conto a ser analisado, nos encaminha para a observação de um outro tipo de espaço. Em *Aldeia Nova* vê-se a construção de um espaço que se abre à possibilidade de realização do sonho, da esperança e do desejo, fatores que propiciam à personagem central do referido conto, a expectativa de alcançar um espaço que lhe ofereça melhores condições de vida.

### 5.1 Os trabalhadores e a falta de perspectivas

Inicialmente cabe esclarecer que o espaço físico em que transcorre a trama de *Aldeia Nova* é, assim como em *Campaniça*, o Alentejo. Em *Aldeia Nova*, embora não haja uma

descrição mais profunda da paisagem quanto às características da vegetação, solo e outros elementos que compõem o espaço físico, podemos perceber que o ambiente, se não chega a ser descrito de forma depreciativa, como em Campaniça, também não nos apresenta quaisquer aspectos que possam enaltecê-lo. A primeira imagem que temos de Aldeia Nova, assim como aquela apresentada no conto anterior, nos revela um ambiente que não apresenta atrativos quanto à paisagem. Certos elementos presentes na imagem inicial que temos de Aldeia Nova são comuns à paisagem de Valgato, entre os quais poderíamos citar o “descampado”, a “escuridão” e a “solidão”. Porém, no conto que ora analisamos, ao espaço físico se junta imediatamente o elemento humano, e o modo como este é apresentado já nos remete ao estado de espírito que toma conta daqueles que habitam o local.

O ambiente apresentado logo no início do texto remete-nos à tristeza e à solidão que parecem tomar conta das personagens que nos são apresentadas. É como se aquele ambiente transmitisse, assim como vimos em Campaniça, a falta de perspectivas.

Ao findar o dia, comida a última côdea, ganhões e malteses prali ficam longo tempo, adormecendo à custa de histórias e descantes[...]. Mas com as sombras alastrando por todo o descampado alastra a solidão que não tem eco para histórias e depressa puxa cantigas tristes e largas como a noite alentejana (FONSECA, 1984, p.183).

Note-se que no trecho destacado são mencionados os “ganhões e malteses”. Os termos se referem a grupos de trabalhadores que se sujeitam a trabalhos de qualquer natureza, sobretudo agrícola, pertencentes às camadas mais inferiores da sociedade e, como tal, quase sempre explorados.

Em outro trecho do conto vê-se a falta de perspectivas, sobre a qual falávamos no parágrafo anterior, notadamente transmitida através dos tristes versos entoados por uma voz solitária que canta:

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

(FONSECA, 1984, p.183)

Os dois versos destacados anteriormente, que em princípio poderiam sugerir o lamento de um único indivíduo relatando as angústias de sua existência, cantados inicialmente por uma voz solitária, logo encontram eco entre outras vozes tão pouco esperançosas e semelhantemente sofridas. Tais vozes respondem em coro, acompanhando aquela voz que antes cantava solitária:

Sou trabalhador de enxada  
ai! Fui condenado ao nascer

(FONSECA, 1984, p.183)

Os dois primeiros versos, como vimos, são cantados por uma voz solitária. Todavia, os dois últimos versos que completam a quadra são cantados, como resposta, por um coro. Estes dois últimos talvez indiquem uma espécie de destino comum reservado àqueles que exercem determinado tipo de ofício, uma sorte igual para quem não nasceu em berço privilegiado. O narrador nos revela que o coro ao cantar os dois últimos versos, “responde, não para consolar, que não há nos homens senão igualdade de destino” (FONSECA, 1984, p.184). Portanto, qualquer caráter supostamente individual que se queira dar aos dois versos que abrem a quadra será rechaçado, de acordo com aquilo que nos diz o narrador ao comentar a resposta entoada pelo coro. Logo, percebe-se que o tipo de vida que levam aqueles homens não tem nada de auspicioso, até porque a sentença deles já está determinada desde o seu nascimento, como cantam as próprias vozes em uníssono, talvez representando o sofrimento comum a todos quantos façam parte de um grupo social menos favorecido. Podemos inferir, segundo o que vimos expondo, que o destino já está previamente traçado para aqueles que trabalham no campo o que talvez possa denotar uma questão social que, todavia, não se restringe apenas aos trabalhadores agrícolas, embora a estes faça alusão, mas que se estende a tantos outros trabalhadores igualmente explorados.

A presença da denúncia social e da crítica ao sistema opressor são comuns à literatura neo-realista, todavia, a forma como estes temas ligados às questões sociais são apresentados por Manuel da Fonseca, tanto em *Campaniça* quanto em *Aldeia Nova*, revelam acentuadamente a humanização das personagens. Estas, ao evidenciarem situações que transcendem a esfera literária, captam a atenção do leitor fazendo com que o mesmo enxergue nas circunstâncias vividas pelas personagens uma analogia com a vida real. Porém, cabe aqui observar que, ao abordar tais aspectos, o Neo-Realismo não está

evocando a simples comiseração, ou querendo despertar no leitor qualquer sentimento que se ligue à compaixão cristã pelos mais necessitados. O que se procura é despertar uma consciência que possa fortalecer o espírito crítico da sociedade a fim de que esta atente para as injustiças e desigualdades sociais no intuito de acabar com as mesmas. Feita a observação, retornemos ao que falávamos sobre circunstâncias peculiares à literatura de Manuel da Fonseca.

Convém lembrar que a presença de personagens e situações que apontem para questões sociais, especialmente no que tange os menos favorecidos, de certo não causará estranheza àqueles que conheçam um pouco da obra de Manuel da Fonseca, pois aspectos sociais povoam, invariavelmente, grande parte das obras do referido autor. Segundo Massaud Moisés (1994), “seja na ficção rural, seja na citadina, contudo, pontificam a adesão comovida aos miseráveis e a visão poética do mundo, o que serve para determinar o caráter *suigeneris* do neo-realismo de Manuel da Fonseca”. (MOISÉS, 1994, p.167). E é justamente esse olhar apaixonado, com o qual o autor de *Cerromaior* contempla os menos favorecidos, que nos leva a escolher em Aldeia Nova a personagem Zé Cardo, sobre o qual faremos uma análise um pouco mais detida, ainda que não muito profunda. O que norteia a nossa visão e que nos leva a privilegiar a citada personagem é o fato de a mesma carregar consigo a esperança de conquistar melhores condições de vida, tentando sair de um espaço que lhe oprime e cerceia.

## **5.2 Zé Cardo e o espaço da liberdade**

O espaço que se delinea em Aldeia Nova, não obstante os possíveis pontos de aproximação com o espaço de Valgato, apresentado no conto anteriormente analisado, se caracteriza primordialmente por representar a possibilidade da realização do sonho. Entendemos que em Aldeia Nova, diferentemente daquilo que ocorre em Campaniça, o desejo de Zé Cardo, personagem destacado no referido conto, não se oblitera, ao contrário do que acontece com Maria Campaniça. Zé Cardo manifesta um desejo incessante de chegar à localidade chamada Aldeia Nova onde, segundo o seu pensamento, encontraria melhores condições de vida. A realização do desejo de Zé Cardo, ou seja, a sua chegada à Aldeia Nova, não se realiza no plano físico, mas se concretiza, como veremos em nossa análise, tão somente no sonho. Este aspecto, por simples que possa parecer já diferencia o



espaço existente nos dois contos uma vez que o espaço de Valgato, sempre fechado, remetendo-nos à idéia de prisão, não permite à Maria Campaniça, ainda que em sonho, transpor os limites daquela aldeia. Já o espaço presente no conto *Aldeia Nova* permite à personagem Zé Cardo, ainda que em sonho, como antecipamos acima e como ainda mostraremos em nosso texto, a consecução de seu objetivo maior: abandonar a precariedade da aldeia em que vivia, para chegar à Aldeia Nova, onde julgava haver melhores condições de vida. Daqui por diante tentaremos expor aquilo que entendemos ser o diferencial entre os dois contos: a construção do “espaço da liberdade” encontrado em *Aldeia Nova*, que tem na personagem de Zé Cardo seu expoente máximo.

Entendemos que a diferença mais sensível entre os dois espaços, o da opressão (falta de perspectivas), presente em *Campaniça* e o da liberdade (possibilidade de realização do sonho), percebido em *Aldeia Nova*, se dá a partir da oposição que se estabelece entre a realidade e a imaginação. Essa dicotomia pode ser notada, em *Aldeia Nova*, na falta de alento que Zé Cardo demonstra quando, depois de cumprir suas tarefas, “já não vem a tempo de ouvir as histórias de que tanto gosta. Só a desolação de sempre o espera naquelas falas arrasadas” (FONSECA, 1984, p.184). Note-se que essas falas são as mesmas daqueles “condenados” que foram anteriormente citados em nosso texto <sup>37</sup>, e que repetem sempre as “mesmas quadras cantadas ao desfôgo dos serões [...] a mesma toada” (FONSECA, 1984, p.184). Observe-se que Zé Cardo preferia as histórias às cantigas, pois estas eram invariavelmente tristes e lhe traziam à memória apenas a sofrida realidade e a cruel rotina de uma vida de trabalho explorado, que o faziam comungar com os demais trabalhadores “o mesmo desatino de choros que nunca vinham aos olhos, aquela monotonia de horizontes chatos” (FONSECA, 1984, p.184). Porém, apesar de uma aparente certeza de que seu futuro poderia ser igual ao daqueles homens, Zé Cardo insistia em uma alternativa, desejava para si uma possibilidade de vida diferente daquela que se apresentava à maioria de seus companheiros de labuta. Talvez por isso ele não se sentisse atraído pelas músicas tristes que eram entoadas por aqueles trabalhadores, pois as mesmas refletiam a realidade, ao passo que as histórias alimentavam a sua imaginação e enchiam-no de esperança.

---

<sup>37</sup> Referimo-nos à seção anterior de nosso texto que tem por título: “Outra vez a paisagem, os trabalhadores e a falta de perspectivas”. Ali, os trabalhadores cantam versos que dizem:

“Sou trabalhador de enxada,  
Fui condenado ao nascer...”

Daí usarmos o termo “condenados” em alusão àqueles trabalhadores.

[...] o seu gosto não eram cantigas mas sim histórias: aquela gente de sítios distantes falando de suas terras... Então pensava se não seriam iguais àquela herdade todas as outras terras... Mas não devia ser assim... Já ouvira falar... E vinha-lhe a sua grande ambição: abandonar o ‘monte’ e ir, por caminhos velhos, até às estradas reais... Até às vilas e às aldeias e ao mais que houvesse, que ele não sabia bem o que era, mas que, tinha a certeza, seria diferente daquele descampado tão cerradinho de solidão... Ir para Aldeia Nova, ao menos!

Cinta Mouro, do seu ir e vir de carreiro, contava coisas de Aldeia Nova. Que tinha muitas casas e todas caiadas de gosto, com roda-pé vermelho, e três vendas à beira da estrada onde os homens jogavam a malha [...]. (FONSECA, 1984, p.185).

Note-se que a partir desse momento podemos perceber, de modo mais sensível, que o texto apresenta uma possibilidade que se abre à chance de uma vida diferente daquela que Zé Cardo e os demais habitantes daquele “monte” conheciam. Pela primeira vez no conto aparece o nome do destino pelo qual Zé Cardo tanto ansiava: “Aldeia Nova”; também pela vez primeira é mencionado o nome daquele homem que anunciaria para Zé Cardo, de modo mais incisivo, a idéia de um outro lugar onde a vida seria melhor que aquela que se levava no “monte”. Esse homem, que contava as histórias das quais Zé Cardo tanto gostava, histórias que alimentavam o seu imaginário, era o Cinta Mouro que “do seu ir e vir de carreiro contava coisas de Aldeia Nova” (FONSECA, 1984, p.185), “coisas” que fizeram florescer no coração daquele rapaz a esperança de uma vida melhor, distinta da “vida de porcariço” que levava desde que chegara àquele local.

### 5.2.1 Entre a esperança e o medo, o som da liberdade

Embora tenhamos encerrado a seção anterior falando sobre a esperança que florescera no coração de *Zé Cardo* convém destacar que, ao mesmo tempo em que o sonho de partir para Aldeia Nova se agiganta na alma daquele rapaz, um outro sentimento faz com que este sonho pareça ficar um pouco mais distante, tornando-se algo irrealizável. Esta impressão que lhe turvava o pensamento, soava como uma desagradável e agourenta música, que insistia em ecoar por meio de vozes lamuriosas.

[...] ouvindo a amargura desgarrada dos ganhões, parecia a Zé Cardo que Aldeia Nova ficava mais longe do que nunca. Sentia-se como que perdido, desamparado nas trevas. Dentro de poucos anos ele seria como os malteses: as mãos calejadas, o rosto vincado de rugas, os olhos deslembados à procura de um dia que nunca mais chega... (FONSECA, 1984, p.186).

Dentre algumas passagens emblemáticas do texto, aquela que citamos anteriormente nos parece evidenciar o sentimento de dubiedade que pairava sobre aquele rapaz. Note-se que outra vez a treva aparece fechando o horizonte de Zé Cardo, horizonte esse que anteriormente se tornara dia claro com a possibilidade de chegar à Aldeia Nova e que agora estava ameaçado de ser apenas um sonho que poderia não se realizar. A sorte estava lançada... E Zé Cardo “disfarçava as longas horas compondo modas num realejo velho que Cinta Mouro lhe dera” (FONSECA, 1984, p.190).

Entendemos ser muito sugestivo o instrumento ofertado por Cinta Mouro àquele rapaz. Não obstante a tradição portuguesa, que apresenta o referido instrumento musical como um dos mais característicos daquele país, lembramos aqui um outro tipo de realejo, o qual emite não apenas música, mas também, e principalmente, mensagens sobre o futuro, ou seja, sobre a sorte que aguarda os que dela queiram ter conhecimento. Àqueles que pagam determinado valor ao músico, é dada a oportunidade de saberem o que lhes reserva o futuro, por meio de um bilhete que é “escolhido” por um animal amestrado, geralmente um papagaio ou mico, enquanto o músico toca o instrumento.

Voltando à obra, nos parece que o realejo ofertado por *Cinta Mouro* àquele jovem talvez possa ser interpretado como uma espécie de “bilhete da sorte” e como uma “música” que soaria de maneira auspiciosa para *Zé Cardo*. Essa “música” chegaria aos ouvidos dele não como um fado, nem como aquelas “cantigas tristes” entoadas por “ganhões e malteses” — cantigas das quais não gostava — tampouco se assemelharia a sua letra àquelas terríficas “histórias do senhor Vairinho” (FONSECA, 1984, p.192). A música pela qual Zé Cardo tanto ansiava era aquela que trazia consigo o “som da liberdade”, que mesmo sufocado teimava em soar e encher de esperanças a sua alma e a sua vida. Contudo, a noite e, muito provavelmente, o medo de não chegar ao seu objetivo perturbavam-no.

E os olhos de Zé Cardo, enevoados de água, quiseram ver na cerração da noite se o sol não vinha rompendo [...] O sol ou outra luz qualquer, assim uma coisa luminosa como as histórias de Cinta Mouro... Mas não; tudo ao redor era escuro e mágoa. E, como quem procura a derradeira esperança, olhou para o céu. O céu estava fechado e negro. (FONSECA, 1984, p.193).

E nesse momento crucial, onde há o embate entre o medo de uma existência sem perspectivas e a possibilidade de realização do sonho, o primeiro parece mais próximo de

prevalecer, uma vez que o céu escuro e a ausência de “luz” parecem querer apagar a esperança de Zé Cardo. No entanto, em meio a esse panorama nebuloso, surge novamente a marcante personagem que despertara em Zé Cardo o “sonho da Aldeia Nova”: Cinta Mouro, cuja voz rompe o “silêncio que o grupo de ganhões fizera [...] desafiando o côro” (FONSECA, 1984, p.193).

Hei - de ir para Aldeia Nova  
 ai, que lá a vida é melhor !...  
 Numa casinha, na estrada,  
 ai, mora lá o meu amor!...

(FONSECA, 1984, p.194).

A voz do “carreiro”, pronunciando versos tão alvissareiros, trouxe claridade àquele momento obscuro que se abatera sobre *Zé Cardo*, fazendo crescer nele, mais do que nunca, o desejo de transpor os limites monótonos e tristes daquele lugar, para o qual “viera pela mão do avô desde o ‘monte’ onde nascera” (FONSECA, 1984, p.187). Naquele instante parecia, enfim, que o sonho de Zé Cardo estava prestes a se tornar realidade. As palavras de Cinta Mouro pareciam iluminar o caminho que conduziria aquele jovem àquela terra tão desejada por ele.

[...] Aldeia Nova! Pareceu-lhe aquela imagem tão clara que, em volta, se fêz como que o prenúncio de uma alvorada. Aldeia Nova! Terra que ele nunca vira, mas era o alento para os seus dias de tristeza. E Cinta Mouro, que como êle fora porcariço, decerto não mentia. Sim, Aldeia Nova tinha vida melhor!(FONSECA, 1984, p.194).

A possibilidade de dias melhores traz luz às idéias de *Zé Cardo*, renovando-lhe o ânimo e impedindo que a sua esperança se perca em meio à escuridão. O som que mais uma vez “ilumina” a vida do moço porcariço, fazendo com que o seu sonho não se apague, sai da boca de Cinta Mouro, que desde o princípio havia despertado naquele rapaz uma idéia fixa: “Aldeia Nova”.

### 5.3 Dois detalhes da idealização

Faz-se interessante notar que, paralelamente ao momento em que a Aldeia Nova aparece como um sonho quase factível, como algo muito claro aos olhos de Zé Cardo, surge também a possibilidade da realização amorosa. No instante em que idealiza a Aldeia Nova, imaginando-a de modo claro, aquele jovem imagina, também, “o sorriso da filha da lavradora, tão claro, debaixo do lenço de barra **encarnada**<sup>38</sup>. Tudo se misturava sobreposto: o riso entre as casas de roda pé **vermelho**...” (FONSECA, 1984, p.194). Zé Cardo imaginava ainda boca da moça, “aquela boca **vermelha**, desenhada na cal acolhedora das paredes!” (FONSECA, 1984, p.194). Nesse processo de idealização, dois detalhes em especial nos chamam a atenção: uma hipotética união amorosa entre Zé Cardo e a “filha da lavradora” e a presença da coloração rubra enfatizada, reiteradas vezes, em um curto trecho do conto. Sobre ambos, faremos a seguir algumas considerações de caráter eminentemente especulativo.

Quanto ao primeiro “detalhe”, interpretamos que a imaginação de Zé Cardo, ao ver em seu pensamento a imagem daquela moça, o que nos sugere o seu desejo de unir-se a ela, possa talvez se configurar como marca flagrante da idealização. Essa união entre eles, que em certo sentido se coaduna perfeitamente com a ideologia em que se fundamenta a literatura neo-realista, indicaria uma possível união entre opressor e oprimido. Aquele, representado pela “filha da lavradora” e este, por Zé Cardo. Dessa união resultaria talvez uma sociedade mais justa, mais igual e, provavelmente mais feliz, uma vez que em lugar de digladiarem as duas “classes”, aqui representadas pelo casal, unir-se-iam. Com isso teríamos, de certo modo, o reforço do aspecto social e ideológico, baseado na teoria de Marx e encampado pelos neo-realistas, e a conseqüente solução para um impasse histórico: o da luta de classes. Não obstante sabermos que a proposta marxista para o referido impasse aponte talvez muito mais para uma situação conflituosa, através da revolução, entendemos que, no campo da idealização, a virtual união entre Zé Cardo e “a filha da lavradora” possa indicar, de certo modo, uma alternativa para a luta de classes. Observe-se, no entanto, que essa nossa proposição representa tão somente uma livre interpretação estando distante da realidade e, por conseguinte, assumindo um caráter que evidencia predominantemente ares de utopia. A mescla entre a ficção e a realidade está diluída em doses, nem sempre “homeopáticas”, em alguns textos de autores do Neo-

---

<sup>38</sup> Os grifos são nossos.

Realismo português, que propõem como sabemos, a aplicação da filosofia marxista como base de seus textos. Isso traz à tona alguns questionamentos que, em época de extrema repressão, eram inseridos em algumas obras literárias de maneira sutil, na maioria das vezes sob formas metafóricas para tentar, desse modo, escapar dos olhos do aparelho ditatorial. Daí a nossa idéia de tentar estabelecer uma possível ligação entre alguns aspectos que poderiam supor indícios de uma mensagem ideológica subjacente. Todavia, reiteramos o caráter conjectural que norteia a nossa análise, uma vez que não há fundamentação para que a mesma se mostre plenamente sustentável.

O segundo “detalhe” ao qual nos reportaremos é a alusão ao “tom vermelho” que se faz presente em dois trechos de Aldeia Nova. A primeira vez em que a referida coloração rubra aparece no texto se dá quando o narrador nos descreve, segundo o que contava Cinta Mouro, alguns aspectos característicos de Aldeia Nova: “Cinta Mouro, no seu ir e vir de carreiro, contava coisas de Aldeia Nova. Que tinha muitas casas e todas caiadas de gosto, com roda-pé vermelho[...]”(FONSECA, 1984, p.185). Tentemos uma rápida análise comparativa entre os dois espaços – o ‘monte’ e a ‘Aldeia Nova’ – apresentados no conto.

O local onde Zé Cardo habitava, sequer tem o seu nome repetido, o topônimo aparece uma única vez no texto e é só então que ficamos sabendo que aquele lugar, cuja denominação mais freqüente é apenas ‘monte’, chama-se na verdade ‘Vale de Agreiros’ (FONSECA, 1984, p.187). Sua paisagem, as casas e os seus habitantes, em momento algum são mencionados de forma elogiosa ou positiva, o que pode nos sugerir a idéia do marasmo, da mesmice e da falta de perspectivas que, possivelmente, envolvem aquele lugar e os que nele habitam. Parece que nada de interessante havia ali, ao menos nada que despertasse o desejo de Zé Cardo. Já em Aldeia Nova há imagens que despertam nele o sonho de uma vida melhor e que até mesmo suscitam o amor, ou um sentimento de afetividade que lhe seja equivalente, como podemos perceber na segunda vez em que o “tom vermelho” aparece no texto, representado dessa vez pelo “lenço de barra encarnada” usado, segundo a imaginação de Zé Cardo, pela filha da lavradora, e, novamente, pela menção feita às “casas de roda pé vermelho” ou ainda pela “boca vermelha” daquela moça. Note-se ainda que, nas vezes em que a cor vermelha aparece, ela está acompanhada da cor branca ou de algum elemento que a esta se associe: “casas caiadas<sup>39</sup> [...] de roda pé vermelho” e “[...] o sorriso da filha da lavradora, tão claro e a barra encarnada do lenço” (FONSECA, 1984, pp.185 e 194). Entendemos que a razão da mescla desses dois

---

<sup>39</sup> Referência à substância branca utilizada na pintura de paredes.

elementos seja bem representativa e não esteja no texto de forma gratuita. Talvez, o vermelho esteja aqui representando o comunismo, os ideais da filosofia marxista; já o branco estaria simbolizando a paz, advinda de uma sociedade mais justa, mais igualitária, mas que só seria possível a partir da extinção das diferenças entre as classes sociais. E pode ser que justamente por isso, tal combinação, ou seja, a homogeneização entre elementos aparentemente heterogêneos, só seja possível em Aldeia Nova, que representa uma nova sociedade, uma nova possibilidade, um lugar onde há espaço para o sonho de dias melhores. Pode ser que essa feliz e hipotética união cujo fruto além do tom alvirrubro seria, também, a igualdade entre os homens, esteja expressa, em determinado sentido e com certa dose de lirismo e certa força ideológica, nas páginas de Aldeia Nova.

Ao encerrarmos esta seção faz-se necessário observar, mais uma vez, que as exposições que nela fizemos muito provavelmente não encontrarão guarida entre outros estudiosos. Todavia, julgamos ser interessante uma possível discussão em torno do tema, que consideramos, não obstante a opinião contrária de alguns críticos, ainda aberto à diversas possibilidades de estudo. Mesmo em tempos de globalização, abertura de mercados e predominância do capital, entre outros fatores comuns à contemporaneidade, entendemos que a ideologia que permeia os textos do Neo-Realismo ainda subsiste. Em que pese o passar dos anos e as transformações de ordem política, econômica e sociais a que nos referimos, acreditamos que o vigor das teorias marxistas, cujos preceitos foram em parte assimilados pela literatura neo-realista, continuam sendo ainda um vasto campo para pesquisas.

Quanto ao Neo-Realismo que, de modo solidário, procurou irmanar-se às camadas mais sofridas da população, se constituindo não apenas como literatura, mas também como instrumento de denúncia contra as injustiças sociais, esperamos que, ideologias à parte, possa ser cada vez mais revisitado. A literatura neo-realista portuguesa, que surge na primeira metade do século XX, forja-se sob o calor inclemente de um regime ditatorial. Em face daquele contexto, que se estenderia até o início dos anos 70 o Neo-Realismo, durante o seu percurso, foi marcado por muitas críticas e, quase sempre, foi analisado muito mais, e em certos casos apenas, pelo seu caráter ideológico. Agora, no limiar do século XXI, colocado o necessário distanciamento histórico, sem posições extremistas, quer de direita ou esquerda, talvez caiba retomar alguns estudos sobre a literatura neo-realista que apresenta inúmeras obras e autores que merecem e devem ser apreciados.

Julgar o marxismo como algo ultrapassado, cujas reflexões nos dias atuais não fazem sentido, é negar a importância de uma filosofia que propiciou ao homem rever

determinados conceitos acerca de sua relação com o seu semelhante. Relegar ao esquecimento o Neo-Realismo é apagar um dos mais importantes capítulos da história da cultura do povo português.



## 6 APROXIMAÇÃO ENTRE OS DOIS CONTOS

Teceremos agora, de modo muito conciso, algumas considerações sobre o par de contos que anteriormente analisamos. Embora fosse desejável chegarmos a uma conclusão, como geralmente ocorre ao término de certos textos de caráter não ficcional, ressaltamos que nossa intenção não é fazer com que a exposição a seguir seja conclusiva. Gostaríamos tão somente de evidenciar um dos aspectos que diferenciam os dois textos que foram analisados, especialmente no que diz respeito à questão do sonho e do espaço, que se apresentam, tanto em *Campaniça*, quanto em *Aldeia Nova* e o que cada um desses aspectos pode representar, respectivamente, em termos de opressão e liberdade, nestes contos. Evidentemente há diversos aspectos, alguns dos quais já abordamos quando da análise dos contos, que poderiam apontar outras diferenças e semelhanças entre *Campaniça* e *Aldeia Nova*. Porém, iremos aqui rever apenas um deles: a relação entre o sonho das personagens e o espaço habitado por estes. Cabe observar que ao falarmos de sonho falamos, também, do desejo que move Maria Campaniça e Zé Cardo, personagens privilegiados em nossa análise.

Em *Campaniça*, primeiro conto por nós analisado, vimos que não há lugar para o sonho. A aldeia de Valgato, local onde se desenvolve a trama do texto a que aludimos, apresenta determinados aspectos que nos levam a enxergá-la como um espaço fechado, onde impera a total falta de perspectivas. Maria Campaniça, personagem principal do conto, embora tenha sonhado, ou seja, desejado durante toda sua vida deixar Valgato, não consegue atingir o seu objetivo. A triste constatação, feita pela própria personagem, reflete o seu desengano e a falta de esperança, que encerram de uma vez por todas o seu grande sonho, como nos revela o narrador: “[...] Os olhos de Maria Campaniça estão cheios de água. Veio-lhe a certeza de que não sairá da aldeia [Valgato] <sup>40</sup> e que, um dia, quando for velha, hão de cobri-la de terra e por-lhe uma cruz em cima [...]” (FONSECA, 1984, p.15).

Diferentemente do que se dá em *Campaniça*, o espaço que se configura no conto *Aldeia Nova* representa, de certa forma e em certo sentido, o espaço da liberdade e da realização do sonho. De modo diametralmente oposto àquele, este conto não encerra um sonho, antes, é justamente com um sonho e no sonho que se encerra, deixando-nos a impressão de que Zé Cardo, ao contrário de Maria Campaniça, poderia atingir o seu intento. É interessante observar que em *Aldeia Nova* o sonho se manifesta de duas

---

<sup>40</sup> O grifo é nosso.

maneiras que, apesar de distintas, se complementam. Uma delas se dá com a personagem ainda acordada, como podemos observar no seguinte trecho: “E, **antes de adormecer** sobre a saca de palha batida, o porcariço **sonhou**<sup>41</sup> o melhor sonho da sua vida: um dia, iria para a aldeia” (FONSECA, 1984, p.194). A outra forma, que está ligada ao sono, pode ser vista no fragmento que encerra o conto: “[Zé Cardo]<sup>42</sup> assim esteve até que, quando o sono lhe fechou os olhos, se julgou entrando deslumbrado, ao romper da manhã, em Aldeia Nova” (FONSECA, 1984, p.195). Essa passagem representa exatamente o espaço da liberdade, onde não há opressão, fome ou solidão. O “romper da manhã” aparece aqui como forma metafórica de um novo tempo, de novas perspectivas de uma sociedade mais justa e igualitária; tempo de uma Aldeia Nova, na qual os sonhos poderão um dia, enfim, tornar-se realidade.

Note-se que, confrontando os fragmentos extraídos do par de contos mencionados, percebemos nitidamente a diferença entre o caráter prospectivo que pontua a visão das duas personagens<sup>43</sup>. Maria Campaniça sentenciou-se a terminar seus dias em Valgato, não por desejo próprio, mas pela impossibilidade de superar aquele espaço ao qual estava atrelada, espaço que oprime, que impossibilita a realização do sonho, espaço que aprisiona. Logo, a aldeia de Valgato configurar-se-á como a representação de algo que impede o homem de alçar vôos maiores, não lhe permitindo conquistar a sua liberdade. Por vezes, a força opressora é de tal modo violenta que inibe, mesmo no sonho<sup>44</sup>, a realização do desejo de ser livre, tal como vimos ocorrer com Maria Campaniça. Zé Cardo, por sua vez, antes mesmo de adormecer, como nos revela o curto trecho citado no parágrafo anterior, sonhou que iria para Aldeia Nova, ou seja, sonhou que conseguiria atingir o seu objetivo. Quando o sono chega, o jovem consegue “realizar”, enfim, o seu sonho: chegar à Aldeia Nova. Note-se que, embora em alguns momentos tenha imaginado que poderia não conseguir realizar o seu sonho, a personagem não se deixou vencer pelos obstáculos e persistiu acreditando que poderia abandonar o ‘monte’, no qual vivia acerca de seis anos<sup>45</sup>, e ir para um lugar que lhe proporcionasse uma vida mais digna. Ao declarar, de modo convicto, que “iria para Aldeia Nova”, Zé Cardo demonstra que o desejo de liberdade, o anseio por uma vida melhor e a possibilidade de sair de um espaço

---

<sup>41</sup> Os grifos são nossos.

<sup>42</sup> Grifo nosso.

<sup>43</sup> Cabe observar que, apenas e tão somente, a simples comparação entre os dois fragmentos não seria suficiente para apontar a diferença a que aludimos. Entendemos que ambos possam talvez representar uma espécie de síntese daquilo que vimos falando, ao longo do nosso texto, acerca dos espaços da opressão e da liberdade.

<sup>44</sup> “Uma noite, Maria Campaniça sonhou que era velha e morria sem sair de Valgato” (FONSECA, 1984, p.11).

<sup>45</sup> Cf. Aldeia Nova, 1984, p.186-187.

que aprisiona são possíveis. Desse modo, vemos que o seu sonho, não obstante as adversidades mantivera-se vivo e que – assim acreditava aquele jovem – o mesmo seria realizado. Portanto, é o sonho que alimenta a alma de Zé Cardo, que norteia a sua vida, renovando-lhe as esperanças, fazendo com que ele continue acreditando na possibilidade de realização e, dessa forma, o sonho de chegar à Aldeia Nova se mantém vivo, como uma chama que não se pode extinguir.

Embora conscientes de que muito ainda falte à análise que fizemos, em face da grandeza das obras e do autor abordados, o que tentamos aqui foi apenas demonstrar, de modo muito superficial, aquilo que entendemos ser a diferença básica existente entre os dois contos abordados: o espaço, que oprime ou possibilita a realização do sonho. No primeiro conto ele não se realiza, pois ali há um espaço vedado, representado pela aldeia de Valgato, que impede, ainda que no próprio “sonho”, qualquer tipo de fuga por parte de *Maria Campaniça*. Já no segundo, não obstante as dificuldades que se apresentam, o espaço para o sonho não está totalmente fechado. Apesar de todas as dificuldades a personagem não tem o seu sonho interrompido, não se vê proibido de sonhá-lo e, de certa forma, consegue em parte realizá-lo, como fica subentendido no trecho que encerra o conto *Aldeia Nova*.

## **7 VALGATO E ALDEIA NOVA: A ANÁLISE DO ESPAÇO ALENTEJANO À LUZ DE ALGUNS CONCEITOS DO NEO-REALISMO E DA GEOGRAFIA CULTURAL**

Analisados os dois textos de Aldeia Nova, passaremos agora a uma abordagem sobre o espaço no qual ambos se desenvolvem: o Alentejo. Convém esclarecer, antes de prosseguirmos, que a abordagem a que nos referimos não se liga exclusivamente a análise geográfica do espaço alentejano real, ou seja, aquele que efetivamente exista ou tenha existido em um dado momento histórico. Não obstante a região citada fazer parte do território português, cabe ressaltar que a paisagem alentejana constante nos textos de Manuel da Fonseca, por maior força e sentido reais que tenha e por mais verossímil que possa parecer, está inserida em um texto ficcional e, portanto, não se deverá exigir dela uma cega fidelidade ao espaço alentejano existente em Portugal.

Observe-se que, mesmo em face do acima exposto, tentaremos mostrar também o Alentejo português não inserido em um contexto ficcional, através de algumas observações de um grande ficcionista e crítico literário, Urbano Tavares Rodrigues (1923), cujos vínculos com a região são notórios e cuja familiaridade com aquele espaço transcende a obra literária. Assim, faremos uma análise um tanto despreziosa do referido espaço, sem a intenção de estabelecer conclusões infundadas, pois o que queremos é tão somente apresentar, ainda que de modo não muito aprofundado, uma pequena mostra do Alentejo em sua representação na vida portuguesa, seja na ficção ou na realidade.

Ao falar sobre o Alentejo, o escritor português Urbano Tavares Rodrigues<sup>46</sup> inicia de forma poética o seu discurso, estabelecendo como que uma espécie de louvação àquela região, definindo-a de forma extremamente lírica e comovente.

Terra por excelência, nem rocha, nem hortejo, nem pinhal, terra vasta, grave, sortilêga, fecunda, envolvente, terra chã – do áspero montado, dos sobraçais sangrentos, charnecas e olivais, e das searas com que os olhos comungam o infinito – o Alentejo é das províncias de Portugal aquela que na nossa literatura aparece como figura sobressalente e decisiva mesmo quando de vera ser cenário (RODRIGUES, 1958, p.7).

---

<sup>46</sup> Antologia da Terra Portuguesa, 1958.

A descrição/exaltação do Alentejo que nos é transmitida no trecho anteriormente transcrito dá-nos uma breve noção da importância daquela região que, não poucas vezes, aparece retratada em várias obras da literatura portuguesa – quer sejam contos, novelas, romances ou poesia – e que se configura como um espaço muito rico para a composição literária de vários escritores <sup>47</sup>. Entre estes, em cujas obras se pode perceber reiteradas vezes a presença do Alentejo, está Manuel da Fonseca cuja parcela significativa das obras, incluindo-se aí os textos que anteriormente analisamos, tem como ambiente a região alentejana. José Carlos Barcellos, em seu livro “*O herói problemático em Cerromaior*” (EDUFF, 1997), ao falar sobre o enquadramento do espaço na obra de Manuel da Fonseca, especialmente no livro de contos “Aldeia Nova” (1942), nos esclarece que:

Essa proeminência do espaço – nomeadamente, o Alentejo, e mais especificamente a vila de Cerromaior, que se vai configurando cada vez mais nitidamente, ao longo dos contos – constitui um dos aspectos mais marcantes de Aldeia Nova [...] A importância conferida ao espaço corresponde a alguns aspectos fundamentais da estética neo-realista, que centra sua atenção no homem enquanto ser situado no tempo e no espaço, condicionado pela estrutura socioeconômica [...]. (BARCELLOS, 1997, p.18).

Percebemos que o espaço retratado por Manuel da Fonseca, especialmente aquele que aparece nos contos que aqui analisamos, não se configura simplesmente como um espaço físico, passível de uma análise meramente geográfica. Não obstante possa haver nos dois textos a que nos referimos uma descrição da paisagem em seus aspectos físicos, isso não significa dizer que haja uma primazia <sup>48</sup> – em detrimento do aspecto humano – conferida ao espaço geográfico alentejano. Portanto, qualquer análise geográfica baseada, exclusivamente, na descrição dos caracteres físicos da paisagem, constituir-se-á como algo extremamente anacrônico <sup>49</sup> e cuja relevância será mínima, se comparada à multiplicidade e grandeza de temas que podem ser analisados a partir de um estudo que não se limite apenas ao caráter físico da paisagem.

<sup>47</sup> No volume da antologia aqui citada, o leitor encontrará uma série de autores cujas obras têm ligação, em menor ou maior grau intensidade, com a paisagem alentejana.

<sup>48</sup> Não obstante a evidente importância conferida ao espaço, um possível primado deste estaria em desacordo tanto com os preceitos neo-realistas, que têm no homem o aspecto principal a ser abordado, quanto com os pressupostos da geografia cultural que se desenvolve a partir da segunda metade do século XX.

<sup>49</sup> O objeto de estudo da Geografia não se restringe à simples análise do espaço físico, à descrição de determinada paisagem. Tais aspectos não se alinham com os novos rumos que a referida ciência tomou em dado momento da história. Segundo Paul Claval, “A geografia cultural da primeira metade do século XX se atinha aos efeitos materiais da ação humana, mas não se interessava diretamente por eles. As pesquisas contemporâneas mudaram esse aspecto, porque, ao invés de enfatizarem os lugares, estão centradas sobre os homens [...]” (apud ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.79).

A natureza de estudos que se preocupem, única e exclusivamente, com a avaliação descritiva do espaço geográfico vincula-se a uma análise morfológica da paisagem<sup>50</sup>, que há muito deixou de representar o interesse primordial dos estudos geográficos. “Historicamente, ‘a geografia começou descrevendo e registrando, ou seja, um estudo sistemático. Ela prosseguiu a partir daí para uma (...) relação genética, morfológica’. O estudo geográfico ainda começa assim” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.37).

O tipo de análise geográfica acima citada corresponde a um estágio primário da geografia cultural, vigente em determinado período do século XX. Todavia, tal abordagem não mais encontra acolhida entre os estudiosos da matéria uma vez que, há tempos, a geografia cultural já não se restringe ao estudo das formas que compõem a paisagem, tampouco se limita a “descrever o mundo em lugar de compreendê-lo e (ou) explicá-lo”<sup>51</sup>, enfim, não aceita mais a série de limites que lhe foram impostos durante algum tempo.

A nova abordagem cultural faz desaparecer o conjunto dessas limitações, pois alarga e aprofunda consideravelmente o campo coberto pela geografia cultural da primeira metade do século XX. [...] modifica a perspectiva global da geografia humana [...]; trata-se de interrogar os homens sobre a experiência que têm daquilo que os envolve, sobre o sentido que dão à sua vida e sobre a maneira pela qual modelam os ambientes e desenham as paisagens para neles afirmar sua personalidade, suas convicções e suas esperanças (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.42).

Portanto, retornando à questão da paisagem representada nos dois contos que vimos trabalhando, é importante recorrermos novamente ao que nos diz José Carlos Barcellos (*O herói problemático em Cerromaior, 1997*) sobre a configuração do espaço alentejano na obra<sup>52</sup> de Manuel da Fonseca. Barcellos nos esclarece que “o espaço é, pois, um elemento fundamental na configuração da problemática humana visada pela obra. Trata-se de um espaço concreto, que a obra assume em seus condicionamentos físicos, antropológicos e sociais” (1997:18). Vê-se aí, portanto, um somatório de elementos que concorrem para a formação do todo, ou seja, as partes, analisadas como componentes de um mesmo sistema têm igual importância não havendo, por conseguinte, qualquer tipo de primazia, ou melhor, superposição do espaço físico em relação aos demais aspectos. Assim, podemos

<sup>50</sup> Sobre o assunto consulte-se, especialmente, o tópico “Descrição sistemática preparatória – o primeiro passo no estudo morfológico” Corrêa e Rosendahl, 2004, pp.37-42.

<sup>51</sup> Segundo Paul Claval, “várias críticas foram dirigidas à geografia cultural da primeira metade do século XX” (apud ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.41-42). Claval lista seis das mais veementes críticas àquela geografia. Em nosso texto destacamos uma delas.

<sup>52</sup> Referimo-nos, evidentemente, apenas à obra *Aldeia Nova*, livro de onde foram extraídos os dois contos por nós analisados.

perceber que se torna indispensável à análise do espaço, consoante “a abordagem cultural” proposta pela nova geografia <sup>53</sup> e também de acordo com a proposta neo-realista, a inserção do elemento humano, para que se possa fazer uma análise do espaço em sua tríplice configuração: física, antropológica e social.

Tanto em Campaniça quanto em Aldeia Nova percebemos que, não obstante o relativo destaque dado ao espaço físico, o elemento humano é de fundamental importância. Qualquer proposta de abordagem a respeito do espaço, seja este o espaço alentejano ou qualquer outro, que tenha como ponto de partida e chegada, unicamente, o espaço físico com a sua vegetação, relevo e outros dados afins, servirá tão somente, se tanto, para conhecimento superficial de uma determinada área do globo terrestre. Esse tipo de análise do espaço físico talvez possa atender a algumas necessidades de estudos específicos, porém, não servirá, caso seja utilizada como elemento único a ser estudado, para uma pesquisa que aponte para uma investigação mais ampla sobre as relações que se estabelecem em um determinado espaço.

### **7.1 Valgato: o espaço da interdição do sonho**

Logo no início do conto intitulado Campaniça, o narrador nos aponta algumas características do ambiente no qual se localiza a aldeia de Valgato, enfatizando – ao menos é a primeira impressão que se tem – o espaço físico. Todavia, ao analisarmos o texto com mais vagar, percebemos que a descrição ali constante não diz respeito apenas a aspectos físicos da paisagem. Enxergamos aí uma amálgama entre o aspecto físico da paisagem e o elemento humano. Para melhor explicar o que dissemos, outra vez mais buscamos em “O herói problemático em Cerromaior” (1997) o esclarecimento e apoio necessários.

Na caracterização de Valgato temos primordialmente a descrição do ambiente em que Valgato se localiza (“no meio do descampado, no fundo do vale”) e não a descrição da aldeia, propriamente dita. É sempre a preocupação com o espaço, com o enquadramento. Por outro lado, atente-se para a atribuição de certos qualificativos aos elementos espaciais: “vale tolhido de solidão”, “céu parado”, “terra triste”. Através desses qualificativos, o espaço físico projeta-se no plano social e psicológico como ambiente ou atmosfera para os

---

<sup>53</sup> Cotejada com aquela que durante metade do século XX estabelecia critérios, mormente, descritivos.

dramas que o conto enfocará. A ênfase desloca-se do espaço em si para as relações que nesse espaço se estabelecem (BARCELLOS, 1997, p.21).

Portanto, podemos perceber que a predominância do espaço físico e de seus correlatos vai aos poucos se modificando e assume contornos que apontam não para a diminuição de sua importância, mas para um “equilíbrio” entre a relevância deste e dos aspectos ligados ao homem. Assim, fica estabelecida uma espécie de fusão entre os elementos físicos, que deixam de ser observados apenas por aquele prisma que lhes conferia maior destaque, e o elemento humano, que passa a fazer parte do todo que constitui a paisagem alentejana retratada na obra em questão. Como nos diz o trecho final do fragmento que transcrevemos anteriormente, “a ênfase desloca-se do espaço em si para as relações que nesse espaço se estabelecem”.

Observe-se que o “deslocamento” acima referido se encontra em perfeita harmonia com aquilo que preconiza a nova geografia cultural <sup>54</sup>, uma vez que deixa de existir a prevalência dos elementos físicos da paisagem em relação ao aspecto humano. Segundo Paul Claval (2001):

Adotando essa perspectiva, a geografia humana ganha em profundidade. Seu propósito não é mais partir do espaço e da paisagem para estudar suas especificidades [...] De agora em diante, trata-se de compreender como a vida dos indivíduos e dos grupos se organiza no espaço, nele se imprime e nele se reflete [...].

[...] se passa da perspectiva material que dominava desde o fim do século XIX àquela que se desenvolve há trinta anos. Em vez de se contentar com a tipologia das paisagens [...] trabalha-se com a dialética das relações sociais no espaço [...]. (apud ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.40-41).

Estabelecida a inserção e importância do elemento humano na análise e configuração do espaço, o que se coaduna com a nova postura adotada pela geografia cultural, abrimos aqui um parêntese para falar sobre “o perigo” de se conferir à cultura, componente vinculado ao elemento humano, uma posição superior em relação a outros aspectos que compõem a paisagem.

A geografia cultural <sup>55</sup>, que tem em Carl Sauer o seu “criador e expoente máximo” (CORRÊA, 2001, p.9), sofreu uma série de críticas, por conferir à cultura uma espécie de

<sup>54</sup> Cf. Paul Claval “O papel da nova geografia cultural na compreensão humana”. (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.35).

<sup>55</sup> Alusão àquela fase da geografia cultural estabelecida antes da “renovação da geografia cultural, iniciada no final da década de 1970” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p. 23-24).



primazia em relação a outros aspectos. “Uma das primeiras críticas é feita por Hatshorne (1939) e diz respeito ao fato de os geógrafos culturais terem privilegiado apenas a cultura, um dos múltiplos elementos que interagem na área” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.24). Ainda a respeito do assunto, outros estudiosos <sup>56</sup> também se pronunciaram, igualmente protestando contra o referido posicionamento adotado pela geografia cultural no que concerne à adoção da cultura como fator mais importante na análise do espaço terrestre. A respeito das críticas impostas à geografia cultural, uma interessante “definição” ou espécie de síntese, talvez possa ser em parte encontrada naquilo que nos diz Roberto Lobato Corrêa (2001): “Em realidade, ao abandonar o determinismo ambiental, Sauer e seus discípulos acabaram engajados no determinismo cultural, outra versão do darwinismo social contra o qual Sauer tanto lutara” (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.27). Portanto, para fecharmos o parêntese aberto no parágrafo anterior, convém ressaltar que não se deve conferir à cultura um grau de importância que a coloque acima de outros aspectos <sup>57</sup> como o fez, em dado momento, a geografia cultural. A cultura é mais um elemento que integra o campo dos estudos acerca do espaço, mas não o único e mais importante. Exposto o “perigo” de se colocar a cultura em um patamar superior em relação aos outros elementos que compõem o espaço, retornemos à análise deste nos contos aqui apreciados.

Conforme dizíamos anteriormente à abertura do “parêntese” constante nos dois parágrafos anteriores, o espaço que se delineia em Valgato não se limita apenas à questão dos aspectos físicos da paisagem <sup>58</sup>. Ali também se evidencia o aspecto humano que, especialmente no início do texto, pode ser depreendido através de vocábulos como “solidão” e “triste”, entre outros. Temos então no cenário de Valgato a combinação de dois elementos que compõem aquele espaço: um seria o dado físico, presente no conto através da descrição das características da aldeia, bem como a sua localização; o outro seria o aspecto humano, representado através de traços (sentimentos como solidão e tristeza), que geralmente estão atrelados aos seres humanos e que no texto se associam também à paisagem de Valgato.

---

<sup>56</sup> Roberto Lobato Corrêa nos aponta alguns dos principais críticos e as observações que fazem a respeito do tema em questão (Cf. ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.23-27).

<sup>57</sup> Cf. em especial o que nos diz Corrêa (2001) sobre o conceito de “supra-orgânico” aceito por alguns geógrafos culturais (ROSENDAHL e CORRÊA, 2001, p.25-27).

<sup>58</sup> Observe-se a esse respeito o tópico “*Campaniça: o espaço como enquadramento do humano*”. In: - O herói problemático em Cerromaior (BARCELLOS, 1997, p.21-26).

A aproximação entre os elementos físico e humano na análise da paisagem, além de atender às reivindicações da nova abordagem cultural, proposta pela geografia humana <sup>59</sup>, vai também ao encontro de uma das propostas estabelecidas pelo Neo-Realismo. Veja-se, por exemplo, o caso da região alentejana, a qual temos nos referido ao longo do nosso texto, que foi, em muitas obras de escritores neo-realistas, “palco” de predileção indubitável para a denúncia social, para revelar as injustiças, a exploração do trabalho humano, a alienação, enfim, para evidenciar uma série de vicissitudes que, geralmente, atingem os menos favorecidos. Sobre a afinidade entre a região alentejana e a problemática abordada pelo Neo-Realismo, ou ainda para compreender um possível motivo da recorrência da região como cenário privilegiado por alguns escritores neo-realistas, talvez possamos encontrar uma explicação a partir do que nos diz Urbano Tavares Rodrigues:

O Alentejo, com seus agudos problemas sociais – a propriedade indivisa, as crises de trabalho e as fomes periódicas, a tensão entre as classes, o nascimento na população agrícola de um espírito proletário que outras províncias praticamente ainda ignoram, pareciam oferecer aos escritores neo-realistas um campo excelente de investigação e laboração romanesca (RODRIGUES, 1958, p.21).

## **7.2 - Aldeia Nova: o espaço da realização do sonho**

Tendo predominado até aqui, ainda que de forma não muito aprofundada, algumas questões acerca de aspectos que envolvem o espaço alentejano que se configura em Campaniça, tentaremos agora falar um pouco sobre o espaço que se apresenta em Aldeia Nova. Este conto, que foi por nós analisado no capítulo anterior, também se desenvolve, assim como Campaniça, em um espaço que apresenta fortes traços de uma paisagem extremamente representativa para o desenvolvimento da trama e, igualmente importante, para a difusão da ideologia neo-realista. Embora não se revele com o mesmo vigor com o qual se descreve a aldeia de Valgato, a paisagem que vai aparecendo em Aldeia Nova se configura, não obstante a existência de dados que a caracterizam fisicamente, como uma paisagem na qual a importância maior consiste na sua representação simbólica, naquilo que transcende o espaço físico. Enfocaremos aqui um pouco desse espaço simbólico

---

<sup>59</sup> Referimo-nos, especialmente, àquela que se estabelece a partir da segunda metade do século XX. A respeito, consulte-se Corrêa, 2001, p.35-42.

existente no conto, mostrando também como os estudos geográficos podem auxiliar na compreensão de espaços que não se constituem, unicamente, por elementos físicos.

Como dissemos anteriormente, em Aldeia Nova também encontramos algumas descrições que servem como referência para que possamos conhecer um pouco da paisagem que compõe o espaço físico no qual se desenvolve a narrativa. Tais descrições podem ser observadas a partir de revelações que o narrador faz acerca daquele ambiente. Como exemplos disso podemos citar os termos “monte”, “descampado”, “montados” e “barrancos”, que aparecem no conto referindo-se à geografia da região, mais especificamente no que tange aos caracteres físicos da paisagem em alguns de seus aspectos morfológicos <sup>60</sup>. Também podemos depreender através de vocábulos como “esteveiras”, que se refere a uma espécie de arbusto, indícios a respeito de parte da vegetação que compõe aquele cenário. Enfim, ao longo do texto há vários elementos que podem auxiliar-nos em uma possível configuração do espaço físico que se apresenta em Aldeia Nova. Porém, como nosso propósito não é estudarmos especificamente os caracteres físicos do lugar, escolhemos o trecho que segue transcrito abaixo para tentarmos ilustrar, ainda que de modo muito conciso, parte da paisagem que se delineia no conto a que nos referimos.

(...) Por trilhos de carros subindo o cabeço onde se ergue o “monte”, ainda a essa hora, de sábado para domingo, vem gente para o paleio, que dura até tarde. Mas com as sombras se alastrando por todo o descampado alastra a solidão que não tem eco para histórias e depressa puxa [cantigas tristes e largas como a noite alentejana] <sup>61</sup> (FONSECA, 1984, p.183).

Como vemos no trecho transcrito, há alguns elementos que poderiam nos servir como referência do espaço físico no qual o conto se desenvolve, os quais poderíamos aqui enumerar. Todavia, o que mais nos interessa é a menção que se faz, ao término do fragmento que transcrevemos, a um espaço em particular sobre o qual já vínhamos falando em nosso texto: o Alentejo. Observe-se que, embora seja uma referência vaga, uma vez que há tão somente uma comparação entre as cantigas (“tristes e largas”) e a “noite alentejana”, e não a afirmação de que o ambiente em questão seja de fato o Alentejo, tal

<sup>60</sup> Em “Morfologia da Paisagem” (Sauer: 1925), encontramos referências à paisagem natural em sua constituição. Vê-se ali a importância e combinação de uma série de elementos que nela interagem, fazendo parte da sua constituição, tais como: solo, superfície e vegetação, entre outros. Cf. Corrêa (2004: 48-54).

<sup>61</sup> O grifo é nosso.

referência já nos serviria como elemento de dedução para que pudéssemos, pelo menos supor que o conto fosse ambientado na região alentejana. Porém, para não ficarmos apenas no campo da especulação, o que não seria condizente com o a proposta de nossa pesquisa, tentaremos , fazendo uso de um outro trecho do conto, encontrar uma informação mais substancial que possa nos orientar sobre o espaço físico em que a narrativa ocorre. A tentativa se justifica, uma vez que a simples alusão que encontramos no trecho transcrito, não obstante a mesma ser portadora de uma clara referência à “noite alentejana”, não nos serve para confirmar que o espaço em questão seja de fato a região a que nos referimos.

Embora possa haver em outros trechos do conto algumas referências mais claras à região alentejana, entendemos que uma evidência mais concreta pode ser encontrada no trecho em que o narrador relata como “Zé Cardo”, personagem representativo do conto, chegou até aquele local: “Viera pela mão do avô desde o ‘monte’ onde nascera e, ao fim de hora e meia de caminho, chegaram àquela herdade, chamada de **Vale de Agreiros**”<sup>62</sup> (FONSECA, 1984, p.187). Quanto à referência escolhida por nós, julgamo-la bem representativa por trazer o nome de um lugar que, de fato, faz parte da geografia portuguesa<sup>63</sup>. Todavia, ao fazermos tal observação não temos como objetivo dar ao conto e ao ambiente onde o mesmo transcorre um caráter factual, ou então conferir ao segundo uma espécie de “atestado de veracidade geográfica”, constatando que o lugar citado no texto pode ser encontrado nos mapas portugueses. Não é isso o que pretendemos. Nossa intenção é, tão somente, confirmar que o espaço em questão seria mesmo a região alentejana. Desse modo, exposta a confirmação quanto ao referido ambiente que, embora sem grande ênfase em suas características constitutivas (vegetação, clima, relevo, etc.), se delineia ao longo do conto nos revelando um pouco daquele espaço físico, passaremos a falar sobre um outro tipo de espaço existente em Aldeia Nova: o espaço simbólico<sup>64</sup>.

Ambientado no espaço físico alentejano, como demonstramos anteriormente, o referido conto narra a busca incessante de uma personagem por um espaço: a ‘Aldeia Nova’. Zé Cardo, a personagem em questão, vive em um lugar, o “Vale de Agreiros”, onde a falta de perspectivas é a tônica e, por isso, ele anseia ardentemente alcançar um outro espaço, no qual julga haver melhores condições de vida. Podemos perceber que no texto há uma configuração de dois espaços distintos: o “Vale de Agreiros” e a “Aldeia

---

<sup>62</sup> O grifo é nosso.

<sup>63</sup> O Vale de Agreiros fica em Santiago do Cacém, terra natal de Manuel da Fonseca e consta nos mapas de Portugal.

<sup>64</sup> Tomaremos aqui a questão do simbólico tanto em relação a aspectos ligados aos estudos geográficos, quanto àqueles que se relacionam com a ideologia neo-realista.

Nova”, cada um representando circunstâncias distintas, características diversas. O primeiro seria o espaço presente e “real” com que a personagem tem contato, no qual ela vive e do qual ela pretende se desvincular. O segundo seria o espaço idealizado, ao qual a personagem aspira, uma vez que neste a personagem vê a possibilidade de realização dos seus sonhos, de uma vida menos dura do que aquela vivida no espaço no qual se encontra.

Ao falar sobre aspectos simbólicos da paisagem, Denis Cosgrove (Corrêa: 2004) nos revela que:

Para compreender as expressões impressas por uma cultura em sua paisagem, necessitamos de um conhecimento da “linguagem” empregada: os símbolos e seu significado nessa cultura. Todas as paisagens são simbólicas, apesar da ligação entre o símbolo e o que ele representa (seu referente) poder parecer muito tênue (CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.105-106).

Nesta acepção, transportando a idéia contida no fragmento transcrito para o contexto do conto aqui mencionado, entendemos que a “Aldeia Nova” surge como um símbolo, não físico, mas ideológico, que expressa o desejo e a esperança de uma parcela da população portuguesa em meio ao regime opressor que pairava sobre o país naquele momento <sup>65</sup>. Seguindo essa perspectiva da Aldeia Nova ser concebida como um símbolo não necessariamente físico, não obstante, como veremos mais a frente, nele haver referências a aspectos materiais que revelam um pouco da sua paisagem, observemos o que nos diz José Carlos Barcellos:

As histórias do Cinto Mouro versam, muitas vezes, sobre a Aldeia Nova. O espaço de Aldeia Nova vai surgir na fala de Cinto Mouro e na imaginação de Zé Cardo como o espaço da liberdade e da alegria de viver, da beleza e do amor. É esse espaço relatado/imaginado que se vai impor a Zé Cardo como objetivo a ser alcançado e, precisamente por isso, como antídoto para o espaço de opressão, fome e solidão, representado pela herdade (BARCELLOS, 1997, p.36-37).

Observe-se, portanto, que o espaço aspirado por Zé Cardo é um espaço que se inscreve como sendo portador de uma mensagem que se insere muito mais na esfera do simbólico (“na imaginação de Zé Cardo”, “espaço da liberdade”), do que em um contexto

---

<sup>65</sup> Sobre o contexto social do período falamos, ainda que de forma muito resumida, na introdução do capítulo no qual fizemos a análise do conto Campaniça.

físico. Mas como a geografia pode analisar uma paisagem que não se constrói em torno de elementos físicos – materiais passíveis de uma avaliação, digamos, mais tangível – (solo, relevo, rochas, vegetação, etc.)? Ora, como já observamos no presente texto ao abordarmos a questão da geografia cultural <sup>66</sup>, a área de investigação dos estudos geográficos não se resume, como em seus primórdios, a analisar os aspectos materiais de um dado espaço. Ao discorrer sobre questões que envolvem a presença de “símbolos” como representantes de alguns aspectos nos estudos sobre paisagem, Cosgrove nos diz que:

O tipo de evidência que os geógrafos usam agora para interpretar o simbolismo das paisagens culturais é muito mais amplo do que no passado. Evidência material no campo e outras fontes documentais e cartográficas, orais, de arquivo e outras continuam valiosas. Mas frequentemente encontramos a evidência nos próprios produtos culturais: pinturas, poemas, contos populares, músicas, filmes e canções podem fornecer uma firme base a respeito dos significados que lugares e paisagens possuem, expressam e evocam, como fazem fontes convencionais “factuais” (apud CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.110).

O espaço no qual se insere o conto que vimos trabalhando é, portanto, possível de ser analisado, quer em seus caracteres físicos – através de elementos materiais que compõem a paisagem – quer em seus aspectos mais abstratos – voltados mais para questões atinentes à mensagem ideológica nele contida. A Aldeia Nova, “imaginada” e desejada por Zé Cardo, se constitui como um espaço que também é revelado fisicamente, descrito em alguns de seus caracteres materiais: “Cinta Mouro, do seu ir e vir de carreiro, contava coisas da Aldeia Nova. Que tinha muitas casas e todas caiadas de gosto, com roda-pé vermelho, e três vendas à beira da estrada [...]” (FONSECA, 1984, p.185). Todavia, muito mais importante que a revelação física que se faz da aldeia é a paisagem imaginada, “construída” por Zé Cardo, em torno da Aldeia Nova. Este espaço, muito mais imaginado que real, é portador de um caráter simbólico, representando a perspectiva de uma vida melhor, como podemos verificar no trecho abaixo transcrito:

Aldeia Nova! Pareceu-lhe aquela idéia tão **clara** que, em volta, se fez como que o prenúncio de uma **alvorada**. Aldeia Nova! Terra que ele nunca vira mas era o alento para os seus dias de maior tristeza. E Cinta Mouro, que como ele fora decerto porcariaço não mentia. Sim, Aldeia Nova tinha vida melhor!

E, muito nítida, juntamente com a idéia que fazia de Aldeia Nova, veio-lhe ao pensamento o sorriso da filha da lavradora, tão **claro**, debaixo do lenço de barra **encarnada**.

<sup>66</sup> Cf. em nosso texto o capítulo “A importância dos estudos geográficos”.

Tudo se misturava sobreposto: o riso entre as casas de **roda-pé vermelho** [...]. (FONSECA, 1984, p.194).<sup>67</sup>

Note-se que a descrição da paisagem da Aldeia Nova já carrega consigo alguns traços que podem ser considerados como símbolos, portadores de determinadas mensagens. No fragmento acima transcrito, por exemplo, percebemos a presença de elementos que podem ser analisados sob esse prisma. Observe-se, a título de ilustração, que os termos “clara” (referindo-se à idéia), “alvorada” e “claro” (este último relacionado ao “sorriso da filha da lavradora”), poderiam ser perfeitamente interpretados, partindo de uma análise muito preliminar, como símbolos. A alvorada pode ser associada ao momento de se despertar, ao início de um novo dia, ao nascimento, entre outros que, em Aldeia Nova, podem ser entendidos como metáforas relacionadas à esperança de dias melhores, ao fim da opressão, enfim, a tudo que esteja ligado à liberdade e à perspectiva de uma vida melhor. Já os termos “barra encarnada” e “roda-pé vermelho” talvez possam ser interpretados, tomando-se apenas os elementos que se vinculam à cor rubra, como adesão ao regime socialista ou simpatia às doutrinas comunistas, que têm na coloração vermelha um de seus elementos mais distintivos. Note-se que as possíveis interpretações que sugerimos, só terão validade se as associarmos ao contexto político-social em que a obra foi escrita.

Lembre-mo-nos que o livro de contos “Aldeia Nova” foi concebido por Manuel da Fonseca em plena vigência do regime ditatorial português e, talvez também por isso, determinadas mensagens de conteúdo notadamente ideológico, compatíveis com os pressupostos neo-realistas, podem ser encontradas em algumas passagens desta obra do referido escritor alentejano, cuja adesão às causas sociais e o engajamento de sua literatura são amplamente conhecidos. A linguagem utilizada por ele reveste-se, portanto, de algumas metáforas que procuram transmitir mensagens que não poderiam ser emitidas de forma direta, uma vez que o contexto político não permitia manifestações contrárias ao governo. Aqueles que assim o fizessem corriam os riscos da prisão, da tortura, do exílio ou da morte. Daí a necessidade de uma linguagem que proferisse a denúncia, mas de forma velada, “sob as bênçãos protetoras” das metáforas e de outros recursos lingüísticos dos quais os escritores pudessem se valer.

Ao analisar comparativamente os contos Campaniça, Névoa e Aldeia Nova observe-se, a respeito do último dos três contos mencionados, o que nos diz José Carlos Barcellos:

---

<sup>67</sup> Os grifos são nossos.

O que há de novo é a explicitação mais ampla e mais clara da estrutura opressora do trabalho campesino, a sugestão de que existe uma possibilidade real de partir para um novo tipo de vida e a intensificação de um processo metafórico, em que o anseio de Zé Cardo por Aldeia Nova deixa de ser simplesmente parte de uma busca maior, para se alçar a símbolo dessa mesma busca (BARCELLOS, 1997, p.36).<sup>68</sup>

O espaço pelo qual Zé Cardo tanto anseia não se restringe a um pedaço de chão, não se refere apenas a uma outra “aldeia”, ele se configura como perspectiva de uma vida mais digna, diferente daquela que se levava no “Vale de Agreiros”. “Sim, Aldeia Nova tinha vida melhor!” (FONSECA, 1984, p.194). E essa vida é muito mais que um espaço físico, pois nela estão representados, entre outros, o espaço da liberdade, da realização dos sonhos e da não opressão, dos quais a ‘Aldeia Nova’ se torna símbolo. Símbolo que Zé Cardo conhece de “ouvir falar”, que pode “ver” em sua “imaginação” e no qual, ainda que em sonho, consegue, enfim, “entrar”<sup>69</sup>.

Claro está que a Aldeia Nova se estabelece como um espaço idealizado não obstante, como tentamos mostrar, existam em sua paisagem alguns elementos que, talvez, possam nos levar a enxergá-la como uma realidade. É ainda José Carlos Barcellos que nos diz: “A utopia em que Aldeia Nova se constitui para Zé Cardo torna-se para ele uma fonte de energia transformadora, que o há de levar a conquistar a liberdade” (BARCELLOS, 1997, p.37).

É interessante observar que, mesmo as paisagens utópicas não escapam dos olhos atentos da geografia, que vê nas mesmas a importância da relação que se estabelece a partir da junção entre o elemento espacial, ainda que utópico, e o humano. Segundo Denis Cosgrove:

[...] toda utopia é tanto uma visão ambiental quanto social. Há uma geografia nos livros 1984, *Brave new world* e *Things to come*, assim como em cada livro, quadrinhos ou filme de ficção científica. Estudar essa geografia nos revela as ligações entre sociedades humanas e ambientes.

Não deveríamos jamais zombar do estudo de geografias imaginativas, nem do uso de paisagens reais para antecipar culturas futuras e relações sociais (apud CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.119).

<sup>68</sup> No texto do qual foi extraído o fragmento, o Professor José Carlos Barcellos não se refere simplesmente ao uso de termos metafóricos em Aldeia Nova. O estudo expõe, entre outros aspectos, “a conversão de uma estrutura metonímica em uma estrutura metafórica” (BARCELLOS, 1997, p. 38).

<sup>69</sup> Cf. FONSECA, 1984, pp.185-186; 195-196.



Portanto, as paisagens que são descritas em determinadas obras de ficção, ainda que se configurem como utopias, como é o caso da Aldeia Nova, também interessarão à geografia, pois é no espaço, ainda que utópico, que se estabelecem as relações entre o homem e o ambiente. Ao observarmos o parágrafo final do trecho acima transcrito que soa, talvez, como uma espécie de “advertência”, nos vem à mente um trecho de Aldeia Nova, cuja parte foi citada por nós em outro contexto.

Já a cabeça de Zé cardo se erguera e um arrepio pelo corpo obrigou-o a fechar as mãos com força. Aldeia Nova! Pareceu-lhe aquela imagem tão clara que, em volta, se fez como que o prenúncio de uma alvorada. Aldeia Nova! Terra que ele nunca vira mas era o alento para os seus dias de maior tristeza. E Cinta Mouro, que como ele fora porcarinho, decerto não mentia. Sim, Aldeia Nova tinha vida melhor!

E, muito nítida, juntamente com a idéia que fazia de Aldeia Nova, veio-lhe ao pensamento o sorriso da filha da lavradora, tão claro, debaixo do lenço de barra encarnada. Tudo se misturava sobreposto: o riso entre as casas de roda-pé vermelho [...]. (FONSECA, 1984, p.194).

Entendemos que este fragmento é muito representativo e pode significar, de certo modo, uma possível manifestação do desejo de união entre classes, uma espécie de fortalecimento social advindo justamente desse possível entrelace. Podemos perceber que, ao imaginar a Aldeia Nova Zé Cardo imagina, simultaneamente, o sorriso da filha da lavradora. Sendo Zé Cardo um simples porcarinho, ou seja, empregado responsável por tomar conta dos porcos, seria impensável qualquer relação entre ele e a filha da lavradora. Observe-se que uma das definições para o termo “lavrador” encontradas no Dicionário Aurélio (2001), é a seguinte: “aquele que trabalha na lavoura, como proprietário ou como empregado”. Na leitura integral do conto percebemos que a lavradora a que o texto se refere é a esposa do proprietário do local onde Zé Cardo trabalha, logo ela é, também, proprietária daquela estância. Desse modo, seria praticamente impossível uma relação afetiva ou mais próxima entre “a filha da lavradora” e o “porcarinho”, como este parecia desejar.

Mas a Aldeia Nova se revela como um espaço diferente, no qual mesmo os desejos aparentemente impossíveis podem se tornar reais ou pelo menos imagináveis. E Zé Cardo imagina a “Aldeia Nova” e o “sorriso da filha da lavradora” e nós, ao imaginarmos esta cena, podemos talvez interpretá-la como símbolo da união de classes, uma possível união entre um proletário e uma burguesa.

Este é um dos motivos que fazem a geografia se interessar pela paisagem, seja ela real, ficcional ou utópica, pois toda paisagem sempre será passível de uma análise geográfica e todo estudioso da matéria deverá ter a sensibilidade para enxergar, mesmo nas paisagens de “papel”, como no caso de Aldeia Nova, as relações sociais que se estabelecem no espaço.

Porque a geografia está em toda parte, reproduzida diariamente por cada um de nós (...) Uma geografia efetivamente humana é uma geografia humana crítica e relevante, que pode contribuir para o próprio núcleo de uma educação humanista: melhor conhecimento e compreensão de nós mesmos, dos outros e do mundo que compartilhamos (apud CORRÊA e ROSENDAHL, 2004, p.121).

## 8 À GUIZA DE CONCLUSÃO

A importância dos estudos geográficos no auxílio da construção do conhecimento humano data de tempos remotíssimos. Porém, a geografia que se apresenta na contemporaneidade já não se vincula àquela que, em seus primórdios, estava associada apenas à descrição do espaço terrestre. A geografia dos nossos dias não se limita, entre outras atribuições restritivas que lhe impuseram no passado, ao estudo das formas presentes na superfície da Terra. O atual estágio dos estudos geográficos viabiliza a sua inserção em áreas do conhecimento humano que, aparentemente, não teriam uma relação direta com a geografia. Entre as diversas áreas nas quais o auxílio da referida ciência se faz presente, encontra-se a literatura.

As obras de ficção, especialmente aquelas de cunho narrativo, apresentam vários elementos que são passíveis de análise. Dentre eles encontramos o espaço – em alguns autores também denominado como ambiente ou cenário – que, geralmente, corresponde ao lugar onde a trama se desenvolve. Embora não se exija que o espaço seja necessariamente físico, é muito comum encontrarmos este tipo de espaço nas obras de ficção. A ele podemos associar determinados aspectos que se ligam à narrativa, àquilo que respeita a constituição das personagens, justificando ou explicando seu comportamento, caráter, enfim, uma série de fatores que possam fornecer elementos que viabilizem a melhor compreensão do enredo. Há, nas diversas obras da literatura universal, as mais variadas constituições e descrições de espaços, sejam eles psicológicos ou físicos, citadinos ou rurais. Mesmo que a descrição do espaço, especialmente naquele tipo de narrativa aqui abordada – o conto – não seja muito profunda, não se pode destituir a importância que a sua análise tem na totalidade de um texto. Portanto, não seria de bom parecer diminuir a relevância dos estudos acerca do espaço que compõe a narrativa ficcional. Embora ciente de que o espaço que se configura na obra literária, por mais verossímil que seja, é apenas um espaço ficcional, nada nos impede de estudá-lo em seus aspectos constitutivos para que, como dissemos anteriormente, tenhamos uma melhor compreensão do texto. Determinadas obras, cujo espaço descrito propicia a utilização da geografia como uma das ferramentas capazes de auxiliar na análise dos elementos que o constituem, possibilitam ao estudioso encontrar nos estudos geográficos um forte aliado para as suas pesquisas.

Tanto em Campaniça como em Aldeia Nova, obras por nós abordadas, a descrição do espaço, não obstante ela ocorrer de modo exíguo, se analisada à luz da geografia nos

fornece uma série de subsídios para que possamos confirmar nas paisagens de Valgato e Aldeia Nova, respectivamente, dois espaços distintos: o espaço da opressão e o espaço da liberdade. Estes espaços se refletem tanto em Maria Campaniça quanto em Zé Cardo, personagens centrais dos dois contos, e se revelam não apenas como espaços físicos, passíveis de uma análise vinculada pura e simplesmente a aspectos materiais. Logo, devemos ter a sensibilidade necessária para perceber que os estudos geográficos não se atêm somente à análise de um determinado espaço físico. Aos estudos geográficos compete, também, averiguar as relações que se estabelecem no espaço. Nos textos aqui analisados, muito mais que a mera descrição de ambientes, vimos como as personagens lidam com o espaço que as cerca. Relações de afeto, aversão, tristeza, esperança, frustração, enfim, os mais diversos sentimentos que se desenvolvem a partir da relação dos sujeitos com o espaço no qual habitam e onde constroem, positiva ou negativamente, a sua história.

Os espaços que se configuram, tanto em Valgato quanto em Aldeia Nova, nos permitem enxergar para além da simples paisagem alentejana, com seus “carrascais”, “sobreiros” e “descampados”. Tais espaços nos possibilitam ver a relação que Maria Campaniça e Zé Cardo estabelecem com o ambiente no qual vivem. Logo, a importância do dado descritivo do espaço é minimizada em face da importância de tentarmos entender como aquelas personagens vivenciam o ambiente que habitam, uma vez que muito mais relevante que a análise descritiva de um determinado espaço é compreendermos as relações que nele se estabelecem e não o elemento físico que o compõe.

Entendemos que, em face da importância que têm, os estudos geográficos podem, e talvez devam ser aplicados em alguns casos também à matéria ficcional, uma vez que em determinados textos literários a ocorrência de certos espaços, sejam estes físicos ou não, pode ser analisada com o apoio da geografia. Portanto, ao nos defrontarmos com aspectos espaciais presentes em algumas obras literárias (paisagens naturais, cenários urbanos, etc.), será interessante fazer uso da geografia como um instrumento que, somado a outras ferramentas, poderá nos auxiliar na compreensão de uma série de fatores acerca das personagens e da narrativa como um todo.

Ciente de que o assunto está longe de se esgotar e sabedor das inúmeras possibilidades de desdobramento dos temas aqui apresentados, encerramos o nosso texto no ensejo de poder, futuramente, ampliá-lo e aprofundá-lo, tendo em vista não apenas a riqueza dos assuntos aqui abordados, mas também as eventuais dúvidas ou questionamentos que aqui não puderam ser dirimidos. Contudo, esperamos que a

dissertação que ora concluimos possa contribuir, de alguma forma, com os estudos e pesquisas futuras que se pretenda desenvolver a respeito de alguns aspectos aqui analisados. Desejamos ainda que a aplicação dos estudos geográficos à literatura se consolide e que os mesmos sejam vistos como mais uma fonte capaz de enriquecer os estudos literários. Entendemos que através da análise interdisciplinar, a interpretação e compreensão dos textos literários podem se tornar muito mais ricas propiciando, tanto aos estudiosos ou pesquisadores quanto àqueles que amam a literatura, inúmeras possibilidades de entender de modo mais profundo tudo aquilo que a ficção pode expressar.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Benjamin e PASCHOALIN, M. A. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.
- BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Niterói: EDUFF, 1997.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes, ROCHETA, Maria Isabel e SEIXO, Maria Alzira. *Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca*. Lisboa: Seara Nova, 1980.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *O que é ideologia?* São Paulo: Brasiliense, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem*. São Paulo: Quíron, 1986.
- CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). “Era Modernista”. In: *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. Lisboa: Caminho, 1984.
- MASSAUD, Moisés. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- \_\_\_\_\_. (org.). *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Modernismo”. In: AMORA, Antônio Soares (dir.). *Presença da literatura portuguesa*. São Paulo: Difel, 1966.
- MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1973.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- REIS, Carlos. *Textos teóricos do Neo-Realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. O Alentejo. In: *Antologia da terra portuguesa*. vol. 3. Lisboa: Bertrand, s/d.
- ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (orgs.). *Matrizes da geografia cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética Neo-Realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1968.
- SARAIVA, António José e LÓPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Editora Porto, 1955.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICALP, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1976.