Commentarium, vol. 2 (2026), pp. 93-116
https://doi.org/10.34640/cjhs2_2026_53

Commentarium
JOURNAL OF HUMANITIES STUDIES
CJHS

RESEARCH ARTICLE

O Alentejo em "Conto do Natal" de Fialho de Almeida e "Noite de Natal" de Manuel da Fonseca: Imagens literárias cruzadas

Hugo Estêvão
Universidade de Évora, Portugal
https://orcid.org/0009-0003-7221-821X

ABSTRACT

The present article aims to conduct a comparative study of Alentejo's literary images at Christmas in two narratives: "Conto do Natal" by Fialho de Almeida and "Noite de Natal" by Manuel da Fonseca. Under the perspective of literary imagology, a literary, stylistic and semantic analysis of the corpus was undertaken, by identifying the literary images portrayed in both authors speech and by understanding its meaning, which led to the establishment of an intersection between the two texts, by analyzing convergences and distances. The work is divided into five parts: the "Introduction", the theoretical approach ("Da Imagologia Literária"), a brief context about the authors ("Fialho e Fonseca"), the corpus analysis ("Imagens Literárias do Alentejo no Natal") and "Considerações Finais", where the intersection of the identified literary images is presented. It is concluded that Alentejo's literary image during the Christmas narrated by Fialho and Manuel da Fonseca is a portrait of the human challenges, produced by the difficulties inherent to the Alentejo's region, contemporary of the authors. Despite some distances, the two writers develop a dialogue of complementarity regarding the fictional Alentejo in their short stories.

ARTICLE HISTORY
Received 26/12/2025
Accepted 20/05/2026

KEYWORDS
Literary Imagology; Fialho de Almeida; Manuel da Fonseca; Alentejo; literary images.

* **CONTACT Hugo Estêvão** Email: hugoprof@gmail.com

© 2026 The Author(s). Published by *Commentarium: Journal of Humanities Studies*. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

Introdução

O objetivo principal deste artigo é o estabelecimento de um diálogo entre dois escritores, que, não fosse o afastamento no plano temporal, poderiam ter-se encontrado e convivido no largo[1] de qualquer aldeia ou vila alentejana: Fialho de Almeida e Manuel da Fonseca. Ambos são oriundos do espaço alentejano[2], representando-o recorrentemente nas suas criações literárias. Pretende-se, pois, a partir da análise literária e das escolhas discursivas dos autores, sob a abordagem da imagologia literária, discutir a imagem literária do Alentejo no Natal, emergente das narrativas *Conto do Natal*[3], de Fialho, e *Noite de Natal*[4], de Fonseca, apontando-se e comentando-se proximidades e/ou distanciamentos.

1. Da Imagologia Literária

Hugo Dyserinck, um dos mais notáveis investigadores da imagologia literária, a propósito do trabalho sobre o texto literário, apontou desde logo para a importância das imagens, considerando que elas lhe são essenciais e representativas dos sentidos que se vão construindo e emergindo no plano textual. O autor fez a destrinça entre dois conceitos fundamentais em imagologia literária: hetero e autoimagens (a imagem do "outro" e a imagem do "eu"), salientando a relatividade das imagens e reiterando o relevo da análise textual no trabalho do investigador, sobre a obra literária.

No estudos realizados em Portugal, destaque-se o relevante e profícuo contributo de Maria João Simões, que advoga: "A Imagologia pretende estudar as conotações e as matizes

[1] O "largo" é um espaço de referência na obra de Manuel da Fonseca. Refira-se que na obra *O Fogo e as Cinzas*, o escritor apresenta um conto com esse título, "O Largo", destacando a função desse lugar como o centro do quotidiano das localidades alentejanas. Era aí que as gentes se reuniam, por exemplo, com vista ao convívio e procurando estarem informadas. Era esse o local onde as notícias se propagavam. Este espaço físico e social é recorrente na criação literária do autor do Baixo-Alentejo, quer na poesia, quer na prosa. Na *Obra Poética* de Manuel da Fonseca, comprova-se a presença desta situação espacial, por exemplo, nos poemas "Primeiro" ("chegou ao largo" – v.3, p. 83), "Terceiro" ("brincar para o largo?" – v.86, p.86)," Maltês" ("...desci ao largo." – v.3, p.121), "Aldeia" ("ao meio do largo" – v.5, p.124) e "Tragédia" ("nunca brincou no largo" – v.4, p.35). Mais havia a referir no campo da poesia, mas foquemo-nos na narrativa. Em *Aldeia Nova*, o "largo" é convocado, entre outros, nos contos "O ódio das vilas" ("Passaram o largo, cheio," – p.40), "Sete-estrelo" ("Já ele atravessara o largo" – p.57), "Névoa" ("os homens do largo olharam" – p.71) e "A Torre da Má Hora" ("Debaixo das estrelas, sentado no lancil do largo" – p.79). Já em *O Fogo e as Cinzas*, este espaço faz-se presente, além de "O Largo", por exemplo, nas narrativas "A Harpa" ("Luciano continuava de joelhos no pó alvacento do largo." – p.34), "O Fogo e as Cinzas" ("O largo, e mais tarde os bailes desordeiros do campo" – p.53), "O Retrato" ("Daí a pouco, com grande escândalo dos meus amigos, passei pelo largo" – p.98) e "Um nosso semelhante" ("o homem aponta para um casebre, ao fundo da estrada que sai do largo" – p.138).

[2] Fialho de Almeida nasceu em Vila de Frades (Alentejo) em 1857, vindo a falecer em Cuba, Alentejo, no ano de 1911. Manuel da Fonseca nasceu nesse mesmo ano (1911) em Santiago do Cacém (Alentejo), tendo falecido em Lisboa, aos 81 anos.

[3] Conto que faz parte da obra *O País das Uvas*, de 1893.

[4] Narrativa inscrita na obra *O Fogo e as Cinzas*, de 1953.

das imagens, das auto-imagens e das hetero-imagens e as peculiaridades dos seus conflitos, embates, ambiguidades e desvios nelas plasmados."[5]

Ainda que no âmbito dos estudos em imagologia literária muitos dos investigadores prefiram o estudo das heteroimagens[6], entenda-se, as imagens do "outro" numa determinada literatura, sendo o "outro" aquele que é externo a essa literatura, é fundamental o estudo das autoimagens. Invariavelmente, é através do confronto com a imagem do "outro" que conseguimos compreender quem somos, reconhecermo-nos ou não, observar as diferenças, as semelhanças e estabelecer uma autoimagem. Todavia esta não se produz apenas pelo confronto com o "outro", mas pelo conhecimento que cada um detém de si mesmo, do seu povo, da sua nação e dos traços de personalidade do meio em que está inserido.

Celeste Ribeiro Sousa, um nome incontornável, na obra *Do Cá e do Lá: Introdução à Imagologia*, publicada no início do século XXI, apresenta um capítulo intitulado "Autoimagens literárias do Brasil: um recorte", avaliando a relevância da autorrepresentação: "discorrer sobre as heteroimagens do Brasil só tem sentido, se estas puderem ser remetidas a autoimagens e vice-versa"[7]. A investigadora declara: "A autoimagem refere-se à imagem que um faz de si mesmo e a heteroimagem designa a imagem que esse um faz dos outros ou a imagem que os outros fazem desse um."[8] e acrescenta que "A preocupação com a autoimagem pressupõe a capacidade do sujeito em perceber-se enquanto indivíduo, isto é, sua necessidade de saber quem é, de ter uma imagem de si mesmo."[9]

No mesmo sentido, José Campinho defende que o estudo imagológico abrange igualmente a investigação da autorrepresentação literária da identidade nacional, sendo possível produzir uma análise interior "das literaturas nacionais, verticalmente, no plano temporal, diacronicamente ou não, proporcionando leituras interpretativas integrais e amplas"[10], pelo que não é despropositado afirmar que o estudo das autoimagens é importantíssimo. A imagologia literária tem sabido acompanhar a evolução, não se interessando só pela imagem do estrangeiro, daquele que é diferente, do "outro", mas pela imagem do "eu" que surge na literatura nacional.

As imagens que o Homem vai construindo e processando cognitivamente formam um conjunto, o imaginário cultural ou antropológico, que consiste de todas as representações que foram criadas e se perpetuaram ao longo do tempo por um povo, logo falar-se de imagens é indissociável de se falar de imaginário, embora as imagens que aqui abordamos sejam as

[5] Simões (2011, p.40).
[6] Também Daniel-Henri Pageaux, ilustre investigador no campo da Literatura Comparada, se lançou no estudo das imagens, explorando a imagética e o imaginário cultural e assinalando a pertinência da investigação das imagens literárias de nações estrangeiras, ou seja, também privilegia as heteroimagens.
[7] Sousa (2004, p.304).
[8] Sousa (2004, p.103).
[9] Sousa (2004, p.106).
[10] Campinho (2019).

literárias e, portanto, aquelas que são registadas por cada um dos autores, quando gravadas no papel. Clarifique-se que essas imagens não são já as mesmas que se encontram no espaço psicológico de um autor, são outras, permeadas pelas escolhas autorais que cada um dos escritores fez ao nível do registo, do tom, do vocabulário, dos recursos estilísticos, do género textual privilegiado, entre outros. Dessa forma, as imagens que aqui estudamos e de que a imagologia literária se ocupa não serão as primeiras, mas o resultado de um discurso que tenta representar a imagem original. Poder-se-ia dizer até que é uma tentativa de repetição ou transcrição, mas pouco conseguida. É, antes, a tradução da imagem mental para a escrita, para o plano literário. Essa tradução implica, portanto, uma diversidade de escolhas autorais e essas criam uma imagem que, por muito semelhante que seja àquela que o escritor tinha na sua mente, muitas vezes, surge diversa.

No campo da imagologia literária, é assaz interessante verificar como se constrói a imagem, operando-se a análise do discurso, verificando-se de que forma essa representação foi elaborada e que significado apresenta. Laura Laurušaitė, investigadora com estudos recentes na área da imagologia, defende que este campo de investigação se concentra na intrincada relação entre realidade e imaginação, entre a imagem e a projeção da mesma, explicando que a discrepância mais complexa e, talvez por isso mais interessante, é o diálogo entre a realidade objetiva e a representação literária da mesma.

Manfred Fischer trouxe à luz o conceito de "imagótipo" ou sistema de imagótipos, modernizando e atualizando a terminologia em imagologia literária, rejeitando o termo "estereótipo", que implicava um sentido depreciativo e, consequentemente, negativo. Ora, os imagótipos constituem as seleções linguísticas e temáticas que, de acordo com o estilo, especificidade e individualidade de cada autor, representam o "outro" ou o "eu" em literatura: tempo, espaço, personagens, cenários, paisagens, estereótipos, sequência textual, recursos estilísticos, entre outros. São, pois, símbolos de natureza linguística e narrativa organizados e modelados no texto literário, e objeto de estudo com vista ao processo de construção de uma imagem literária e interpretação da mesma.

Acrescente-se que a imagologia literária possibilita a análise do cruzamento entre Literatura e Cultura, uma vez que possibilita a identificação e compreensão de uma imagem literária que representa um traço cultural de um povo.

Davor Dukić aponta para a relação entre imagem literária e espaço, sendo que a primeira pode constituir um registo e representação de um espaço geocultural e das suas características[11]. Nesta conceção, sublinhe-se a posição de Laurušaitė, que adverte sobre a complexa relação entre a realidade e a sua representação literária.

[11] "image is a representation of a certain geocultural space [...] consisting of its name and distinctive attributes." – Dukić (2022, p.70).

2. Fialho e Fonseca

A eleição de Fialho de Almeida e de Manuel da Fonseca para o presente estudo não se figura como ocasional. São vários os pontos de convergência entre os dois escritores transtaganos. Manuel da Fonseca foi leitor de Fialho, sendo o autor/editor da *Antologia de Fialho de Almeida*, de 1984, onde sugere a classificação da obra de Almeida em quatro dimensões: "Contos", "Fantasia", "Crónica" e "Crítica Social". Depois, refira-se que ambos se cruzam, também, na coincidência da instabilidade dos contextos históricos, políticos e sociais que os envolvem. Se o primeiro viveu um período de conturbação política resultante da queda da monarquia e da emergência da Primeira República, o segundo sofreu a repressão, a opressão e a censura da ditadura do Estado Novo.

Mencione-se ainda que os dois escritores partilham o afastamento do Alentejo numa fase das suas vidas[12], regressando com frequência àquela região, conseguindo observar e experienciar a paisagem, o clima, aspetos culturais, o quotidiano, as alegrias e as vicissitudes de um povo.

Destarte, o enquadramento e as circunstâncias de ambos os autores possibilitam o seu cruzamento e, se contemporâneos, permitiriam a tal conversa num qualquer largo alentejano, que mencionámos acima. Não sendo, comunicam a partir das imagens literárias que irrompem das suas obras, o que torna o exercício comparativo pertinente e relevante para o conhecimento da Literatura Portuguesa.

Fialho de Almeida inscreve-se na escola realista-naturalista, com laivos de uma influência do naturalismo esteticista, do decadentismo de *fin de siècle* e do Romantismo de Camilo.[13]

O crepúsculo do século XIX e o dealbar do século XX, não apenas em Portugal, como em todo o velho continente, fez-se pautar por um certo "mal de fin du siècle", o que se refletiu no pendor decadentista e simbolista que vem a fazer-se presente na literatura, bem como noutros campos artísticos. Grassa um certo enfado, talvez "como preço a pagar pelos benefícios do 'progresso'"[14].

Há entre os decadentistas-simbolistas uma perspetiva da literatura como arte, estética, e estes posicionam-se contra um certo burguesismo, bem como o acesso democrático à cultura. Verifica-se, então, uma desilusão quanto ao sentimento burguês,

[12] Aos 9 anos, Fialho de Almeida vai estudar para Lisboa. Manuel da Fonseca faz os primeiros estudos em Santiago do Cacém, localidade onde nasceu, indo para Lisboa, a fim de continuar o seu percurso académico.
[13] Saliente-se que resulta difícil situar Fialho de Almeida num plano periodológico literário: um escritor que se encontra na transição de dois séculos, que é influenciado por escolas literárias distintas e que não se insere claramente na Geração de 70 nem na Geração de 90. Todavia talvez seja este contexto de não-pertença, de não-lugar que contribui, também, para a sua criação literária, como bem atesta Eunice Cabral: "o romancista fracassado que Fialho também é, pode tê-lo sido também e em parte devido a deslocações, às indeterminações e, em última análise, aos pluralismos estéticos e à fluidez das fronteiras dos géneros e dos subgéneros, que afetaram efetivamente a produção da narrativa finissecular." – Cabral (2011, p.76).
[14] Viçoso (2015, p.49).

conduzindo esta geração ao sonho, à imaginação, ao mundo místico, aos mitos e aos símbolos, uma fuga ao real, a caminho, talvez, de uma idealização ou fantasia, "À representação do real (naturalismo) opõe-se a ficção dos paraísos artificiais (a onirização do real) como fuga a um real deceptivo."[15]

O tédio e a melancolia que vão lançando as suas raízes e florescendo tiveram como terreno fértil o contexto político e histórico em Portugal: o Ultimato Inglês em 1890, a submissão do país a Inglaterra, a crise económica e financeira de 91/92, a revolta republicana de 31 de janeiro de 1891, falhada, e ainda o regicídio em 1908. Todo este panorama agudiza o sentimento de nostalgia e o saudosismo, instalando-se uma crise, também, de identidade. No plano literário, tornam-se cada vez mais recorrentes temas sociais, como a miséria, as lutas sociais ou até a "dessacralização da sociedade"[16].

A produção fialhiana apresenta uma amálgama entre a ficção e a realidade, flutuando entre o conto e a crónica, sempre com uma recorrência da imagem e da emoção, registadas com um cuidado e requinte da linguagem, como atesta António Cândido Franco:

> A linguagem verbal foi a arte de Fialho. É tão manifesta a sua dotação, que momentos há que nele tudo é expressão [...]. O que subsiste é uma fabulosa arte da prosa, um trabalho requintadíssimo sobre a linguagem [...]. Fialho revolveu tanto a matéria verbal, remexeu tão fundo nas raízes das palavras, que se tornou o mais importante renovador da língua do seu tempo.[17]

Um dos aspetos que é importante salientar é o facto de Fialho de Almeida ter escrito essencialmente contos, mas a verdade é que no fim do século o conto e a novela são mais valorizados do que o romance, privilegiando-se uma narrativa "fragmentada, descontínua, por vezes com laivos autobiográficos romanceados"[18].

Manuel da Fonseca enquadra-se no Neorrealismo, que, segundo João Pedro Andrade, num artigo do *Dicionário de Literatura*, emerge, enquanto movimento literário no início da Segunda Grande Guerra Mundial pela influência das tendências literárias europeias e americanas que atendiam aos "apelos do Homem comum"[19]. Havia um conjunto objetivos que servia de base a esta nova estética: afirmar a utilidade da literatura, reconhecendo-lhe um papel ativo e lutar contra pré-conceitos: a literatura fechada sobre si mesma, o subjetivismo levado ao exagero e a análise dos valores humanos apenas por motivos estéticos.

[15] Viçoso (2015, p.50).
[16] Viçoso (2015, p.63).
[17] Franco (2002, p.64).
[18] Cabral (2011, p.72).
[19] Andrade (1983, p.725).

Em Portugal, o paradigma configurava-se complexo: a implementação da ditadura do Estado Novo e início do Fascismo que vigoraria até 1974. O país é testemunha de um "declínio constante no dinamismo directo ou ideológico das camadas populacionais médias e uma polarização social, resultantes do [...] processo de industrialização e [...] de centralização e concentração económica."[20] Além disso, as assimetrias entre o mundo urbano e o mundo rural continuam a dominar o país e vão-se intensificando.

Mário Sacramento preconiza este movimento literário como "a única expressão viável de aspetos da vida social que, noutras circunstâncias, teriam cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário."[21] A estética neorrealista surge ancorada numa ideologia que privilegia o conteúdo e concebe a literatura como utilitária, denunciadora da injustiça, da opressão e da repressão do contexto ditatorial em que os autores neorrelistas portugueses se movem[22], o que nos conduz ao entendimento que Vítor Viçoso possui deste movimento: "um lugar mítico do imaginário da 'esquerda portuguesa' – aí se desenvolveram as imagens mais ou menos messiânicas da revolução"[23].

Sobre a dicotomia entre forma e conteúdo que caracteriza o Neorrealismo, no que diz respeito a Manuel da Fonseca, Hugo Estêvão refere que o autor:

> demonstra uma preocupação não só com o conteúdo, mas também com a própria arte de escrever. Apesar de apresentar uma obra marcadamente ideológica: a denúncia da opressão sobre o povo representada literariamente pelas personagens dos seus romances [...], não esquece o cuidado com a forma, o que é particularmente admirável em *Seara de Vento* pela presença desse elemento natural próprio do clima do Alentejo, [...] o vento, uma escolha discursiva de Manuel da Fonseca que simboliza a tragédia, como um presságio, confirmando a preocupação do autor com a estética discursiva e não apenas com o conteúdo.[24]

Carlos Reis, por exemplo, recorda uma outra característica do Neorrealismo: "a literatura enquanto veículo de conhecimento"[25], o que, na sua ótica, é capaz de confirmar uma certa vocação ideológica desta estética literária: "a obra literária vale sobretudo em

[20] Saraiva e Lopes (1978, p.1135).
[21] Sacramento (1986, p.22).
[22] É a partir da década de 30 do século XX que o Realismo ganha vigor, despontando uma literatura de intervenção social, muito relacionada com a esquerda política. A ditadura havia sido instituída e vivia-se a opressão, a ausência de liberdade de expressão, a repressão e a censura, desenvolvendo-se uma necessidade humana, e férrea, de combate e confronto por meio da escrita. Era necessário denunciar, informar, dar a conhecer o sofrimento humano. Após a publicação de *Gaibéus* de Alves Redol, em 1939, o Neorrealismo ganha substância e afirma-se no género do romance.
[23] Viçoso (2011, p.23).
[24] Estêvão (2023, p.25).
[25] Reis (1983, p.177).

função do seu significado ideológico"[26]. O investigador acrescenta que, entre os neorrealistas, se manifestou sempre uma predileção pela narrativa, "o modo literário que procurou cumprir"[27] um programa ideológico. É este o modo privilegiado, pois adequa-se ao "carácter dinâmico, transformador e dialético do devir social do homem"[28].

Sobre o seu processo criativo, Manuel da Fonseca reconhece que são as personagens que o guiam, estas "fazem dele um indivíduo ao seu serviço"[29], são as personagens que falam e ele apenas transmite o que estas lhe dizem. Na sua experiência de escritor, que explana em entrevista datada de 1992, na RTP, especifica que as personagens brotam inesperadamente no seu quotidiano e dentro de si mesmo. Segundo Viçoso, Manuel da Fonseca possui uma competência notável de reinvenção do mundo através das palavras, transfigurando, de certa forma, o real.

Manuel Poppe é claro quanto à presença da denúncia social em Manuel da Fonseca: a "obra sempre se quis testemunhal e denunciante"[30] e "O seu testemunho e a sua denúncia aparecem de pés fincados na terra, ..."[31]. O delatar da injustiça apresenta-se ancorado a uma intenção crítica e ao clamor dominante no espaço físico e social que Fonseca privilegia na sua ficção literária: o Alentejo.

3. Imagens literárias do Alentejo no Natal

O conto de Fialho integra-se na obra *O país das uvas*, publicada em 1893, um notável conjunto de narrativas dadas à estampa, primeiramente, em periódicos dos anos 80, do século XIX. O título associa os nomes "país", remetendo a Portugal, e "uvas", uma clara referência à cultura do vinho e, por extensão, à região alentejana, onde esse néctar é um produto enraizado nas suas tradições.

Muitas das histórias focam o quotidiano da aldeia alentejana: a dureza de uma vida sacrificada e miserável dos camponeses e onde o maravilhoso apresenta algum destaque. A obra é ainda um extraordinário retrato da arte da escrita de Fialho de Almeida e do seu talento descritivo da paisagem alentejana[32], como é exemplo "Conto do Natal". O autor, ao longo dos seus textos, pinta um admirável quadro literário, sendo essa uma das suas maiores qualidades enquanto prosador. Refira-se a este propósito, "o interesse de Fialho pela arte,

[26] Reis (1983, p.185).
[27] Reis (1989, p.15).
[28] Reis (1989, p.15).
[29] Martins (1992, 8 de janeiro).
[30] Poppe (1982, p.273).
[31] Poppe (1982, p.273).
[32] Isabel Mateus partilha que, enquanto crítico de arte, Fialho "consagra uma atenção especial ao tratamento pictórico da paisagem, vendo nela um veículo privilegiado para explorar a novidade quer em termos técnicos, quer em termos estéticos." – Mateus (2008, p.178).

que lhe permitiu estabelecer um diálogo entre pintura e escrita, aliando-as: a palavra constrói e representa um verdadeiro quadro verbal, uma imagem literária."[33]

A ação de "Conto do Natal" decorre no Alentejo entre Vila de Frades e a Vidigueira, dois espaços bem conhecidos do autor, numa noite calma, por volta das onze horas. A paisagem descrita pelo narrador localiza a região alentejana: "A estrada passa d'alto, ladeada d'acácias e eucaliptos. E derredor, nos planos baixos, as escavações do barro espapam-se nas águas da cheia, em lúgubres lameiros"[34], pela referência à flora e ao relevo do terreno. São os olhos da protagonista que nos permitem observar todo o cenário que a envolve e será o seu olhar a câmara que, no final da história, como se de um filme se tratasse, nos dá a conhecer uma ação sanguinária a que a mesma assiste.

A personagem central é uma velha mulher, pobre. Trata-se de uma mendiga, que vagabundeia como um maltês: "errante de povo em povo, sem um afeto que a proteja [...], vai pelo mundo a mendigar de porta em porta!"[35], apoiada no seu bordão.

Durante aquela noite, é acompanhada apenas pela estrada que percorre, pelas lembranças dos lugares por onde passa, pela "idade, o frio, a fome, e o desejo d'amosendar para ali, no forno de tijolo, longe das apupadas dos cães e dos rapazes"[36]. A enumeração presente nesta citação permite identificar os obstáculos e o sofrimento de uma mulher idosa e só.

Esta mulher é toda ela a imagem literária da pobreza: "A silhueta curvada para a terra, com um pedaço de manta sobre os ombros, o saco às costas, e as canelas sem meias, entrapadas em ligaduras repelentes"[37]. A enumeração associada ao movimento do corpo curvado para o chão, a presença de elementos como a manta ou o saco, que a velha Josefa carrega, as pernas nuas e as ligaduras que repelem o olhar, criam um imagótipo representativo de pobreza e miséria, que suscitam compaixão. Saliente-se que este movimento de Josefa, curvada para a terra, poderá ser indiciador de que a morte se avizinha, o que se justifica pelo imaginário em torno deste elemento, a terra, que é mãe, dá o alimento, mas também é aquela que irá decompor o corpo após o óbito.

É mais uma vez a sua perspetiva visual que nos situa no Alentejo:

> uma nostalgia poética ergue-lhe a vista, e então recorda-se, e quer circunvagar os seus cansados olhos para o largo. É uma esquelética paisagem de dezembro, nua e cansada, quando já a natureza se alquebra toda em desalentos, e os troncos das

[33] Estêvão (2024, p.100).
[34] Almeida (2022, p.75).
[35] Almeida (2022, p.77).
[36] Almeida (2022, pp.75-76).
[37] Almeida (2022, p.75).

> árvores parece que estrebucham [...]. No primeiro plano há terras de vinha, olivais muito negros, e colinas redondas com moinhos[38].

A referência ao largo (um espaço físico recorrente em Manuel da Fonseca) situa a ação no Alentejo, bem como a menção à cultura da vinha e da oliveira, e aos moinhos. Além disso, a paisagem que o seu olhar atravessa, invernal, permite localizar a diegese no tempo. A dupla adjetivação "nua e cansada" e a comparação "parece que estrebucham" criam uma imagem de desmotivação e tristeza que se relaciona e acompanha a própria imagem de Josefa, solidarizando-se. Os dois recursos confluem, então, para uma imagem cujo significado se relaciona com a carência e a ausência de oportunidades de vida no Alentejo.

Toda a paisagem natural é descrita com grande preocupação estética e poética, leia-se a título de exemplo: "Oh que sossego! Uma divina essência, abstrata, etérea, vem oscular as urzes e as levadas. Do seio das negridões, de quando em quando brotam suspeitas de formas vagabundas, [...] Vem um acorde triste dos cardos secos da margem dos alqueves"[39]. A exclamação; a adjetivação "divina" e "etérea", que imprime um tom de beleza; a personificação "vem oscular as urzes" e o vocabulário cuidado exemplificam o talento descritivo fialhesco. Por outro lado, surge uma imagem do viver alentejano, surgindo um retrato das relações sociais e dos costumes:

> Oh, essa chafranafra da volta do trabalho, com guizadas de mulas tintinando, estrupidas de carros desferrados, e as boas-noites trocadas, os cavadores cantando em coro pelos caminhos, a crepitação da lenha nas lareiras – e depois no bocal das fontes, o mulherio que pousa os cântaros, e entre risotas comenta as picarescas histórias da semana![40]

A sensação auditiva em "guizadas de mulas tintinando" e "estrupidas de carros" transporta-nos para o trabalho do campo, bem como a menção aos homens que regressam do trabalho, os cavadores, e ao hábito de cantar em coro, uma reminiscência do cante alentejano, o que é auxiliado pelo sentido de continuidade do gerúndio "cantando".

Josefa procura o convento de capuchos, já destruído, onde talvez se possa abrigar para passar aquela noite, que se deseja de família, de lar, de conforto, mas que, para ela, é apenas outra noite na sua triste existência. A mulher não experiencia a felicidade há cerca de vinte e dois anos, quando saíra da sua terra, o que passamos a conhecer após a personagem relembrar o seu passado através de uma analepse da sua memória e da reflexão que o narratário consegue identificar no seu espaço psicológico.

[38] Almeida (2022, p.76).
[39] Almeida (2022, p.76).
[40] Almeida (2022, p.76).

Se Josefa não tem benesses, vive várias dores: "agredida por tudo, as recordações, a noite, o frio, a fome..."[41] uma enumeração que reforça a imagem de penúria e indigência dos alentejanos menos afortunados. A velha mulher tudo perdera: "a casa onde nasceu foi demolida: arrancaram a vinha que o marido plantara, há cinquenta anos, com solicitudes de bom cultivador: e já ninguém se recorda da Josefa, da viúva do Pratas, mãe duma filha bonita que anda agora nas feiras, de cigarro, e passa o inverno em braços de soldados, numa viela infame d'Estremoz"[42].

Tudo aquilo que lhe era caro e conhecido desaparecera: o lar, o marido, o meio de subsistência, que, pelo uso do verbo expressivo "arrancar", cujo sentido remete à violência, poderá significar a exploração dos mais pobres; a filha, que se tornara prostituta, novamente realçando-se a fragilidade feminina: não tendo como sobreviver, a única solução era comerciar o seu corpo; e, mais importante, a sua identidade, pois ninguém se lembra dela. Neste caso, poderemos operar duas interpretações: o facto de a sua identidade estar associada à existência do marido, ao ficar viúva perde a sua função social, e o facto de só se existir quando se é conhecido, reconhecido e recordado. Acrescente-se que a primeira interpretação nos conduz à submissão feminina e à desigualdade de género no Portugal de finais do século XIX.

Continuando o seu caminho, a mulher dá com um casal e uma fogueira, pensando pedir algum conforto. No entanto, não se revela, ficando apenas a observar, como espectadora: um homem e uma mulher, que permanecem anónimos ao longo da ação, esperam o resultado de um parto.

Um qualquer leitor chegado a esta parte da história, poderia pensar que Fialho teria criado um conto que recuperasse ou traduzisse no Alentejo a sagrada família: José, Maria e o menino Jesus, contudo a ação é bem distinta. Naquele casal, parecia não haver amor. Enquanto a mulher se esforçava para parir, o homem preocupava-se com o barulho, os gritos dela: "Aqui a raiva do homem não conhece limites, e ei-lo corre à mulher de punho armado, prestes a dar-lhe, caso prossiga o berreiro escandaloso. [...] E o homem precipita-se, enclavinha os polegares assassinos sobre a garganta da mulher"[43], ameaçando-a: "– Cala-te ou morres!"[44]. Não se trata, portanto, de uma relação pautada pelo sentimento amoroso, antes, pela violência e subjugação da figura feminina pela força, pela violência e pelo papel social masculino aceite à época.

A parturiente chega a ser comparada a Maria: "essa mísera mulher que a desgraça forçou a vir parir numa ruína, sem ao menos ter a aquentá-la, como a virgem, o hálito da vaca e da jumenta, e as solicitudes ideais do carpinteiro"[45], analogia que enfatiza a pouca sorte

[41] Almeida (2022, p.78).
[42] Almeida (2022, p.78).
[43] Almeida (2022, p.79).
[44] Almeida (2022, p.79).
[45] Almeida (2022, p.80).

desta mulher, carente de apoio e ternura num momento de especial fragilidade e necessidade.

Quando finalmente consegue dar à luz, "dera na torre da Vidigueira a meia-noite, e em Vila de Frades logo começou a tocar para a missa do galo"[46], estabelecendo-se aqui uma relação entre o nascimento da criança e o nascimento do menino Jesus, o que cria uma ironia, pois se o menino Jesus representa a esperança e o messias que salvaria os homens, este menino será símbolo de uma realidade atroz: o desespero e as suas repercussões.

Após a criança nascer, resultado do sofrimento penoso da sua mãe, o pai acaba por matar o menino, lançando-o contra uma pedra: "Tornara para trás, desalentado, furibundo consigo, e resmungando alto imprecações. Mas veio-lhe de repente uma veneta, e bruscamente, com um resfolegar de bezerro, escavacou o pequeno contra a rocha. A pancada dera na pedra um som de melancia podre, esborrachada em surdina, baça e turgente."[47] Este homem não consegue fazer uso da razão, o que é evidenciado pela adjetivação "desalentado" e "furibundo". Mais do que isso, o primeiro adjetivo enfatiza o desespero que o consome e é num repente que comete o infanticídio. O advérbio "bruscamente", a metáfora que o compara a um bezerro, animalizando-o, e a forma verbal "escavacou" constroem um discurso, um imagótipo de violência, cujo resultado é reforçado pela metáfora e sensação auditiva "um som de melancia podre". Amplia-se, por isso, a imagem de sofrimento e de exasperação.

A crueldade deste homem será incompreensível: assassinar o seu próprio filho e não se deixar comover pelos pedidos da sua mulher, daquela mãe que acabara de o ser. Todavia, provavelmente, aquele homem não tinha as condições necessárias para o criar, seria mais uma boca para alimentar, mais um corpo para vestir. Devemos avaliar aqui a forma como Fialho faz uso de uma linguagem crua e natural, que permite observar e narrar o real, sem contemplações. Ademais, as escolhas linguísticas e semânticas de Fialho resultam num discurso criador de um imagótipo, um discurso sobre o Alentejo num Natal da sua contemporaneidade.

Se pensarmos que o autor é originário dessa região portuguesa, tendo aí vivido largos anos e, portanto, tendo experienciado o quotidiano e observado o *modus vivendi* da população, consideraremos que o discurso que cria constitui uma imagem do "eu", uma imagem da sua gente, uma autoimagem. Não será a imagem do estrangeiro, do outro, mas da sua região, do povo, que, por diferente que seja dele, também é o seu.

Fialho não terá escrito este conto situando-o no espaço geográfico e social do Alentejo por acaso, mas, talvez, com o propósito de salientar a pobreza e miséria dos mais frágeis: na presente narrativa, uma mulher idosa que vagabundeia pela planície transtagana e um casal que é agraciado ou amaldiçoado com um filho que não pode sustentar. Optou,

[46] Almeida (2022, p.80).
[47] Almeida (2022, p.81).

ainda, pela figura feminina, sempre vista como mais fraca, desprotegida, salientando a forma como a difícil realidade social se abate sobre os desfavorecidos.

A construção da mulher que temos como protagonista, por meio da descrição, da caracterização, do espaço psicológico, da analepse, do vocabulário e da seleção estilística resulta num imagótipo e retrata qualquer mulher pobre, velha, mendiga, vagabunda e sofredora do Alentejo de então.

Destarte, a análise estilística, linguística, semântica e literária que a imagologia preconiza, permite verificar e analisar de que forma os imagótipos são construídos e que imagem criam, conduzindo-nos a uma interpretação e a um sentido.

Note-se que, sobre esta narrativa fialhesca, Isabel Mateus refere a "concepção trágica da existência humana, dramatizada na dor e miséria da velha mendiga, escorraçada por todos, e no assassínio da criança, 'poupada' deste modo violento ao sofrimento de uma vida sem-sentido."[48]

O Fogo e as Cinzas de Manuel da Fonseca é uma coletânea de onze contos publicada pela primeira vez em 1953, precisamente dez anos após a publicação da sua obra inicial de contos: *Aldeia Nova*. O título remete imediatamente para o imaginário do fogo, a força ígnea, e para o seu resultado depois de findo, as cinzas, podendo ser interpretado de duas formas: o fogo como agente e as cinzas como produto da sua combustão ou uma antítese: se o fogo é representativo de vida e calor, as cinzas simbolizam a morte e o frio.

As narrativas têm como cenário de ação a ruralidade alentejana, sendo os protagonistas os habitantes desta região, com os seus dramas humanos e tragédias pessoais, num espaço abandonado pelo país e onde os mais poderosos submetiam os mais frágeis. A título de curiosidade, refira-se que o último conto da obra, intitulado "Meio Pão com recordações", possivelmente, constitui um ensaio para o romance *Seara de Vento*, publicado em 1958 pelo autor, na medida em que reconhecemos as mesmas personagens e a mesma ação.

"Noite de Natal" de Manuel da Fonseca apresenta-nos, como o conto de Fialho, um número reduzido de personagens: três soldados, que entram numa taberna, explorada por uma mulher com um filho ainda pequeno, de berço. Os três homens: Charneco, Luís Palmito e Chico Valinhas, camaradas de armas, pretendem terminar a noite, que já vai longa, após terem passado por outras tabernas, estando já bêbados, o que desagrada a Maria, a taberneira, talvez pela experiência que tem de que, em estado de embriaguez, os homens acabariam por causar maiores perturbações.

O filho de Maria encontra-se numa espécie de berço, ou naquilo que seria o berço possível, considerando o contexto económico daquela mãe: "Maria curvou-se para a criança que chorava ainda, e deu outro safanão ao caixote"[49]. Trata-se de um caixote, provavelmente

[48] Mateus (2008, p.350).
[49] Fonseca (1981, p.70).

onde viriam artigos que a mulher comercializava, o que nos orienta a uma questão: o uso deste objeto como cama de um bebé será indício de pobreza ou um costume na região?

Note-se que o nome escolhido para a personagem feminina é o mesmo da Virgem Maria e que o seu filho, como Jesus, é também um rapaz, fazendo-se aqui o paralelo entre ambas as mulheres, o que é realçado pela situação temporal narrativa, na noite de 24 de dezembro, "Eram as loas ao Deus Menino, na noite de Natal"[50], mas numa cidade alentejana: "Que sou eu desde que vim para Beja?"[51]

Há um conjunto de referências a elementos culturais do Alentejo: o "candeeiro a petróleo"[52]; o "capote"[53], peça de vestuário tipicamente alentejana e o cante alentejano, pela referência à forma como os soldados cantam, já animados pelo vinho: "'Acorda, Maria, acorda, acorda, Mariazinha...' – cantavam dois soldados que se haviam afastado do balcão. Batiam as mãos grossas num estralejar cadenciado e saltavam, atirando com os pés contra o chão de terra negra da taberna"[54].

As personagens fazem uso de um registo caracterizado pelo uso de regionalismos, o que lhes confere verosimilhança e permite que o autor preserve e conserve expressões da oralidade na ficção. Atente-se nos seguintes exemplos: "A gente está um bocado tocados"[55], onde se verifica um erro de concordância tipicamente usado por uma camada da população menos alfabetizada e menos conhecedora das regras gramaticais da língua portuguesa, o que também pode ampliar uma imagem de falta de acesso à educação, no Alentejo da ditadura portuguesa. Além disso, Manuel da Fonseca socorre-se de expressões como "compadre"[56], "Não o dou calado"[57], em que a forma verbal "dou" assume o significado de "consigo" e "Larga da mão"[58], que significa "deixar"[59].

As personagens masculinas vão insistindo com a taberneira para que esta lhes sirva mais vinho, ao que Maria acede, sob protesto, pedindo-lhes que, assim que terminem, saiam dali, pois pretende fechar o estabelecimento. A imagem deste Alentejo de Manuel da Fonseca no Natal é de uma região em que as personagens se sentem em festa: "– Hoje é noite de festa, não te zangues. A gente tem andado para aí a beber e a cantar, caramba!..."[60], mas este festejo é, para muitos, neste caso, os soldados, equivalente a excesso com bebidas alcoólicas, como

[50] Fonseca (1981, p.72).
[51] Fonseca (1981, p.73).
[52] Fonseca (1981, p.67).
[53] Fonseca (1981, p.70).
[54] Fonseca (1981, p.68).
[55] Fonseca (1981, p.69).
[56] Fonseca (1981, p.70).
[57] Fonseca (1981, p.72).
[58] Fonseca (1981, p.74).
[59] De acordo com "300 expressões tipicamente alentejanas" em: https://observalinguaportuguesa.org/300-expressoes-tipicas-alentejanas/, consultado a 14 de dezembro de 2025 – Observatório da Língua Portuguesa. (2022, 21 de fevereiro). *300 expressões típicas alentejanas*.
[60] Fonseca (1981, p.69).

se um dia dedicado a festejos fosse sinónimo de embriaguez. Para aquela mulher, contudo, é noite de trabalho, uma noite igual a todas as outras, em que tem de servir os clientes e suportar a bebedeira, os piropos e o assédio sexual de Chico Valinhas: "– Dezasseis mil e duzentos! Eh, Maria, olha: tudo para vinho! Mas, se tu quisesses era para outra coisa... Pronto, não te aborreças; temos tempo para falar no caso."[61]

A referência a uma quantia em dinheiro e a sugestão a "outra coisa", em que o nome "coisa" assume uma conotação sexual no contexto em que é empregue, sugere que Maria, aos olhos daquele homem, poderia prostituir-se, que poderia vender-lhe o seu corpo. Valinhas sugere-lhe que amamente o filho, que chorava, apenas para ver o seu seio desnudo: "– Qual barriga! Tem é fome. Dá-lhe de mamar, Maria. Tira isso para fora, se queres vê-lo calado. [...] – Até eu me calava, caramba!"[62]. Estes exemplos são ilustrativos do machismo instalado na região e no país, bem como da forma como as mulheres eram consideradas: uma propriedade, um objeto, uma extensão do homem, logo deviam ser-lhes submissas e subservientes. O pronome demonstrativo "isso", referindo-se ao seio da mulher, sublinha o desrespeito e a objetificação feminina, o que é reforçado pelo desejo sexual manifestado pelo homem na réplica seguinte: "Até eu me calava, caramba!", corroborado pela interjeição e exclamação finais.

Numa outra fala, Valinhas volta a insistir: "– Se tu quisesses, Maria... quando a gente saísse, deixavas a porta encostada, hem? Depois, eu voltava..."[63], ambicionando aplacar o desejo sexual que o consome. Finalmente, em desespero, pergunta "– Porque é que não queres? Não sou igual aos outros? E o meu dinheiro acaso será diferente do dinheiro dos outros?" Procurava de novo agarrá-la. A rapariga, ao fugir-lhe num movimento brusco, tropeçou no caixote e acordou filho."[64]

É neste momento que o leitor poderá questionar-se sobre se Maria se prostituía ou não, pela referência a "outros". Ainda que o fizesse, a personagem era dona do seu corpo e deveria ser livre de o partilhar com quem desejasse. Por outro lado, essa poderá apenas ser uma assunção de Chico Valinhas, ferido no orgulho e na sua virilidade, por ter sido rejeitado.

A submissão de Maria à vida que leva é destacada de forma direta: "A curva das costas, muito magras, aumentava ainda mais o seu ar de submissão e de cansaço"[65]. O uso do grau superlativo absoluto analítico "muito magras" é indicativo da fragilidade física da mulher e a menção a "curva" sublinha o seu estado de conformação e desânimo. Acresce que o facto de a personagem feminina surgir num espaço masculinizado, a taberna, não tendo a companhia de um marido, e sendo já mãe, leva estes homens a uma liberdade que não têm: assediarem-na sexualmente, desrespeitando-a. Nem o facto de se chamar Maria e

[61] Fonseca (1981, p.71).
[62] Fonseca (1981, p.72).
[63] Fonseca (1981, p.74).
[64] Fonseca (1981, p.75).
[65] Fonseca (1981, p.70).

ser mãe os faz refletir sobre a relação de semelhança entre ela e a mãe do Menino Jesus, cujo nascimento se festejava naquela noite. Por isso, esta noite de Natal é, para a figura feminina, semelhante a todas aquelas em que não há festa. Não há, naquela noite de 24 de dezembro, uma tradição a cumprir e a respeitar, há apenas alguns clientes que Maria deve atender e sofrer, para poder sobreviver e sustentar o filho. É só mais uma noite de sofrimento, resiliência e resignação, o que nos suscita a reflexão: há vidas que não se compatibilizam com o Natal ou o Natal não é um direito de todos.

A relação de camaradagem entre os soldados sofre uma alteração a meio da narrativa, provavelmente relacionada com a embriaguez cada vez maior. Houvera uma briga entre Charneco e um outro soldado do quartel e Luís Palmito tê-lo-ia agarrado, o que não agradou ao primeiro e por isso se lamenta ao longo da ação. Charneco, entretanto, desenvolve uma reflexão em torno da vida que levam agora enquanto soldados em Beja, tendo deixado o campo, a lavoura, o trabalho rural:

> – Eu era livre, fazia o que me dava na gana... E, agora? Agora, lá no quartel, todos mandam, um homem é como um trapo. Que sou eu desde que vim para Beja? Nada. Que é que eu tenho que ver com a tropa, Palmito? Fui eu que quis vir? Não, senhor. Eu nunca quis vir, eu nunca quis esta vida. Eu era ceifeiro, quando era na ceifa, cavador quando era preciso. Ganhava a vida. Estão a ouvir? Eu ganhava a minha vida! Pegava numa junta de bois, e abria uma folha que ninguém tinha nada a dizer. Regos como linhas, de ponta a ponta![66]

Numa época em que os homens realizavam o serviço militar obrigatório, o facto de a personagem associar o pretérito imperfeito “Era” ao adjetivo “livre”, que numa ditadura é uma antítese, vem destacar a forma como os homens se sentiam quando tinham de realizar este dever. Adicionalmente, a liberdade deste homem alentejano, em específico, simbolizava estar no campo a desenvolver as atividades agrícolas. Era também aí que reconhecia a sua própria identidade, por isso pergunta quem é ele desde que viera para Beja, uma interrogação associada à resposta “nada”, que aponta para um vazio, para a não existência: a perda da identidade e da individualidade. Acrescenta, através do advérbio de tempo “nunca” e da repetição do mesmo, convocando um sentido hiperbólico, que não desejara aquele destino, que o mesmo lhe fora imposto, reforçando, de novo, a impotência humana. Depois, repetindo o pretérito imperfeito “era”, associado às atividades rurais que desempenhara, nomeadamente de ceifeiro e cavador, revela que a sua identidade estaria associada à ruralidade e repete que se sustentava dessa forma: “ganhava a minha vida”, o que, no caso de um homem, era fundamental, porque correspondia a uma autonomia e a uma independência, que, naquele momento, no quartel de Beja, não sentia.

[66] Fonseca (1981, p.73).

Apresenta-se aqui, um monólogo criador de um discurso representativo do drama humano dos jovens homens do Alentejo durante a ditadura, um imagótipo, que auxilia a construção da imagem literária das gentes alentejanas de então.

Luís Palmito, por seu lado, lamenta o sofrimento e a solidão da velha mãe:

> – A pobre não queria que eu a deixasse- recomeçou o Palmito – Mas, teve que ser... [...] – Teve que ser. A gente somos oito irmãos e, hoje, já nenhum está com a minha mãe, Zé Charneco. Ela sempre me pediu: 'Tu não me hás-de deixar. Os teus irmãos nunca quiseram saber de mim. Mas, olha, se tu me deixares, eu vou e mato um de vocês'. Parecia uma fera. Mas, aquilo era só da boca. Que ela nem sabia o que me havia de fazer para eu andar contente. Está muito velha, coitada. Já não pode fazer trabalho nenhum, ninguém a quer ajustar para coisa nenhuma. E ela tem medo de ficar sozinha, por causa da fome. Se não tiver quem lho ganhe, aonde é que o vai arranjar?[67]

Talvez esta mulher se assemelhe à velha Josefa de Fialho, pois também ela está mais frágil, é idosa e ninguém lhe dá trabalho. Na verdade, Luís Palmito assinala, através da velha mãe, a dependência das mulheres e o desprezo a que são votadas quando não têm utilidade, o que é salientado por meio do uso da negativa em "Já não pode fazer trabalho nenhum, ninguém a quer ajustar para coisa nenhuma", do adjetivo "sozinha" e da interrogação de retórica final. Esta dependência dos homens, especificamente dos filhos, é reiterada quando Luís volta a repetir "- Oito irmãos e todos a abandonaram... O que ela não há-de ter passado. Aquilo nem sabia que mais fizesse para eu andar contente. Também, eu dava-lhe a jorna quase toda. Olha que Natal que a pobre tem..."[68]

O lamento que Luís expõe é revelador de uma crítica velada: uma mãe abandonada por todos os filhos e que passará um Natal de sofrimento. A imagem de uma mãe, construída a partir do adjetivo "pobre", que remete a "sofrida" e do verbo "abandonar", cria um efeito de compaixão e de revolta. Não era o Natal uma festa da família?

A ação termina com o início de uma luta entre Luís Palmito e Charneco, que, durante a conversa, se contiveram e à raiva que sentiam um do outro. Charneco não perdoava o facto de Luís Palmito não o deixar bater num outro camarada, mas o primeiro considerava que ele não tivera razão. É nesse momento que os dois se agarram e Maria consegue finalmente expulsá-los da sua taberna. Uma vez lá fora, os três soldados envolvem-se numa intensa briga:

[67] Fonseca (1981, p.74).
[68] Fonseca (1981, p.76).

> Músculos tensos, troncos inclinados para a frente, os três soldados aquietaram-se, cegos, no negrume [...]. Rápido, Luís Palmito, tirou o cinturão e enrolou-o no pulso, bem seguro pela ponta. Deu um passo de lado; o cinturão volteou no ar e a fivela apanhou Charneca pela cara. Chico Valinhas tirara também o cinto. Charneco avançou, todo curvado.
> Silenciosos, atiram-se, agora pontapés e socos; batem às cegas de respiração entrecortada.[69]

A luta narrada neste excerto ilustra claramente a violência e o desejo de medir forças daqueles homens, demonstrando também a sua virilidade. A refrega acabou de repente, quando Charneco, usando da navalha, assassina Chico Valinhas, o que o leva e a Luís Palmito a fugirem, deixando o camarada à morte. Na noite de Natal, a tal noite que se queria de paz, de conforto e de família terminara no derramamento de sangue de um homem que até há bem pouco tempo apenas desejava saciar o desejo sexual com Maria, a taberneira.

Na noite em que nascera o Salvador, o Menino Jesus, houvera uma morte, causada por uma briga, despoletada pela embriaguez. Para eles, não fora uma noite de Natal no Alentejo, mas uma noite de ajuste de contas e de perecimento. Nem o espírito de corpo que os soldados tão bem deviam conhecer foi impedimento para aquele ato condenável. E a coragem que caracterizaria um soldado, também essa fugira com os camaradas que deixaram Valinhas pelo caminho. Poderíamos interpretar este comportamento à luz da obrigação a que estes homens eram submetidos. Afinal, não eram militares por vocação, mas subjugados e forçados a uma identidade que não reconheciam.

Manuel da Fonseca apresenta todo um discurso criador de uma personagem feminina frágil, sozinha, sofrida, sacrificada, alvo de assédio, um imagótipo que poderia retratar uma qualquer figura feminina da época. Quanto aos militares, o discurso é representativo de opressão, submissão ao Estado e violência. Estes imagótipos participam na construção de uma imagem literária maior do Alentejo no Natal: um lugar dominado pelos dramas humanos, quer dos soldados, quer da taberneira que os serve, um lugar de abandono e sem perspetivas de futuro, em síntese, um espaço de alienação, ilustrativo do abandono da região do Alentejo ao longo do tempo e consonante com o contexto político vigente na época de produção desta narrativa: a ditadura salazarista.

[69] Fonseca (1981, pp.77-78).

Considerações Finais

Um dos pontos mais interessantes e importantes de convergência nas duas narrativas analisadas é a escolha e a construção dos títulos. Fialho opta por "Conto do Natal", assumindo-se logo, a partir da contração da preposição "de" com o determinante artigo definido "o" que se trata, em específico, de um conto sobre o Natal.

Por sua vez, Manuel da Fonseca, em "Noite de Natal", situa também a narrativa nesta época festiva. Pelo senso comum e por toda a experiência que um leitor possa ter sobre narrativas subordinadas ao Natal, esperaria encontrar nestas duas histórias uma ação simples, centrada em valores como a amizade, a generosidade, a partilha, talvez a história de uma noite de paz, típica do Natal de uma família no Alentejo.

Se fosse essa a expectativa, a deceção seria certa, pois as duas narrativas apresentam uma ação profundamente antitética em relação àquilo que seria expectável por parte de um leitor ávido de uma bela história natalícia. Como observámos a partir da análise das mesmas, temos, pelo contrário, em Fialho, a história de uma mulher pobre, que vagabundeia pela planície alentejana, na noite de Natal, e que assiste a um infanticídio, em que a crueldade e a violência dominam e em que a tragédia pessoal desta mulher se faz presente desde o início ao final da ação.

A linguagem quase cinematográfica do autor e o facto de ter-se socorrido de Josefa para permitir ao leitor o acesso à cena final, violenta e chocante, permitem que se crie também uma imagem visual vívida, que se demora no espaço psicológico dos leitores. De forma semelhante, no conto de Fonseca, Maria é também uma mulher pobre, só, desprotegida, mas, talvez por ser mais jovem, alvo de assédio sexual e observada como uma presa. A mulher apenas pretende trabalhar a fim de prover sustento para o seu filho, numa noite igual às outras. Já os soldados, embriagados, conhecem um triste fim: um homicídio e uma fuga cobarde.

A submissão da mulher constitui, de igual forma, um cruzamento entre as narrativas analisadas, destacando-se, em Fialho, a parturiente sem nome, alvo da violência do marido, submetendo-se a ele e à sua vontade e crueldade, apesar de poder estabelecer-se uma analogia entre ela e a Virgem Maria pelo ato de se dar à luz na mesma noite. Em Fonseca, a mulher atende por Maria, tem um filho, mas, como a personagem fialhesca, é subjugada pelos homens, que, não possuindo qualquer laço afetivo ou legal com ela, por ser uma mulher sozinha, ousam assediá-la. No entanto, encontramos uma diferença entre estas duas mulheres, no atinente ao seu papel de mães: se no conto de Fialho, a jovem mãe não pudera sequer amamentar o filho, Maria consegue desempenhar o seu papel materno, cuidando do pequeno pacientemente: "Maria veio encher os copos, e pousou a garrafa.

Voltou a aproximar-se do caixote. Lamuriando baixinho uma cantilena sem palavras, tentava calar o filho."[70]

A própria violência presente em ambas as narrativas é um bom exemplo de uma semelhança existente e do diálogo que estabelecem, fundamentalmente, porque essa violência ocorre num momento que se queria de paz e amor, o que nos leva a crer que o objetivo foi o de colocar em evidência que a tragédia das gentes alentejanas, à época, se perpetuava, independentemente do mês, do dia ou do ano em que a massa humana se situava.

Fialho apresenta-nos um casal cuja mãe acaba de parir e o pai, tomado de uma crueldade irracional, provavelmente temendo não ter com que sustentar o petiz, em desespero, o mata, mas em Fonseca, não temos um pai, apenas uma mãe que toma conta do seu rebento. Há, assim, uma distinção importante a ter em conta: a violência em Fonseca não ocorre entre progenitores e os seus descendentes, mas entre amigos, camaradas, que, tomados pelo álcool e depois de uma discussão, se envolvem numa luta física que resulta no derramamento de sangue. Desta forma, pode assumir-se que, pelos agentes que perpetram a violência, talvez o conto de Fialho seja mais tétrico e chocante à leitura. Destaque-se que o conto de Manuel da Fonseca aborda uma temática muito importante: a presença do álcool o seu efeito nos homens, a violência.

Uma outra diferença que se observa entre o conto de Fialho e a narrativa de Fonseca reside no facto de o escritor de Santiago do Cacém ter usado expressões típicas do Alentejo, regionalismos, que conferem maior verossimilhança e realismo às personagens, situando-as no espaço do Baixo-Alentejo e contribuindo para o registo de uma imagem literária da região, o que não se verifica na linguagem de Fialho, em que as personagens não empregam qualquer regionalismo. Saliente-se, todavia, que os diálogos são mais desenvolvidos no conto de Fonseca do que no texto de Fialho.

Fialho e Fonseca convergem no que toca à criação de personagens, pois estas apresentam alguma densidade, o que é observável no espaço psicológico de Josefa, que recorda o seu passado, os seus dramas pessoais e as suas dificuldades, que a conduziram à vida de mendiga, e nas reflexões que Luís Palmito e Charneco partilham na conversa que têm, onde é possível identificar preocupações individuais e familiares, decorrentes de uma vida que ninguém cobiçava.

As personagens masculinas, quer em Fialho, o homem anónimo que maltrata a parturiente e mata o infante, quer em Manuel da Fonseca, os três soldados, representam um ponto de convergência entre os dois autores. O infanticida, pela leitura e análise realizadas, apresenta uma carga dramática e uma tensão psicológica que se desenvolvem num crescendo ao longo da ação. A imagem desta personagem é representativa da masculinidade e até virilidade negativas, num Alentejo que não oferecia oportunidades,

[70] Fonseca (1981, p.71).

entenda-se, trabalho, alimento, condições de saúde às suas gentes, pelo contrário, abandonava-os, pelo que a cólera daquele homem pode constituir um reflexo dessa alienação. Ora, em Manuel da Fonseca, também os três soldados apresentam um drama humano representativo quer da ausência de liberdade que, como sabemos se encontrava atrelada a um contexto político de ditadura em Portugal, quer de uma falta de afeto, de empatia, e dos seus conflitos internos, que as personagens vão deixando perceber ao longo do diálogo que vão mantendo na taberna. A dor, a consciência de sacrifício por estarem na vida militar, o afastamento das famílias, a raiva que os vai dominando e que se vai intensificando e expressando num crescendo, terminam, também, numa morte. Tal como a personagem de Fialho, cujo ápice é o assassinato de um bebé, o clímax das personagens de Fonseca corresponde ao assassinato de um dos camaradas.

Uma divergência entre as duas narrativas reside na presença da paisagem alentejana na diegese de Fialho, descrita de forma emotiva pelos olhos de Josefa, aspeto que não é explorado por Manuel da Fonseca, o que se explica pelo facto de Fialho localizar a sua narrativa no campo, por onde a velha mendiga vai deambulando, e Fonseca especificar o espaço urbano da cidade de Beja. Contudo, os dois escritores alentejanos acabam por aproximar-se, pois o Alentejo será o conjunto do rural com o urbano, e essa combinação permite complementar a imagem literária da região.

O Natal no Alentejo, implicado nas duas narrativas, é uma crítica à própria festividade, não é por ser uma época celebrativa do nascimento de Jesus que os problemas sociais desaparecem, não é por ser Natal que o pobre, o miserável e o explorado deixam de o ser.

Fialho de Almeida presenteia-nos com uma imagem bastante negativa deste Natal nas terras transtaganas, abandonadas pelo poder e dominadas pelo abandono, portanto, todo o discurso desenvolvido pelo autor conflui e destaca a imagem de um Natal no Alentejo, infeliz, obviamente um Natal dos mais pobres, dos mais desfavorecidos, que é também aquele que presenciamos em Manuel da Fonseca, uma noite de tormento, após tantas outras, para uma mulher que apenas almeja sustentar o filho, e uma noite de fatalidade para os soldados, obrigados a servir na tropa, longe das suas famílias, que haviam estado na sua taberna.

Ambos os autores optam por desenvolver uma narrativa situada no Natal e no Alentejo e, em vez de uma tradicional história de Natal, apresentam as tragédias pessoais de personagens alentejanas numa época em que o Alentejo estava, quer em Fialho, quer em Manuel da Fonseca, abandonado, desprezado, como muitas das regiões do interior de Portugal. O discurso refletido e construído pelos dois ficcionistas é criador de imagótipos sobre o Alentejo, que, tomados no seu conjunto, amplificam a imagem literária global desta região.

É possível que os dois autores partilhem o mesmo objetivo: destacar e intensificar, a pobreza, o desânimo, a consternação e a desistência das personagens da região que tão bem

conhecem e assim demonstrar que, ainda que seja Natal, o espaço não muda, as pessoas não melhoram, não se aperfeiçoam em termos de caráter e personalidade, mantendo as suas características. Por outro lado, a desigualdade e os problemas sociais não cessam nem encontram solução. Este é o significado das imagens literárias construídas nos contos em apreço e que importa reter.

As narrativas tornam-se ainda mais ricas se considerarmos a distância entre a realidade natalícia vivida pelas personagens, pautada pela dor, pela solidão e pela violência, e o sonho, a utopia de um feliz Natal, que todas elas mereciam, pleno de alegria, com a família, e vivido em fraternidade. No entanto, no *corpus* analisado, a imagem literária do Alentejo no Natal e o seu significado acha-se ancorado nos dramas pessoais resultantes da injustiça social, portanto, para aquelas personagens não havia possibilidade de sonho, apenas a realidade de uma vida de sofrimento e desalento.

Fialho e Fonseca encontram-se, afinal, num largo imaginário, que poderia apelidar-se "o largo das imagens alentejanas na literatura", estabelecendo um diálogo próximo quanto ao Alentejo vivido e ficcionado e, ao mesmo tempo, apresentando diferenças. Mas, entenda-se, as distâncias e as diferenças, como em qualquer relação ou diálogo, complementam os interlocutores e, neste caso, manifestam a formidável capacidade de enriquecer o imaginário sobre o Alentejo.

Referências bibliográficas

Almeida, F. de (2022). *O País da Uvas*. Book Cover Editora.

Andrade, J. P. de (1983). Neo-Realismo. In J. do Prado Coelho (dir.), *Dicionário da Literatura*, vol.3. Figueirinhas.

Cabral, E. (2011). A Figuração da Artista na Obra Ficcional de Fialho de Almeida: Cenas de um Romance Inacabado. In A. C. Franco (org.), *Fialho de Almeida Cem Anos Depois* (pp. 69-97). Editora Licorne.

Campinho, J. M. C. (2019). Imagologia Literária. In C. Ceia (ed.), *E-Dicionário de Termos Literários*. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagologia-literaria

Dukić, D. (2022). Axiological Foundations of Imagology. In K. Edtstadler *et al*. (ed.), *New Perspectives on Imagology* (pp. 70-92). Brill.

Dyserinck, H. (2003). Imagology and the Problem of Ethnic Identity. *Intercultural Studies*, *1*. http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml

Dyserinck, H. (2005). Sobre o desenvolvimento da imagiologia (J. G. da Fonseca, trad.). In C. H. M. Ribeiro de Sousa (org.), *Imagologia. Coletânea de Ensaios de Hugo* Dyserinck, I. https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_191a4f7bf8084c7dbb557fdd0272f346.pdf

Dyserinck, H. (2005). Imagologia literária: Para além da imanência e transcendência da obra (M. de Souza Tavares, trad.). In C. H. M. Ribeiro de Sousa (org.), *Imagologia*, I. https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_8460b423b4ec41dd9e5ca259409aa733.pdf

Dyserinck, H. (2007). Da etnopsicologia à etnoimagologia (J. G. da Fonseca, trad.). In C. H. M. Ribeiro de Sousa (org.), *Imagologia. Coletânea de Ensaios de Hugo Dyserinck*, II. https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_b33a764d339745d7b491c92bef2f88e9.pdf

Dyserinck, H. (2007). Imagologia literária e a problemática da identidade étnica (M. Holzhausen, trad.). In C. H. M. Ribeiro de Sousa (org.), *Imagologia*, II. https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_a03733b3dd5f4134bb0dc0f963835d72.pdf

Dyserinck, H. (2007). Unidade apesar da diversidade. Expansão européia e consciência cultural européia (Alceu João Gregory, trad.). In C. H. M. Ribeiro de Sousa (org.), *Imagologia. Coletânea de Ensaios de Hugo Dyserinck*, II. https://docs.wixstatic.com/ugd/d9a50e_74575dd5033240e58ac4a64fe3aedfd6.pdf

Estêvão, H. M. G. (2023). *Imagens Literárias do Alentejo em Manuel da Fonseca: Planície, Aldeia Nova e Seara de Vento* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Aberta. http://hdl.handle.net/10400.2/13612

Estêvão, H. M. G. (2024). "Os Pobres" de Fialho de Almeida e "Campaniça" de Manuel da Fonseca: A imagem literária do Alentejo como lugar de encontro entre escritores. In O. Jubilado & S Braz (ed.), *Fialho de Almeida e a Literatura Comparada: Leituras Cruzadas* (pp. 95-109). Edições Cosmos.

Fonseca, M. da (1981). *O Fogo e as Cinzas*. Editorial Caminho.

Fonseca, M. da (2009). *Aldeia Nova*. Leya.

Fonseca, M. da (2011). *Obra Poética*. Editorial Caminho.

Franco, A. C. (2002). *O Essencial sobre Fialho de Almeida*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Laurušaitė, L. (2018). Imagology as Image Geology. In L. Laurušaitė (ed.), *Imagology Profiles: The Dynamics of National Imagery in Literature* (pp. 8-27). Cambridge Scholars Publishing.

Machado, A. M. & Pageaux, D.-H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Presença.

Mateus, I. C. (2008). *"Kodakização" e Despolarização do Real: Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida*. Editorial Caminho.

Mateus, I. C. (2011). O "Génio Obscuro" de Fialho de Almeida: Cem Anos de Presença na Literatura Portuguesa". In A. C. Franco (org.), *Fialho de Almeida Cem Anos Depois* (pp. 113-127). Editora Licorne.

Mateus, I. C. (2012). Manuel da Fonseca, Leitor de Fialho de Almeida: Metamorfoses do Grotesco em Seara de Vento. *Nova Síntese*, *6*, 145-148.

Martins, P. (Realizador) (1992, janeiro 8). Manuel da Fonseca [Entrevista]. In I. Fragata & L. F. Rico (Produtores), *Carlos Cruz – Quarta Feira*. RTP 1.

Observatório da Língua Portuguesa (2022, 21 de fevereiro). *300 expressões típicas alentejanas*. https://observalinguaportuguesa.org/300-expressoes-tipicas-alentejanas/

Pageaux, D.-H. (2004). Da Imagética Cultural ao Imaginário. In P. Brunel & Y. Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Poppe, M. (1982). *Temas de literatura viva: 35 autores contemporâneos*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Reis, C. (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Livraria Almedina.

Reis, C. (1989). *História Crítica da Literatura*, Vol. IX. Verbo.

Revez, R. (2012). A Reflexão sobre a Mulher em Fialho de Almeida. *Faces de Eva*, *27*, 91-104.

Sacramento, M. (1986). *Há Uma Estética Neorrealista?* Vega.

Saraiva, A. J. & Lopes, O. (1978). *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora.

Simões, M. J. (coord.) (2011). Cruzamentos Teóricos da Imagologia Literária: Imagotipos e Imaginário. *Imagotipos literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária* (pp. 9-53). Centro de Literatura Portuguesa.

Sousa, C. R. (2004). *Do Cá e do Lá: Introdução à Imagologia*. Associação Editorial Humanitas.

Viçoso, V. (2011). *A Narrativa no Movimento Neo-Realista: As Vozes Sociais e os Universos da Ficção*. Colibri.

Viçoso, V. (2015). A Literatura Portuguesa (1890-1910) e a Crise Finissecular. *Metamorfoses, 13*(1), 49-69.