

**DO LARGO, DOS HOMENS E DAS SUAS LUTAS:
COM MANUEL DA FONSECA E JOSÉ CARDOSO PIRES**

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter¹

RESUMO: Análise de espaços de representação social importantes na geografia das cidades de interior portuguesas (especialmente o *largo*) em narrativas de autores ligados ao Neorealismo - Manuel da Fonseca e José Cardoso Pires - refletindo sobre como elas revelam a modificação desse espaço, seja pela chegada da modernização, seja como símbolo da ação revolucionária do homem. A estratégia utilizada, de focalização cinematográfica desse espaço, será um fio condutor da análise.

Palavras-chave: Narrativa cinematográfica; Escrita revolucionária; Espaços de representação social.

ABSTRACT: Analysis of important social representation spaces in the geography of cities in the Portuguese countryside (especially “*o largo*”) in the narratives of Neorealism authors - Manuel da Fonseca and José Cardoso Pires - reflecting on how they reveal the modification of this space, either by the arrival of modernization, or as a symbol of man’s revolutionary action. The strategy used, of cinematographic focusing of that space, will be a guiding thread of the analysis.

Key-words: Cinematic narrative; Revolutionary writing; Social representation spaces.

Nove casas,
duas ruas,
ao meio das ruas
um largo,
ao meio do largo
um poço de água fria.

Tudo isto tão parado
e o céu tão baixo
que quando alguém grita para longe
um nome familiar
se assustam pombos bravos
e acordam ecos no descampado.

Manuel da Fonseca
“Aldeia”, de *Planície* (FONSECA, 1984, p. 111)

¹ Professora Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).

O poema “Aldeia”, pertencente ao livro *Planície*, de Manuel da Fonseca, publicado em 1942, pinta cinematograficamente a paisagem de uma aldeia portuguesa, ao mesmo tempo que revela uma atmosfera de aprisionamento comum ao tempo correlato à sua escrita. Os elementos pertencentes ao espaço são pontuados um a um, através de uma estratégia enumerativa que se inicia com o enquadramento em *plano geral* (XAVIER, 1984, p. 19) ou em *plano de grande conjunto* (BARBARO, 1965, p. 152) - segundo a nomenclatura da cinematografia usada por Ismail Xavier e por Umberto Barbaro - focalizando as casas, e vai se fechando para visualizar em *plano de conjunto* as ruas, e, em *campo médio*, no meio delas um largo. A captação cinematográfica segue até um certo *plano de detalhe* para focalizar ao meio do largo um poço de água fria. Essa aproximação visual dá ao leitor a sensação de estar dentro do largo da aldeia, junto ao poço de água, para que sinta a atmosfera de letargia e abandono que as províncias portuguesas então experimentavam. Para tal, somam-se a estaticidade dos elementos da paisagem – todos eles impessoais, porque solitários -, e a sua descrição não acolhedora – assinalada na frieza da água e na bravura dos pombos que se assustam. A ausência de perspectiva ou visão em linha do horizonte, após o enquadramento em *plano de detalhe*, é definida ainda pela menção de um céu baixo e de uma realidade parada. Assinale-se também que a anáfora da expressão “ao meio de” conduz a visão para uma imagem circular, fechando-se em círculos concêntricos, o que contribui ainda mais para a sensação de cercamento. Quando finalmente o enquadramento experimenta a abertura para um novo *plano geral*, a sensação de vida ausente é mantida pela alusão aos “ecos do descampado”, um grande campo deserto que se visualiza.

O poema parece ser uma síntese de várias imagens que compõem a obra de Manuel da Fonseca, as quais denunciam o abandono a que estavam condenados os habitantes de províncias esquecidas pelo Estado português, nas quais reinava o sistema de exploração latifundiária da terra, situação agravada pelo tempo da Segunda Guerra Mundial e pelo Salazarismo. No entanto, há, mesmo ali, apesar da modorra aparente do espaço, e, conseqüentemente, dos homens, a referência a um grito que faria assustar pombos bravos e acordar ecos do descampado, imagem sonora que indicia uma outra constante na obra do autor alentejano, a saber: a necessidade ansiosa de rompimento do *status quo*, a intervenção consciente na realidade.

A estagnação em “Aldeia” pode ser posta em paralelo com a apresentação de um espaço, outrora símbolo de vitalidade, e que perde suas características originais com o advento da modernidade. Trata-se desse particularmente interessante elemento da paisagem das vilas e cidades portuguesas: o Largo. No conto “O largo”, que abre o livro *O Fogo e as Cinzas*, de 1951, lemos o deslocamento da centralidade do largo como espaço social fundamental daqueles povoados, e seu consequente esvaziamento:

Antigamente, o Largo era o centro do mundo. Hoje é apenas um cruzamento de estradas, com casas em volta e uma rua que sobe para a Vila. O vento dá nas faias e a ramaria farfalha num suave gemido, o pó redemoinha e cai sobre o chão deserto. Ninguém. A vida mudou-se para o outro lado da Vila. (FONSECA, 1983, p. 23)

Parece-nos interessante notar que dessa vez a captação visual do espaço é feita em processo contrário ao realizado no poema “Aldeia”, isto é, inicia-se com um enquadramento em *plano de detalhe* na paisagem – o Largo como centro do mundo – e aos poucos a objetiva vai se abrindo para o enquadramento do entorno ao largo – as estradas, as casas, a rua, as faias que circundam o largo deserto. Essa opção discursiva corresponde ao desejo de mostrar que o largo passa a ser agora “todo o mundo” – (FONSECA, 1983, p. 27). Ao final do conto, o narrador assinalará com a abertura máxima da captação visual: “Ele não pode ver que o Largo é o mundo fora daquele círculo de faias ressequidas.” (FONSECA, 1983, p. 30). O enquadramento final em *plano de grande conjunto* reitera a descentralização do espaço do Largo – outrora lugar de troca de experiências, de aprendizagem e ainda palco de representação social –, mudanças estas provocadas pela chegada do *comboio* (“O comboio matou o Largo.” – FONSECA, 1983, p. 23), símbolo metonímico da modernização e do desenvolvimento capitalista de uma sociedade sobretudo agrária.

Com efeito, a respeito do processo de modernização experimentado por Portugal, o geógrafo António Gama afirma:

O desenvolvimento das redes de transporte e industrialização dos finais dos oitocentos animou um surto de crescimento urbano que durou até os primeiros anos do século XX. Seguiu-se um período de estagnação da urbanização, até aos anos cinquenta, com predomínio das características da sociedade rural; somente após a Segunda Guerra a urbanização apresenta um

dinamismo novo, primeiro de uma forma mais lenta, para evidenciar em seguida uma maior dinâmica. (GAMA, 1993, p. 446)

Tal processo gera uma oposição entre o passado e o presente evidenciada na geografia local, que vem assinalada no conto de Manuel da Fonseca através da dissolução de figuras quase lendárias, porque carregadas de uma heroicidade *em desvio* pela prosa do narrador: “Sob o rodado de ferro morreram homens que eu supunha eternos.” (FONSECA, 1983, p. 23). A honra, o respeito, a valentia, a altivez e a constância de homens que não se dobravam a qualquer sorte são marcas características das figuras recuperadas pela memória do narrador no segundo parágrafo do texto, todos eles trazidos por uma prosa eminentemente visual, que torna tudo, como no gênero épico, um “acontecimento vivo” (STAIGER, 1997, p. 83)². Lembremos, por exemplo, a expressão de firmeza heroica da imagem do lavrador de Alba Grande, “plantado ao meio do Largo com a sua serena valentia” (FONSECA, 1983, p. 23). Figuras como as recuperadas ali povoam as páginas das composições poéticas e narrativas de Manuel da Fonseca, cuja escrita parece fazer do Alentejo um universo mítico sem deixar, no entanto, de assinalar seus problemas e conflitos.

No conto, o Largo era o espaço de troca de novidades, de comunicação com o mundo, de instrução, e de criação de mitos e perpetuação deles: “Quem lá dominasse, dominava toda a Vila” (FONSECA, 1983, p. 24). Palco de representação do poder na sociedade, o largo era um espaço a ser conquistado pelos que desejavam reinar. Atente-se, por exemplo, no poema “Maltês”, também de *Planície*, em que o vagabundo cercado pela guarda é trazido ao *largo*, como espetáculo de aprendizagem da imposição do poder proporcionado ao público, este poder que o pune por ter se desviado dos caminhos (“Depois, tomei caminhos/ que havia e mais outros que/ depois desses eu sabia.”(FONSECA, 1984, p. 108)) que eram disponibilizados como norma: “Cercaram-me num montado;/ puseram joelho em terra;/ gritaram que me rendesse/ à lei dos caminhos feitos.” (FONSECA, 1984, p. 108). Atribuindo, no entanto, uma heroicidade singular ao marginalizado, na aparência vencido, a escrita poética transforma o *largo* em palco para a imposição da altivez do humilhado que aos poucos

² Emil Staiger, nos *Conceitos fundamentais da poética*, cita a expressão de Spitteler, ao dizer que o poeta épico tem o privilégio de “tornar tudo um acontecimento vivo” (STAIGER, 1997, p. 83).

se eleva com superioridade³, indiciando o desejo de uma arte neorrealista que se coloca como grito contra todas as formas de opressão e de interdição da vida:

Gente chegou às janelas,
Saíram homens à rua:
- as mães chamaram os filhos,
bateram portas fechadas!

E eu, o desconhecido,
o vagabundo rasgado,
entrei o largo da vila
entre dez guardas armados;
- mais temido e mais amado
que o deus a que todos rezam.

(FONSECA, 1984, p. 109)

No trecho citado, convém apontar primeiramente, a justaposição de *flashes* visuais simultâneos garantidos pelo uso do assíndeto, que imprimem agilidade à cena, compondo um quadro quase catastrófico. Essa agilidade é a seguir posta em oposição ao ralentar da cena, conseguido através do uso de apostos que cortam a oração principal, para, além de especificar a característica do herói, reiterar a desproporção de forças entre o prisioneiro e a guarda. A imagem do cerco, a entrada triunfal na vila e a referência ao “deus que a todos rezam” fazem associar a figura desse maltês com a imagem de Cristo martirizado, o que vem ampliar a atmosfera mítica e simbólica atribuída a esse desvalido, que ideologicamente vence, no entanto, a sua sorte. Lembremos ainda que ele é “senhor” (verso 23) e tem o “olhar de rei” (verso 38), e, como Cristo, vence uma “lei decorada” (verso 41), para impor uma nova, mesmo que com o necessário sacrifício.

Assim, o *Largo* na obra de Manuel da Fonseca é, muitas vezes, espaço de representação do exercício da ordem e ao mesmo tempo de perversão dela. A análise intratextual das suas obras permite-nos perceber ainda que o *largo* é também símbolo de vitalidade e de liberdade, porque é espaço da aprendizagem das crianças, do contar de histórias a meninos “de bibe e pão”, da descoberta da puberdade, do jogo, do lúdico e da festa. “Era um menino triste:/nunca brincou no largo” (FONSECA, 1984, p. 120), diz o eu-

³ Note-se sua figura altiva ainda na estrofe anterior: “Mas eu olhei-os de longe,/ tão distante e tão de longe,/ o rosto apenas virado,/ que só vi em meu redor/ dez pobres ajoelhados/ perante mim, seu senhor”. (FONSECA, 1984, p. 109)

lirico do poema “Tragédia”, de *Planície*. Ou o narrador autodiegético do conto “O retrato”, de *O Fogo e as Cinzas*, desabafa ao final, marcando a oposição entre seu presente e seu passado – “não podia esquecer os meus amigos de infância, livres e felizes, lá no largo!” (FONSECA, 1983, p. 105). O largo era a síntese espacial do tempo da infância, época de descoberta e conhecimento (“Também era lá a melhor escola das crianças. (...) O Largo estava cheio de vida, de valentias, de tragédias. Estava cheio de grandes rasgos de inteligência” – FONSECA, 1983, p. 25). Era ainda lugar de descoberta da poesia das coisas simples e inolvidáveis da vida, indelevelmente marcadas no coração do escritor-narrador-poeta (“E era certo que a criança que aprendesse tudo isto vinha a ser poeta e entristecia por não ficar sempre criança a aprender a vida – a grande e misteriosa vida do Largo” – FONSECA, 1983, p. 25).

A industrialização das cidades e a chegada paulatina de suas produções trazidas ao campo pelo comboio geram o esvaziamento da produção manufaturada e a consequente ampliação do operariado, que se aliena de um trabalho em que outrora se reconhecia para vender apenas a sua mão-de-obra na nova fábrica. A leitura marxista do capitalismo e de suas consequências é sintetizada ao leitor novamente através do acúmulo de *flashs* visuais, que ampliam a sensação de mudança dos tempos:

Veio o comboio e mudou a Vila. As lojas encheram-se de utensílios que, antes, apenas se vendiam nos ferreiros e nos carpinteiros. O comércio desenvolveu-se, construiu-se uma fábrica. As oficinas faliram, os mestres-ferreiros desceram a operários, os alvanéis passaram a chamar-se pedreiros e também se transformaram em operários. Apareceu a Guarda, substituiu os pachorrentos cabos de paz, e prendeu os valentes. (...) (FONSECA, 1983, p. 26).

Outras consequências assinaladas são a ampliação da divisão de classes (“A Vila dividiu-se. Cada café tem a sua clientela própria, segundo a condição de vida.”; “Os homens separaram-se de acordo com os interesses e as necessidades.” – FONSECA, 1983, p. 27) e o esvaziamento da tradição do contar - veiculada outrora à ficcionalização da realidade – fato que é provocado pela disponibilização da informação (“Fosse antigamente, todos ouviriam calados” – FONSECA, 1983, p. 28) facilitada pela chegada da telefonia. Assim, o largo de outrora se torna vazio, habitado apenas por “aqueles que não querem acreditar que tudo mudou”(FONSECA, 1983, p. 27), e vai morrendo aos poucos, numa mudança que é

metonimicamente referida na paisagem que o circunda: as faias que, de “viçosas” (FONSECA, 1983, p. 24) passam a ter um “tronco carunchoso” (FONSECA, 1983, p. 29) e a estarem “silenciosas” (FONSECA, 1983, p. 29) para terminarem por ser “faias ressequidas” (FONSECA, 1983, p. 30).

O geógrafo francês Armand Frémont, na obra *A região, o espaço vivido*, assinala que ocorre o sentimento de inadaptação quando brutais transformações econômicas e sociais operam mutação dos espaços vividos. Os homens, deixando de reconhecer os seus lugares de vida e as suas regiões, são tomados de nostalgia, vertigens, obsessões, sob variadas formas:

A alienação do espaço deve ser considerada a causa profunda, mais exactamente o estado explicativo das patologias ou das inaptações. A loucura ou a delinqüência constituem respostas individuais à alienação, no desvario psíquico ou criminoso. O demente e o desviado (“aquele que saiu do recto caminho”) recriam na região o espaço que lhes é recusado pela ordem social.” (FRÉMONT, 1980, p. 235).

Assim, no conto de Manuel da Fonseca, o bêbado João Gadunha, “que ainda teima em continuar a tradição” contando histórias com gestos e um modo solene de falar que imita os “dos homens que ouviu quando novo” (FONSECA, 1983, p. 27), tenta recriar no Largo o espaço que lhe é recusado pela ordem social, mas recebe a troça dos outros que dele se afastam. Refugia-se na bebida e no choro, agarrando-se às faias e regando-as com suas lágrimas. Dialeticamente, no entanto, apesar da morte paulatina do Largo, as lágrimas do inadaptado João Gadunha garantem uma sobrevivida a elas, imagem que pode metaforizar a memória daqueles que quando crianças aprendiam a grande e misteriosa vida do Largo e viravam poetas querendo congelar o tempo da infância, da vida e da liberdade. Outro desviado de seu caminho é o velho Ranito, outrora mestre-artífice, e hoje desprovido de sua função social, tornando-se mais um bêbado a ranger os dentes e a desafiar os valentes, numa luta desigual com um passado, porque este já não existe. Por fim, cai vencido. “Uma nuvem de poeira ergue-se; depois, tomba vagarosa e triste. Tomba sobre o Ranito esfarrapado e tapa-o.” (FONSECA, 1983, p. 30). Se por um lado o choro de Gadunha e a morte de Ranito sugerem, juntamente com outras imagens disseminadas ao longo do conto, o elogio do tempo passado em detrimento do presente em que tudo mudou, por outro, elas podem ser lidas também como símbolos da impossibilidade de manutenção de uma postura de quem não

consegue se adaptar ao novo. Sem assumir um maniqueísmo confortável que poderia se resumir em “passado – bom”, “presente – ruim”, o conto reitera no período final uma expressão já anteriormente utilizada: “Ele já não pode ver que o Largo é o mundo fora daquele círculo de faias ressequidas. Esse *vasto mundo onde qualquer coisa, terrível e desejada*, está acontecendo.” (FONSECA, 1983, p. 30, grifo nosso).

Apesar do tom rememorativo nostálgico do conto, a expressão de que o Largo é todo o mundo, fora daquele círculo de faias, indica que este passa a ser mais vasto do que aquele horizonte fechado da aldeia, deixando de existir na sua forma original, mas não desaparecendo completamente, porque se metamorfoseia abrindo-se a novos horizontes possíveis. A expressão “vasto mundo onde qualquer coisa, terrível e desejada, está acontecendo”, indicia a incerteza da mudança e as ambiguidades do novo e do porvir, porém a morte de Ranito e a nuvem de poeira que cobre seu corpo parecem sugerir a necessidade de aprendizagem de readaptação ao tempo e ao espaço. Assim, o final do conto, com seu movimento de abertura do olhar, parece indicar que há sempre algo a mais a acontecer, do qual nunca se pode saber ao certo a natureza.

Com efeito, parece interessante indicar que o final do conto “Meio pão com recordações”, publicado na mesma coletânea *O Fogo e as Cinzas*, termina com semelhante imagem de expectativa e incerteza do que estava por vir: “as duas mulheres aguardavam numa grande incerteza. O próprio casebre parecia compartilhar da mesma expectativa. Estava meio em ruínas. (...) E os buracos mal desenhados das janelas sem vidros fitavam com espanto a agressiva desolação da planície.” (FONSECA, 1983, p. 172). Havia ali, de forma semelhante, uma expectativa aguardada no porvir, metaforizada pela postura das duas mulheres, e assinalada também por uma certa “coisa terrível e desejada que está acontecendo”. Como sabemos, o conto referido, publicado pela primeira vez em 1951, acaba por se tornar um capítulo do romance *Seara de Vento*, publicado em 1958. Na sua continuação, sabemos que as expectativas das duas mulheres, no que se refere ao homem da família conseguir comida, são goradas. No entanto, uma vez que analisamos o conto “O Largo”, de 1951, importa-nos mais contrapor ou lançar visões em paralelo entre as narrativas que compõem o mesmo volume. Convém então assinalar que, assim como em “O Largo” parece haver o elogio do passado anterior à chegada da modernização, em “Meio pão com recordações”, Amanda Carrusca

recorda a diferença entre os lavradores antigos e os daquele tempo, diferenças essas provocadas, ao menos pelo que dá a ver o discurso da personagem, pelo processo de modernização das vilas e cidades, a chegada do automóvel, o advento do cinema. No entanto, ela mesma diz que essas diferenças faziam com que os lavradores antigos dessem menos esmolas, o que significa que não era um tempo perfeito, pois permaneciam as dificuldades e a exploração. Mais uma vez percebemos que a obra de Manuel da Fonseca não faz uma leitura maniqueísta da realidade: nem uma ideologia laudatória absoluta de um passado mais feliz, nem o elogio cego do presente ou do porvir, apontando para as incertezas e ambiguidades de cada tempo. O que parece haver quase sempre é uma projeção para o futuro, mesmo em um final trágico como o de *Seara de Vento*.

O corpo de Ranito tombado sobre o largo transforma-se numa ruína de um tempo, fragmento do passado a compor uma história sempre em transformação. Como o anjo da história de Walter Benjamin, que tem o rosto voltado para o passado enquanto uma tempestade sopra, impelindo-o para o futuro, o narrador de Manuel da Fonseca parece sugerir com essa imagem final que o progresso histórico não deixa de levar em conta as marcas do passado, isto é, as ruínas – algo a que se volta no eterno movimento de projeção para o futuro. O corpo de Ranito sob as faias ressequidas, sugere talvez o entendimento dialético marxista de que a História se constitui não como uma marcha linear, mas como um amontoado de ruínas que são possíveis movimentos que a impulsionam, fazendo “saltar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p. 231). Como o será também em outro sentido, mais revolucionário, o corpo de Palma tombado ao pé do forno, na imagem final do romance *Seara de Vento*.

Com a descentralização do *largo*, outros espaços de representação social são criados: “Vão todos para os cafés, para o cinema ou para o campo.” (FONSECA, 1983, p. 29), cita o narrador. “Cada café tem a sua clientela própria, segundo a condição de vida.” (FONSECA, 1983, p. 27). Assim, na trama das relações hierarquizadas do espaço e dos homens entre si, o indivíduo que deseja impor a sua lei é obrigado também a dominar estes outros espaços sociais. Com efeito, no conto “O ódio das vilas”, publicado em *Aldeia Nova* (1942), apresenta-se como protagonista o valente Antonio Vargas, que, sendo “novo e rico” (FONSECA, 1996, p. 43), nascido em uma alta classe social, ousa desafiar a “resistência

agressiva da gente rica de Cerromaior” (FONSECA, 1996, p. 42) por escolher como esposa a filha de um homem do povo, seu empregado. Dessa maneira, em seu périplo de desafio e imposição de sua escolha perante os poderosos do espaço em que reside, António Vargas terá de vencer – e a expressão é do próprio texto: “Se vencesse, lealmente, debaixo daquela crua luz do Sol(...)” (FONSECA, 1996, p. 41) – não apenas o largo, nessa altura ainda “cheio, na tarde de domingo” (FONSECA, 1996, p. 45), mas também os olhares admirados das ruas da vila e dos senhores à porta do *café*, outros dois espaços de representação social importantes na geografia das vilas de interior portuguesas. Note-se que a “luta em que punha a vida inteira” (FONSECA, 1996, p. 42) de Antonio Vargas ocorre em um domingo ensolarado, porque, “a atividade diurna visibiliza melhor as barreiras do *status* social” (FERNANDES, 1992, p. 76), e certamente proporciona a visibilidade desejada por Vargas para o enfrentamento dos olhares da vila. Do alto de seu cavalo, elemento também importante como identificação de classe, António Vargas vence pela sua postura eminente e a que manda que também Maria Jacinta tenha: “Ergue a cabeça e olha de frente quem olhar para nós.” (FONSECA, 1996, p. 45). Vence também pela palavra ao interpelar os homens à porta do *café*, com uma voz alta e agressiva que se coloca em oposição aos murmúrios dos homens, e vence ainda, nesse teatro das representações sociais, pelo gesto do olhar dirigido a cada rosto com lentidão. Observe-se a cena fortemente marcada pelo dramático:

Ouvindo o murmúrio das falas dos homens da porta do café, António Vargas obrigou o cavalo a voltar atrás. Olhou-os devagar. Uma ruga funda unia-lhe as sobrancelhas, de boca cerrada, os olhos iam lentamente de rosto em rosto:
- Meus senhores, boa tarde.
Nunca Maria Jacinta ouvira uma voz tão agressiva. (FONSECA, 1996, p. 45)

António Vargas incomoda porque ousa perverter o espaço do poder num tempo também propício à manifestação pública – um dia de domingo -, numa disputa pela libertação e imposição da própria vontade. É por isso que depois, Dr. Anselmo, um dos poderosos da vila, esbraveja: “Agora entrar na vila, num domingo, com a rapariga à garupa, isso é que era um escândalo, um desafio às pessoas honestas.” (FONSECA, 1996, p. 48). Mas a luta de António Vargas ainda não terminara. Era preciso ainda dominar mais um espaço de poder social, e é por isso que ele vai ao *cinema* levando sua esposa. É interessante que, tanto ele quanto a família de sua antiga noiva rica, demonstram a importância de estarem presentes no

cinema àquela noite, mesmo contra a sua vontade, a fim de exercerem a representação de seu papel social. Toda a cena é fortemente marcada pelo dramático e pela captação cinematográfica das cenas, mas os limites desse texto não nos permitem explorá-las em detalhes. Destaque-se apenas a postura novamente ativa, com seu olhar fulminante, que o personagem dirige a cada um dos presentes que ousa encará-lo, cena que o narrador descreve com um ralento das ações, permitido pelo uso do gerúndio e pela locução adverbial de modo: “Ao lado, António Vargas, de rosto duro, olhava de frente todas as caras. Ia obrigando, um por um, a desviar a vista. O peito abaulado parecia comprimir uma grande força prestes a saltar-se.” (FONSECA, 1996, p. 58). A sensação de suspensão do tempo é evidente.

Todo o conto é primoroso no que se refere às imagens de jogos do poder alcançados ou perpetuados através dos espaços sociais da geografia das aldeias e das vilas de interior. A conversa entre os homens do café, cada um disputando com o outro espaço para impor a própria voz, ou ainda distorcendo a realidade em benefício próprio – como, por exemplo, a tentativa de fazer crer que a insurreição de António Vargas seria causada por um estado de inadaptação, atribuindo-lhe grau de louco, é sintomática para a análise do jogo do poder. Semelhantes a essas cenas são as imagens do capítulo 8 do romance *Cerromaior*, no qual o café funciona como um palco para o teatro de interesses entre os indivíduos. Da mesma forma, ocorre nas cenas do interior da Sociedade Harmonia Cerromaior, espaço do qual Doninha é banido, uma vez que ele ousa instaurar na teia das relações sociais uma nota incômoda, com suas frases de revolta e de desvelamento das atitudes hipócritas dos habitantes locais e também com a situação asquerosa e corrosiva a que é levado seu corpo, sujo e doente.

Ao ler a descrição de um Largo que aos poucos morre com a chegada da modernidade, no conto de Fonseca, e ao mesmo tempo experimentar as diversas cenas em que esse espaço aparece como palco de representação social, não passa despercebida aos leitores de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, publicado em 1968, a longa descrição do largo experimentada por aquele narrador-autor que se instala em um quarto de pensão na Gafeira para participar na anual caçada na Lagoa. Após o preâmbulo de instalação do narrador e da escrita, com a apresentação do Autor e da sua proposta de escrita intimamente relacionada à morte de um tempo, à transição sócio-político-econômica vivida em uma aldeia rural cercada de um

insipiente processo de industrialização⁴, o romance se abre com a focalização cinematográfica do largo, em *plano de grande conjunto*, destacando a sua inutilidade e esvaziamento:

O LARGO. (Aqui me apareceu pela primeira vez o Engenheiro, anunciado por dois cães.) O largo:
Visto da janela onde me encontro, é um terreiro nu, todo valas e pó. (...) Inútil, sem sentido, porque raramente alguém o procura apesar de estar onde está, à beira da estrada e em pleno coração da comunidade.” – (PIRES, 1983, p. 3).

A seguir, o largo é apresentado como um terreno agressivo e indomável, espaço de estagnação em que o único trânsito visível é o movimento da sombra do enorme paredão que se projeta no terreiro. A profusão de significantes ligados a movimento relacionados à sombra (*levanta, envia, arrastando, leva-a, viaja, cobre, arrefece, recolhe-se, expulsa, recomeça, invasão, crescendo*) contrasta com a ausência de povoamento do terreno.

Por outro lado, a muralha é vista “como lápide de uma vasta e destroçada campã com vinte séculos *de abandono*” (PIRES, 1983, p. 4, grifo nosso), com a igreja crucificada nela, as “tabernas e o comércio *sonolento*” (PIRES, 1983, p. 4, grifo nosso) e uma fila de casas, “muitas delas *vazias* e ainda com as argolas onde antigamente se prendiam as bestas” (PIRES, 1983, p. 4, grifo nosso), e acrescenta: “Antigamente, em tempos mais felizes.” (PIRES, 1983, p. 4), confirmando, através da personificação dos espaços, o tempo de declínio que enfrenta aquela terra, microcosmo da pátria portuguesa.

Correlativamente ao espaço, também os camponeses são apresentados como corpos cansados, com a sua “fê ensonada” (PIRES, 1983, p. 7), na cena da aparição do casal Palma Bravo, reflexão sobre a própria condição dos portugueses. As imagens ligadas à decrepitude, alienação, morte, vazio e abandono da terra e dos homens são inúmeras. A referência à emigração é uma delas, através da menção às “*viúvas-de-vivos*, assim chamadas – sempre a rezarem pelos maridos distantes, pedindo à Providência que as chame para junto deles e uma vez mais agradecendo os dólares, as cartas e os presentes enviados...” (PIRES, 1983, p. 7,8).

⁴ Pode-se assim dizer em virtude das várias imagens do tempo em transição, como a referência ao Engenheiro Agrônomo, ou ao criado Domingos tornado maneta na indústria, ou mesmo a indicação de que é a partir da lagoa “que uma comunidade de camponeses-operários mede o universo; não a partir da fábrica onde trabalha, nem da horta que cultiva nas horas livres.” (PIRES, 1983, p. 61, grifo nosso).

Palco geográfico de representação do poder, o *largo* é o espaço para a entrada em cena dos personagens principais, que é feita de forma teatral, e, assim, não apenas a do narrador-personagem, mas especialmente a do casal Palma Bravo. Movimento recuperado pela memória, o relato se desenvolve apresentando o desfile do casal como num palco, palco este que é o próprio romance: “Dois cães e um escudeiro, como uma tapeçaria medieval, e só depois se apresenta o amo em toda a sua figura: avançando na praça com a esposa pela mão; blazer negro, lenço de seda ao pescoço.”(PIRES, 1983, p. 7).

O caráter de representação se exacerba ainda na estratégia de comprometimento que o narrador estabelece com o seu leitor implícito usando um verbo no imperativo que o torna um cúmplice do seu olhar, ou um espectador que o seguirá de perto, de modo a poder ter com ele o mesmo ponto de vista: “Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo.” (PIRES, 1983, p. 9). A câmera que focaliza a cena é conduzida, ao mesmo tempo, pela memória do narrador e pelo olhar convidado a *continuar* com ele.

Continuemos, como naquela manhã, a seguir marido e mulher atravessando o largo. (...) E ele avançando de cabeça levantada, mão a mão, sem um cumprimento a quem quer que fosse; sem uma palavra entre ambos, e muito menos para o mestiço que esperava com os cães pela trela. (PIRES, 1983, p. 9, 10)

Após um desvio do ângulo de visão para lembrar o encontro que tivera com o Velho das Lotarias, o narrador retoma a aparição do casal Palma Bravo na “manhã do ano passado” (PIRES, 1983, p. 14). Ele segue o casal com a câmera, escolhendo o *movimento em linha* da captação cinematográfica, isto é, aquele que segue o movimento do sujeito sempre à mesma distância, usando para isso a estratégia parecida com o deslize sobre carris, sendo que este narrador-personagem parece caminhar à pé, e por isso é obrigado a desviar-se das pessoas que habitam com ele a cena:

Sigo-o de perto, atravessando a multidão (com licença, Velho) por entre filhas-de-Maria, viúvas-de-vivos e rapazes de blusões comprados nos armazéns de Winnipeg, Canadá. Só que me demorei demasiado com coisas à margem, fantasmas, questões de café – e, com tudo isto, o nosso homem já está no volante do carro. (PIRES, 1983, p. 14)

A enumeração das pessoas das quais ele deverá se desviar é estratégia isomórfica que mostra graficamente os desvios feitos pela câmera, o seu esforço para acompanhar o foco principal, que é o casal. A expressão de desvio do olhar efetuado pelas digressões entra como um

comentário metalinguístico, levando à visualização do romance em construção. O pronome possessivo *nosso* na expressão “nosso homem” contribui ainda mais para a aproximação do leitor-espectador da matéria narrada.

Mas logo a memória do narrador lhe traz a cena recente do Velho das Lotarias a informar-lhe de que a realidade mudara na Gafeira: o Engenheiro Tomás da Palma Bravo desaparecera após as mortes de sua esposa e criado. É então que, no *largo*, o escritor-furão de *O Delfim* conhece o seu verdadeiro “furo de reportagem” que é a nova realidade a interpretar: “No largo temos o Regedor, que está à frente dos arrendatários da lagoa. Agora é dele que depende a licença de caça, não de Tomás Manuel.” (PIRES, 1983, p. 36) O *largo*, com a sua muralha do tempo, lá está para reiterar que a história está sempre em transformação:

Para lá da porta, a muralha continuava com a sua lenda e o seu orgulho na outra extremidade do largo. Como se dissesse: “Quod scripsi, scripsi” – e fosse um imponente eco romano. “O que está escrito em mim, está escrito há mais de vinte séculos e há-de perdurar. Quer os vossos delfins estejam vivos ou mortos”(PIRES, 1983, p. 36)

O professor e sociólogo português António Teixeira Fernandes afirma: “A vida humana desenrola-se no quadro de coordenadas espaço-temporais. Se não existe sociedade sem história, também não há espaços sem marcas do tempo.” (FERNANDES, 1992, p. 61). Assim, o espaço reflete as ações do homem no decorrer do tempo e suas relações de poder, tornando-se uma ruína, como esta muralha, ou este largo, palco de inúmeras sucessões dialéticas no *continuum* da história.

Como uma voz a anunciar que uma vida nova sempre pode se estabelecer sobre as ruínas da História, a voz da muralha indicia a presença em si de uma lagartixa “espalmada na inscrição imperial”(PIRES, 1983, p. 37): “Parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas, como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente.”(PIRES, 1983, p. 37) Alegoria de um tempo em transformação, metáfora da vida que existe por trás de um “sono aparente”, espelho dos portugueses que, apesar de parecerem imóveis, mortos, poderiam um dia vir a serem capazes de questionar o poder totalitário que os constringia então, metáfora dos excluídos da História, essencialmente escrita sob o ponto de vista dos vencedores, a lagartixa é “o tempo (português) da História” (PIRES, 1983, p. 129).

Alguma coisa de “terrível e desejada” (FONSECA, 1983, p. 30) estava para acontecer assim no tempo de enunciado de *O Delfim*, em que o “bom giro do tempo” dá a ver, na quietude de um *largo* também vazio, a certeza na transformação possível metaforizada na lagartixa que o narrador observa espalmada na muralha que margeia o largo, ela própria um “fragmento de pedra gerado na pedra”, uma nova ruína. Por isso ela vem aqui a encabeçar o novo portal: o dos 98 que se reuniram em “cooperativa à face da lei” (PIRES, 1983, p. 38) como arrendatários da lagoa.

Relação de sentido construída não a partir de símbolos previamente consagrados, mas a partir da própria construção narrativa, a lagartixa é neste romance a alegoria da História, a imagem que emerge do texto para representar o tempo. Por isso o escritor que face a ela se coloca, é capaz de observar seus pequenos sinais vitais, sua capacidade de mudança lenta mas tenaz, saída das “ruínas da História”, sua força de transmutação que lhe permite sair do silêncio, do isolamento, para introduzir-se no lugar deixado vago pelo poder. Nesse sentido a lagartixa é a imagem da revolução sinuosa e clandestinamente preparada contra o poder dominante. Ao deparar-se com ela, o escritor-furão questiona-se sobre o tempo, e conclui com a certeza de que o “bom sentido do tempo” está na prova de uma “licença de caça passada por ordem dos habitantes da aldeia, e não por Tomás, o Engenheiro.”(PIRES, 1983, p. 37).

“A lagartixa sacudiu-se no seu sono de pedra”(PIRES, 1983, p. 07), e assim o *largo* inicial, palco para o desfile do Engenheiro se transforma em espaço de festa, perversão do espaço do poder permitido pela certeza no giro do tempo. O “festim das enguias” aparece na narrativa como um verdadeiro tempo da *transgressão*, na expressão de George Bataille (BATAILLE, 1988, p.58), não só porque é a comemoração da ruptura com uma velha ordem, mas também porque aparece como tempo da libertação, da manifestação de um desejo reprimido por tanto tempo de cerceamento. Como aprendemos com Bataille, o homem pertence a dois mundos entre os quais, queira ou não, sua vida está repartida: o *mundo do trabalho e da razão*, que é a base da vida humana, e que se estrutura a partir da *proibição*, ou *interdito*; e o *mundo da violência*, o da própria natureza humana, viabilizado pela *transgressão*. “O trabalho exige um comportamento em que o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Exige um comportamento racional em que os movimentos

tumultuosos que se libertam nas festas ou, geralmente, no jogo não são admitidos.” (BATAILLE, 1988, p. 35,6), diz Bataille, e continua: “o trabalho introduz uma pausa, ou intervalo, graças aos quais o homem deixa de responder ao impulso imediato que comanda a violência do desejo.” (BATAILLE, 1988, p. 36). Na vida humana, “o excesso manifesta-se na medida em que a violência domina a razão” (BATAILLE, 1988, p.35), por isso, para se viver no coletivo são necessários os interditos, ou as *proibições*.

Agora, ao quarto do narrador chegam os fumos de um festim comemorativo, tempo da transgressão e do desvio:

Pela janela meio corrida entra um cheiro a enguias a arder nas tabernas e nos lares que, quanto mais noite, mais se adensa. É o festim, digo. O festim sobre as ruínas. Os destroços das idades mortas despertam a fumar e, neste ponto, justiça seja feita ao profético Dom Abade, que, já em 1801, *Monografia*, cap. VI, fls. 87 vs., tinha prevenido o mundo contra a herança pagã que pesa sobre a Gafeira:

“Encontradas foram duas cisternas nas casas do forno da família Ribeiro (...), mais se nos confirma estar a Povoação assente em uma teia de canais e de represas que serviram aos banhos ímpios da tropa romana e às orgias dos adoradores de Baco e cujos desmandos se acolhiam ...” (PIRES, 1983, p. 127,8)

Através da imagem de enguias a arder sobre as ruínas romanas, nota-se o paralelismo entre as imagens ligadas ao festim de enguias e às orgias realizadas pelos romanos no mesmo local, descobertas através de ruínas ali presentes. O paralelismo visual é sugerido pelo próprio narrador e se tornará mais evidente ainda por todo o erotismo verbal que permeará o texto neste capítulo dedicado ao festim.

Ampliando o paralelismo de imagens do festim das enguias com as orgias romanas, o narrador faz uma comparação das mulheres gafeirenses com as romanas, no que tange a seu porte físico: a mama pequena, o lábio carnudo e as pernas possantes, “de artelho largo” (PIRES, 1983, p. 128). Na sequência, os significantes sensoriais exaustivamente presentes ao longo de todo o capítulo, contribuem para a atmosfera erotizada da cena (“incenso de prazer”, “névoa excita”) caracterizando a consagração da vida que se espalha pela província, após o tempo de repressão anterior:

Assim como é também de admitir, perante a alegria que vai na aldeia, que um antigo e adormecido incenso de prazer se tenha levantado das relíquias e cegue, e queime, a alma dos gafeirenses. Mas esta névoa ou esta fumarada de enguias – quem adivinha?, esta névoa excita, traz prenúncios felizes, e todos nós merecemos vinho para hoje, céus calmos para amanhã, conforme

está previsto pelos Serviços Meteorológicos. Uma vez na vida, acreditemos no Borda-d'Água oficial e nos Aristóteles que o fabricam. (PIRES, 1983, p. 128)

Assim, o romance cola a festa comemorativa do tempo da enunciação às festas pagãs realizadas pelos romanos. Aquilo que supostamente seria profano pela visão religiosa cristã se converte em sagrado porque marca o tempo da transgressão. A narrativa apresenta-se como espaço do revolucionário, da transgressão, paradoxalmente ousando consagrar o profano, ao mesmo tempo que relativiza os conceitos de *bem* e de *mal*. O narrador ousa também uma *excursão* do seu objetivo inicial ao vir à Gafeira e, seduzido, escolhe abandonar a caçada, mas comparecer à festa. Situemos seu texto pervertedor da ordem:

O que conta é o festim das enguias e logo, a meio da tarde, o arraial dos Noventa e Oito, com tachos de cebolada a crepitar ao ar livre, vinho e concertinas. Isso, sim, é que é a caçada de hoje. Conta mais que o melhor cinturão de galeirões de crista, admitindo que ainda há bichos de tal espécie à face da terra e que não ficaram todos sepultados nos manuais. Está dito, ao arraial não falto, custe o que custar. (PIRES, 1983, p. 183)

Os significantes ligados à balbúrdia da rua – “Ouvem-se gritos, gargalhadas, música de feira” – indicam que é um tempo do *falar* e não mais o tempo censurado de outrora, em que os camponeses *endomingados* assistiam ao desfile do Engenheiro em praça pública, ou repetiam uma já conhecida ladainha, “um ciclo de palavras, transmitido e simplificado, de geração em geração, como o movimento da enxada” (PIRES, 1983, p. 80).

É interessante notar que também o *largo* como espaço de festa aparece na obra de Manuel da Fonseca, recriado em tom de rememoração que traz de volta a festa, a alegria e a vitalidade dos tempos em que a Tuna do Zé Jacinto enchia as ruas da vila. O poema “Mataram a Tuna!”, de *Planície*, cujo título já graficamente marca, através da exclamação, o grito de revolta na atmosfera de passividade e tédio da Vila, traz de volta o tempo feliz e saudável em que a Tuna do Zé Jacinto enchia os “domingos antigos de bibe e pião” (FONSECA, 1984, p. 129) tocando a marcha Almadanim, os domingos, portanto, da infância e do tempo de liberdade no *largo*.

A lembrança da Tuna do Zé Jacinto traz à tona um verdadeiro tempo da *transgressão* também, não só porque é, aos olhos da alta burguesia local, associada à desordem e à vagabundagem, mas também por referenciar uma atmosfera de subversão em vários níveis. No tempo em que a Tuna enchia as ruas tocando a marcha Almadanim, despertava o riso

(“Abriam janelas meninas sorrindo” (FONSECA, 1984, p. 129 – o sorriso das moças implica na libertação das sensações e na alegria, sendo assim elemento subversivo), e promovia o corte no tempo (“parava o comércio pelas portas” – FONSECA, 1984, p. 129) e no trabalho, o que é uma ruptura com o mundo da ordem.

No tempo que a Tuna do Zé Jacinto enchia os domingos, “Tudo mexia como acordado/ ao som da marcha Almadanim/ cantando a marcha Almadanim” (FONSECA, 1984, p. 129). A palavra “acordado” parece apresentar aí uma ambiguidade interessante entre a ideia referente aos acordes musicais – como se tudo se mexesse conforme os acordes – e a relação com o adjetivo, como se todos estivessem acordados, associação que é possível dada a contraposição apresentada ao final do poema: os antigos companheiros de infância do tempo da Tuna que se transformaram nos empregados letárgicos “dobrados nas secretárias de comércio” (FONSECA, 1984, p. 130), “na vila quieta/ sem vida/ sem nada” (FONSECA, 1984, p. 131). O estar acordado é também uma imagem da subversão, visto que implica na desalienação do homem. Outra imagem cara à ideia de ruptura é a coletividade promovida pela Tuna, ao unir os campaniços (“tolhendo os passos escutando em grupo”- FONSECA, 1984, p. 129) e ao encher a rua e as casas com cores, gritos e vida. O acúmulo de significantes sensoriais ligados principalmente à visão e à audição demonstra em linguagem o tempo da *festa* e, portanto, da atmosfera de libertação de desejos. Por tudo isso, a Tuna do Zé Jacinto é tão perigosa aos senhores e senhoras burguesas, em cujo discurso transparece a ideologia da interdição e da moralidade da ordem:

Entanto as senhoras não gostavam
faziam troça dizendo coisas
e os senhores também não gostavam
faziam má cara para a Tuna:
- que era indecente aquela marcha
parecia até coisa de doidos:
não era música era raiva
aquela marcha Almadanim.
(FONSECA, 1984, p. 130)

A indicação de que aquilo “não era música era raiva”, associada à alta incidência de vocábulos ligados ao campo semântico de luta e de permanência nela (“marcha”, “não desistia”, “violentas”, “heroica”, “rasgava a Tuna o quebranto da vila”) e, ainda, somados à aliteração do fonema velar *r*, que, além de remeter ao som da música tocada, sugere ainda a

ideia da ruptura e até de ódio (a “raiva” insidiosa contra a ordem estabelecida em termos como “raiva”, “raspavam notas”, “rasgava a Tuna”), permitem-nos perceber que o tempo da Tuna pertencia ao *mundo da violência* da natureza humana, e, portanto, ao tempo da *transgressão*. Por isso, tão perigosa à lei e à ordem social. Ao opor passado e presente, o eu lírico do poema denuncia a obsedante condição do homem controlado pelo sistema e reclama a necessária loucura capaz de subverter essa ordem e trazer a vida de volta.

Por isso, ao findar o poema, vem o convite a “fazer qualquer coisa de louco e heróico/ como era a Tuna do Zé Jacinto” (FONSECA, 1984, p. 131). Respondendo metaforicamente ao desejo do eu-lírico de Manuel da Fonseca, de voltar a fazer qualquer coisa de louco e heroico, em *O Delfim* os habitantes da Gafeira celebram em uma festa a profanação da imagem do Engenheiro e a posse da lagoa, espaço representativo de poder no romance.

A oferta sacrificial simbólica, com gosto especial de vingança, seria justamente o Engenheiro Tomás Manuel, sacrificado através do corpo de seus cães, na cena grotesca em que o Velho cauteleiro arranca-lhes “tiras de carne a todo o comprimento dos lombos”(PIRES, 1983, p. 130). Quem não pode com o dono, vinga-se no cão, dissera uma vez o Engenheiro. Assim, o sadismo do Velho, retalhando os cães com suas unhas e “puxões ansiosos”, e, portanto, com evidente gozo erótico, aparece como a imposição da nova era. Vê-se que essa violência – em si absurda – é simbólica: é preciso sacrificar o mundo antigo para criar o novo. Num paralelo invertido da cena de abertura da narração, aqui, “os cachorros mal respondem, gemem”. “Esses latidos, embora fracos e sem convicção, prolongam-se pela noite. Vêm de algures, de dois cães em desespero, dois unicamente, que estão numa clareira (o largo, vê-se logo), cercados por gente e por neblina.” (PIRES, 1983, p. 129,130). Naquele tempo, não se via gente no largo, e de significantes ligados à vida, só havia a ladainha e os cães, ao passo que estes “gemiam, rancorosos, e arreganhavam os dentes para as vozes que passavam por eles a contrapelo” (PIRES, 1983, p. 7). Em oposição à cena inicial em que seus uivos “esfarrapavam a ladainha” (PIRES, 1983, p. 7), calando as parcas vozes dos camponeses, no tempo presente, “os curiosos insultam-nos” (PIRES, 1983, p. 130) e eles, com seus “olhos estúpidos” (PIRES, 1983, p. 130), debatem-se. Ao *largo* é devolvida a vida, ao menos nesse momento de festa, sendo aqui retomado como espaço de imposição de um novo poder: o dos arrendatários da Lagoa que ousaram perverter a história e comemoram a vitória.

Como vimos, Manuel da Fonseca e José Cardoso Pires pareceram acreditar que a arte deve ter uma função social, embora este engajamento não implique em um discurso ideológico pronto, mas em prática subversiva da linguagem. A utilização primorosa de recursos da linguagem cinematográfica no exercício narrativo e até no poético desses autores demonstra o valioso trabalho estético dos textos. Para a interpretação de sua prática do Neorrealismo, optamos por analisar principalmente a significação do espaço do *largo* como espaço geográfico importante das cidades de interior assinaladas na obra de Manuel da Fonseca, estabelecendo relações com a sua apropriação no romance de José Cardoso Pires. Entendemos com eles que o espaço reflete sempre as marcas do tempo, esse tempo que está sempre girando, e que, apesar da sua aparente letargia, ou das coisas, ou dos homens, poderá haver sempre uma lagartixa “rápida no despertar, e sagaz e ladina” pronta para se sacudir do seu sono de pedra, ou a possibilidade de um grito para longe acordando ecos no descampado, ou ainda, aquela “qualquer coisa, terrível e desejada” a acontecer, porque em *O Delfim*, o *largo* é o novo espaço para os “vibrantes tangidos bandolins fitas violas gritos/ da heróica marcha Almadanim” (FONSECA, 1984, p. 131) ou, para o caso, o fumo áspero de enguias a arder, anunciando uma nova história possível mesmo em tempos de censura em Portugal.

Referências

- BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. João Bernard da Costa. 3ed. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Volume 1 - Magia e Técnica, arte e política*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FERNANDES, António Teixeira. Espaço social e suas representações. In: *Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. v. 2. 1992. pp. 61-99. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6661.pdf>>. Acesso em: 17 de maio de 2020.
- FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*. 10ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 7ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

FONSECA, Manuel da. *O Fogo e as Cinzas*. 10ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1983.

FRÉMONT, Armand. *A região, o espaço vivido*. Coimbra: Almedina, 1980.

GAMA, Antonio. Espaço e sociedade numa situação de crescimento urbano difuso. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. (org). *Portugal: um retrato singular*. Porto: Edições Afrontamento, 1993. pp. 439-473.

PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.