

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ROSILDA DE MORAES BERGAMASCO

LÍRICA E SOCIEDADE: UM OLHAR SOBRE A *OBRA POÉTICA* DE MANUEL DA
FONSECA

MARINGÁ
2012

ROSILDA DE MORAES BERGAMASCO

LÍRICA E SOCIEDADE: UM OLHAR SOBRE A *OBRA POÉTICA* DE MANUEL DA
FONSECA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Oliveira de Souza

MARINGÁ
2012

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação/BICEN/UEPG

Bergamasco, Rosilda de Moraes
B4931 Lírica e sociedade : um olhar sobre a obra poética de Manuel da
Fonseca / Rosilda de Moraes Bergamasco. Maringá, 2012
131f
Dissertação (Pós-graduação em Letras como requisito parcial para a
obtenção de grau de Mestre em Letras), Universidade Estadual de Maringá.
Orientador : Prof. Dr. Adalberto Oliveira de Souza

1. Poesia lírica. 2. Neorrealismo português. 3. Manuel da Fonseca
4. Estratégias discursivas. 5. Crítica social. I. Souza, Adalberto Oliveira de.

II.T.

CDD : 801.951

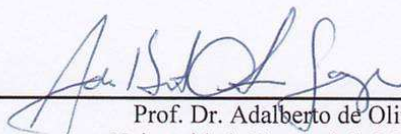
ROSILDA DE MORAES BERGAMASCO

LÍRICA E SOCIEDADE: UM OLHAR SOBRE A OBRA POÉTICA DE MANUEL DA FONSECA

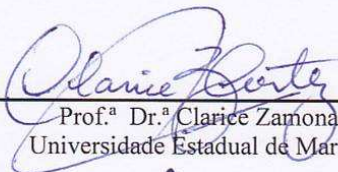
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em 26 de março de 2012.

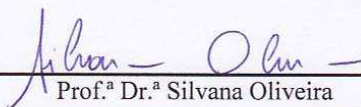
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.^a Dr.^a Silvana Oliveira
Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG/Ponta Grossa-PR

Dedicatória

Aos meus amores, Antonio e Maria Clara, marido e filha, pelo amor, companheirismo, apoio e compreensão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua força e presença constantes, possibilitando assim a realização de sonhos que por vezes me parecem impossíveis.

Ao Prof. Dr. Adalberto Oliveira de Souza, meus sinceros agradecimentos, não apenas pela orientação segura demonstrada na elaboração deste trabalho, mas também pelo incentivo e confiança nesses anos de convivência.

À Profa. Dra. Silvana de Oliveira e à Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez, pela participação na banca examinadora e, de maneira especial, pelas relevantes contribuições para a conclusão da dissertação.

Aos colegas de turma pelas experiências e conhecimentos compartilhados.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, pela atenção e orientação dispensadas durante todo o período do curso.

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.

(Octavio Paz)

Que o meu canto seja
no meio do temporal
uma chicotada de vento
que estremeça as estrelas
desfaça mitos
e rasgue nevoeiros
- escancarando sóis!

(Manuel da Fonseca)

RESUMO

Manuel da Fonseca é considerado um dos maiores escritores do Neorrealismo português, tendo se destacado como poeta, contista e romancista. Mas, seu engajamento com as questões políticas e sociais do seu país vai além de uma mera adesão doutrinária ao movimento neorrealista, fazendo com que sua produção literária evidencie uma ética e uma estética cuja essência se traduz em um profundo envolvimento com o ser humano. No entanto, os estudos sobre a poesia neorrealista e especificamente a produção poética de Manuel da Fonseca são escassos, justificando assim a presente pesquisa, que pretende contribuir tanto nas investigações sobre a poesia de um escritor que soube como poucos prestigiar o Neorrealismo, a língua e a literatura portuguesa quanto para a ampliação das pesquisas sobre a poesia neorrealista. Considerando isso, o objetivo desta dissertação é abordar questões referentes à poesia lírica e aos estudos sobre o neorrealismo português. Através da análise de poemas contidos na *Obra Poética*, do escritor português Manuel da Fonseca, procura-se examinar as estratégias discursivas empregadas pelo poeta com a finalidade de estabelecer um espaço de crítica social. Com o propósito de evidenciar tais estratégias, procura-se demonstrar que a imagem da região portuguesa do Alentejo é central na poesia lírica de Manuel da Fonseca. Para tanto, esta pesquisa se utilizará de conceitos de teóricos como Cara, Jakobson, Moisés, D'Onofrio, Benjamin e Staiger referentes à poesia lírica e suas características, bem como adotará o posicionamento de alguns teóricos como Adorno, Gullar, Eliot e Mukarovsky a fim de estabelecer as possíveis relações entre poesia lírica e sociedade. Levaremos em consideração, também, os conceitos que fazem parte da estética neorrealista e do seu contexto histórico-cultural, sob os pressupostos teóricos de Torres, Birmingham, Lourenço e Reis.

Palavras-chave: Poesia lírica, Neorrealismo português, Manuel da Fonseca, estratégias discursivas, crítica social.

ABSTRACT

Manuel da Fonseca is considered one of the greatest writers of the Portuguese Neorealism, and has distinguished himself as a poet, storywriter and novelist. But his engagement with the political and social issues of his country goes beyond a mere doctrinal adherence to neorealism movement, making his literature to evidence an ethic and aesthetic whose essence is translated into a deep involvement with the human being. However, the studies about the neorealism poetry and specifically the poetic production of Manuel da Fonseca are scarce, justifying then the present research, which aims to contribute both in researches on the poetry of a writer who, as few, knew how to honor the Neorealism, the language and the Portuguese literature, as to expand the researches on the neorealism poetry. Considering this, the objective of this paper is to discuss issues relating to lyrical poetry and to the studies on the Portuguese Neorealism. Through the analysis of poems contained in "*Obra Poética*", from the Portuguese writer Manuel da Fonseca, it seeks to examine the discursive strategies used by the poet in order to establish an area of social criticism. In order to emphasize these strategies, it seeks to show that the image of the Portuguese region of Alentejo is central in the lyrical poetry of Manuel da Fonseca. To do so, this research will use theoretical concepts as Cara, Jakobson, Moisés, D'Onofrio, Benjamin and Staiger related to lyrical poetry and its characteristics, as well as shall adopt the position of certain theorists like Adorno, Gullar, Eliot and the Mukarovsky in order to establish the possible relations between lyrical poetry and society. We will take into consideration, as well, the concepts that are part of the neorealism aesthetic and its historical and cultural context, under the theoretical assumptions of Torres, Birmingham, Lourenço and Reis.

Keywords: lyric poetry, Portuguese Neorealism, Manuel da Fonseca, discursive strategies, social criticism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	LÍRICA E SOCIEDADE.....	14
1.1	Da lírica clássica à moderna.....	14
1.2	A função social da lírica.....	24
2	O NEORREALISMO PORTUGUÊS	37
2.1	O neorrealismo e o salazarismo em Portugal.....	37
2.2	As estratégias discursivas crítico-sociais.....	48
2.3	A poesia neorrealista.....	55
3	A LÍRICA SOCIAL DE MANUEL DA FONSECA.....	61
3.1	As estratégias crítico-sociais na “Obra Poética” de Manuel da Fonseca.....	61
3.1.1	Ser espontâneo dá-me muito trabalho.....	63
3.1.1.1	Os elementos simbólicos na poesia de Manuel da Fonseca.....	66
3.1.1.1.1	A noite.....	66
3.1.1.1.2	O vento.....	69
3.1.1.1.3	O sol.....	71
3.1.1.1.4	A água.....	73
3.1.2	Vida: meu suplício de Tântalo.....	77
3.1.3	Caminhos do Alentejo: terra bravia de fomes.....	94
3.1.4	Olhai o vagabundo que nada tem e leva o Sol na algibeira.....	110
	CONCLUSÃO.....	124
	REFERÊNCIAS.....	127

INTRODUÇÃO

Manuel da Fonseca foi um dos maiores escritores do Neorrealismo literário português. Fez parte do grupo Novo Cancioneiro e através da sua arte teve uma intervenção social e política muito importante, retratando o povo, a sua vida, as suas misérias e as suas riquezas, de modo a exaltá-lo e até mesmo mitificá-lo. Desse modo, a sua obra poética pode ser considerada um grito de protesto e de revolta contra um sistema opressor e ao mesmo tempo um apelo à solidariedade para com os mais desfavorecidos e à fraternidade universal. Nesse sentido, a obra poética de Manuel da Fonseca mesmo sendo fortemente influenciada pelo Alentejo consegue ultrapassar vastamente as fronteiras dessa região e mesmo do país para se elevar a um estatuto de universalidade que não é possível apagar.

Ao longo da sua trajetória literária Manuel da Fonseca publicou poucos livros de poesia: *Rosa dos Ventos* (1940), *Planície* (1942), *Poemas Completos* (1958) e *Obra Poética* (1984). Considerando a concisa produção poética do escritor, optamos por analisar nesta dissertação poemas selecionados da *Obra Poética* de Manuel da Fonseca. Esta obra é composta pelos livros de poemas *Rosa dos Ventos* (1940) e *Planície* (1942) e por *Poemas Dispersos* produzidos entre 1937 e 1962 e *Poemas para Adriano* (1972).

O critério para seleção dos poemas deu-se após a leitura de todos os poemas contidos na *Obra Poética* de Manuel da Fonseca. Foram encontrados, ao longo da nossa leitura, vários poemas que apresentavam de modo mais marcante o propósito do movimento neorrealista de estabelecer através da escrita um espaço de crítica social. Selecionamos, então, poemas em que fosse possível examinar as estratégias discursivas empregadas pelo poeta que demonstram o valor ético e estético da sua poesia.

A pesquisa vista por esse prisma, justifica-se pela necessidade de trabalhos que explorem a função social da literatura e especificamente da poesia lírica, de modo a suscitar uma reflexão sobre a realidade, a qual, por sua vez, pode ser mostrada por meio de uma linguagem poética. A pesquisa também pode ser justificada pela falta de estudos cujo tema seja a produção poética do escritor português Manuel da Fonseca, constituindo-se, dessa forma, em um estímulo para os estudos teóricos sobre a fortuna crítica do autor. Convém lembrar, por fim, que o valor estético e ético de seus poemas favorece um trabalho voltado para a valorização da estética e da poesia neorrealista.

Quanto ao estado da questão, ao investigarmos a fortuna crítica de Manuel da Fonseca, constatamos que sua produção literária não tem despertado muito interesse por parte

dos estudiosos da área de Letras, como atesta a pesquisa realizada no banco de dados da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior), onde foram catalogadas apenas duas dissertações de Mestrado e duas teses de Doutorado. Ressalta-se, também, que os trabalhos sobre o autor não apresentam como tema a sua produção poética, e sim os seus contos e romances.

O primeiro trabalho encontrado é de autoria de José Carlos Barcellos, tese defendida em 1991, na Universidade de São Paulo, intitulado *O Herói Problemático em Cerromaior*. A pesquisa analisa o romance *Cerromaior*, mediante o conceito de herói problemático, bem como investiga as relações entre o referido romance e os contos de *Aldeia Nova* e a adequação dessas obras à estética neorrealista.

O trabalho seguinte encontrado refere-se à dissertação defendida em 2003, por Michele Dull Sampaio, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que apresenta como título *O Alentejo por duas palavras: o levantar de corpos, sonhos e vidas – a propósito de “Seara de Vento”, de Manuel da Fonseca, e “Levantado do Chão”, de José Saramago*. Nessa pesquisa, a autora apresenta um estudo dos romances *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca e *Levantado do Chão*, de José Saramago, objetivando aproximá-los em relação à temática social e dentro dos parâmetros da filosofia marxista, assim como compara os procedimentos narrativos utilizados pelos autores no desenvolvimento dos temas escolhidos.

A próxima pesquisa encontrada é de Eli Pereira da Silva, *Herói, meio social e existência em Campaniça, Névoa e Mestre Finezas de Manuel da Fonseca*, tese defendida em 2004, na Universidade de São Paulo. Nessa tese o assunto são três contos de Manuel da Fonseca, *Campaniça*, *Névoa* e *Mestre Finezas*. Ao analisar os contos, o pesquisador aplica os elementos teóricos referentes ao romantismo como a desilusão e o existencialismo com a finalidade de demonstrar que o autor mobiliza a sensibilidade, a consciência e a simpatia do leitor para as causas sociais através da apresentação do herói em conflito com o meio social.

O mais recente trabalho referente à obra de Manuel da Fonseca é de autoria de Elieser Bernardo dos Santos, intitulado *Campaniça e Aldeia Nova: um retrato da paisagem alentejana à luz da geografia cultural e do neo-realismo*, dissertação defendida em 2008, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Nessa dissertação, o pesquisador analisa dois contos de Manuel da Fonseca: *Campaniça* e *Aldeia Nova* sob a ótica dos estudos da geografia cultural e do Neorealismo português de forma a comprovar a existência de dois espaços antagônicos em cada um dos contos: o espaço da opressão e o espaço da liberdade.

Desse modo, a nossa pesquisa realizada em bancos de dados eletrônicos, citados anteriormente, aponta que não há, até o momento, publicação concernente ao *corpus* e ao

tema escolhidos, o que teve uma contribuição decisiva para nossa escolha, uma vez que não detectamos nenhum trabalho que se refira ao estudo da produção poética de Manuel da Fonseca.

Portanto, é nosso objetivo analisar na presente dissertação poemas da *Obra Poética* do escritor Manuel da Fonseca, pertencente ao Neorrealismo português. Em nossa análise procuraremos demonstrar que a relação entre poesia lírica e sociedade é possível de ser estabelecida sem se perder de vista a característica principal da lírica que é de se configurar como um objeto estético. Tomando como base os estudos sobre a poesia lírica e sua função social, bem como os estudos acerca da estética neorrealista, na qual a produção poética de Manuel da Fonseca está inscrita, buscaremos examinar as estratégias discursivas empregadas pelo poeta com o propósito de criar um espaço de crítica social dentro da sua produção poética. Para tanto, dividiremos o nosso texto em três etapas, que a seguir explicitaremos.

No primeiro capítulo, trataremos sobre o desenvolvimento da poesia lírica ao longo da história da sua existência, desde o seu surgimento na Grécia antiga, quando era intimamente ligada à música, as mudanças e influências sofridas por ela ao longo tempo e de acordo com a sociedade e com os poetas que a cultivavam até a instauração das bases da poesia lírica moderna por Baudelaire. Para isso, utilizaremos os pressupostos teóricos de Salette de Almeida Cara, Roman Jakobson, Massaud Moisés, Salvatore D'Onofrio, Walter Benjamin e Emil Staiger, entre outros. Bem como, procuraremos ressaltar, através do posicionamento de teóricos como Theodor W. Adorno, Ferreira Gullar, T. S. Eliot e Jan Mukarovsky, a função social que é intrínseca à natureza da poesia lírica e que pode ser notada ao se traçar um breve panorama da sua inserção dentro das sociedades desde os tempos mais remotos até a atualidade.

No segundo capítulo, abordaremos algumas questões acerca do Neorrealismo português, tecendo considerações no que tange ao surgimento do movimento em contraposição à indiferença do Presencismo em meio ao sistema ditatorial salazarista. Destacaremos ainda as principais características que tornam o Neorrealismo uma estética inovadora e não uma mera continuidade do Realismo oitocentista, como alguns críticos acreditam. Além disso, relacionaremos algumas estratégias discursivas utilizadas pelos escritores com o intuito de tornar concreto o projeto ideológico neorrealista de intervir nos rumos que a sociedade tomava. Em nosso texto ressaltaremos também a produção poética desenvolvida por esse movimento e as principais especificidades dessa poesia. Nesse percurso, consideraremos os pressupostos teóricos de estudiosos como Alexandre Pinheiro

Torres, Eduardo Lourenço, Carlos Reis, Mário Dionísio, David Birmingham, entre outros, acerca da estética neorrealista e do contexto histórico-cultural que propiciou seu surgimento.

No terceiro capítulo, procederemos à análise de poemas contidos na *Obra Poética*, do escritor português Manuel da Fonseca. Neles examinaremos as estratégias discursivas empregadas pelo poeta na composição dos poemas com o objetivo de tornar a sua poesia um instrumento de transformação social, a partir da produção de um espaço privilegiado à efetivação da crítica social. Nesse sentido, acentuaremos alguns aspectos referentes à linguagem empregada pelo poeta, suas temáticas preferidas, o espaço e as personagens retratados nos seus poemas. Dentro dessa perspectiva, buscaremos demonstrar que a região do Alentejo se mostra basilar na produção poética de Manuel da Fonseca, a qual se manifesta impregnada de aspectos relacionados a esse espaço.

Diante disso, percorrer e analisar o mundo poético de Manuel da Fonseca representa adentrar em um espaço que encanta pela beleza geográfica, pela riqueza das imagens e metáforas e ao mesmo tempo sensibiliza por revelar a dor e o sofrimento de personagens atingidos pela opressão. Através da leitura e análise de seus poemas é possível testemunhar a conquista da voz desses personagens que se levantam contra seus opressores e demonstram que a História não é feita apenas pelos dominantes, mas também pelos que sofrem e costumam ter suas vozes silenciadas. É essa produção poética manifestadora de uma ética e uma estética essencialmente envolvida com o ser humano que demonstra a grandeza e a importância desse escritor para a escrita neorrealista e para a literatura portuguesa.

1 LÍRICA E SOCIEDADE

A poesia age sobre a sociedade na qual se manifesta, testemunhando e criticando (no sentido profundo) uma parte da humanidade ou toda a humanidade de uma certa época, estimulando e provocando essa humanidade a transformar-se, criando utopias e alimentando ideologias e, finalmente, tornando sua língua mais apta e por isso mais bela.
Mário Faustino

1.1 DA LÍRICA CLÁSSICA À MODERNA

Em sua origem, o vocábulo *lírica* está relacionado com o instrumento musical de corda, a *lyra*, utilizada pelos gregos como acompanhamento dos versos poéticos. Ou seja, “designava uma canção que se entoava ao som da lira.” (MOISÉS, 2002, p. 260) Mesmo Aristóteles, que se refere à lírica de modo breve, distingue-a da poesia épica e da poesia dramática por sua característica performática de ser a palavra cantada, enquanto que a épica seria a palavra recitada e a poesia dramática significaria a palavra representada.

Isso demonstra que a gênese da poesia lírica está intimamente ligada à música, relação essa que se mostra bem evidente até o declínio do Trovadorismo, no final do século XIV, quando então surge a poesia denominada quatrocentista ou palaciana, recolhida por Garcia de Resende no seu *Cancioneiro Geral* (1516). Com as produções poéticas do *Cancioneiro Geral*, a poesia lírica deixa de ser composta para ser cantada e sim escrita para ser lida, como confirma Moisés (2006, p. 37):

A poesia nele contida caracteriza-se, antes do mais, pelo divórcio operado entre a ‘letra’ e a música. Noutros tempos: superada a voga da lírica trovadoresca, a poesia desliga-se dos compromissos musicais, e passa a ser composta para a leitura solitária ou a declamação coletiva. A poesia torna-se autônoma, realizada apenas com palavras, despidas do aparato musical, que a tornava dependente ou, ao menos, lhe coartava o vôo. O ritmo, agora, é alcançado com os próprios recursos da palavra disposta em versos, estrofes, etc., e não com a pauta musical. A poesia adquire ritmo próprio, torna-se ‘moderna’, mas, diga-se de passagem, não cessará daí por diante de buscar o antigo consórcio através de uma série de tentativas, sobretudo a partir da revolução romântica.

Portanto, mesmo ocorrendo a separação entre a poesia lírica e a música, entre o poema e a melodia, esse gênero poético não deixa de conservar seus traços de sonoridade que

podem ser notados através dos elementos fônicos presentes no poema, como os metros, as rimas, as aliterações, as onomatopéias. Marcas da interação entre a música e a lírica podem ser observadas, também, nas formas poemáticas existentes que remetem ao universo musical, como o soneto, a canção, a balada, bem como, pode acontecer uma simbiose com outras espécies de arte, que atualmente, cultivam essa interação, como a ópera, o musical, a canção popular.

E essa aliança com a música facilita o entendimento da característica mais singular da lírica, a emoção. Conforme Jakobson (2007, p. 128), é a poesia lírica que, por ser centrada na primeira pessoa, aciona de forma mais intensa a função emotiva. Para que toda essa emoção torne-se expressão subjetiva, o poeta lírico se utiliza dos vários recursos estilísticos inerentes à linguagem poética.

De acordo com D’Onofrio (1995, p. 56), “a partir do século IV a.C., o termo *lírica* passou a substituir a antiga palavra *mélica* (de *melos*, “canto”, “melodia”) para indicar poemas pequenos por meio dos quais os poetas exprimiam seus sentimentos.” Tendo seu berço na sociedade grega, a poesia lírica nasce da crescente necessidade que os cidadãos gregos, submetidos cada vez mais às leis da “polis”, sentiam de poder se expressar individualmente. Assim, aos poucos a poesia lírica foi se desenvolvendo e ganhando mais espaço na vida social grega. Inicialmente, as poesias de expressão individual “ainda traziam fortes marcas daquelas tradicionais finalidades públicas e oficiais” (CARA, 1989, p. 14), e, serviam para manifestar as mais variadas atividades da vida em comunidade como:

o sentimento religioso (*hino*), a disputa esportiva (*epinício*), a exaltação de um homem ilustre (*encômio*), a celebração das núpcias (*epitalâmio*), a dor pela morte de um ente querido (*treno*), o gracejo obsceno (*jambo*), os preceitos morais e os sentimentos da pátria e do amor (*elegia gnômica*, *guerreira* e *erótica*). (D’ONOFRIO, 1995, p. 58)

No entanto, dessa produção lírica grega só sobraram fragmentos, sendo que os poetas considerados os mais importantes desse período são três: Safo (625-580 a.C.), “a grande e primeira voz realmente individual da poesia grega” (CARA, 1989, p. 16), “a grande poetisa do amor; Píndaro (518-438 a.C.), que em suas famosas *Odes* exalta os ideais do povo grego; e Anacreonte (564-478 a.C.), o cantor das alegrias da mesa (*Skólia*) e da cama (*Erótika*).” (D’ONOFRIO, 1995, p. 58)

Entre os romanos, a poesia lírica sofreu grande influência da lírica grega, tendo florescido durante a época do imperador Augusto (63 a.C. – 14 d.C.), considerado um protetor

das artes. No entanto, o caráter imitativo da lírica romana não impediu que ocorresse certa evolução dessa modalidade poética, com uma maior separação “entre instituições sociais, econômicas, políticas, jurídicas e a criação de um mundo imaginário, via palavras”. (CARA, 1989, p. 17)

Dentro da poesia lírica romana, quatro poetas se destacam: Catulo (87-54 a.C.), sendo considerado “um dos maiores poetas líricos de todos os tempos”, (D’ONOFRIO, 1995, p. 58) com seus poemas de temática amorosa dedicados à Lésbia, sua paixão infeliz. Horácio (65-8 a.C), concebido como “o poeta mais ‘clássico’,” e, desse modo, servindo como modelo de inspiração para “os poetas europeus até a revolução estética do romantismo” (D’ONOFRIO, 1995, p. 58). Além de poeta lírico, Horácio foi o maior escritor de sátiras, gênero esse inventado pelos romanos, e de epístolas. Virgílio (70-19 a.C.), conhecido, principalmente, por ser o autor do poema épico Eneida, também foi autor de belas líricas pastoris, como as *Éclogas* e as *Geórgicas*. Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.) é o poeta lírico com uma obra poética mais extensa: *Amores*, *Ars Amatoria*, *Remedia amoris*, *Tristia*, *Epistolae ex Ponto*.

Já na Idade Média, entre os séculos V e XI, a poesia lírica latina tornou-se mais restrita, sendo empregada, sobretudo, em celebrações da religião cristã. Durante a Baixa Idade Média, entre os séculos XI e XV, a lírica divide-se em duas vertentes, uma de caráter mais nacional e popular, com temáticas ligadas à vida no campo, como as *cantigas de amigo* de língua galego-portuguesa. Outra, de origem mais culta, palaciana, surgida no sul da França, em Provença, a lírica trovadoresca, uma poesia amorosa, com a exaltação da figura da mulher idealizada, que obteve muito sucesso e imitadores entre os poetas galegos, portugueses, castelhanos e italianos. Conforme Cara (1989, p. 23), essas duas manifestações de poesia lírica se diferenciam tanto pela origem quanto pela forma como a mulher e a relação amorosa são concebidas:

as cantigas de amigo, onde o poeta falava em nome da mulher, têm origem popular e folclórica, enquanto as cantigas de amor apresentam um trovador que idealiza a relação amorosa – via de regra com alguém de condição social superior – e repetem os temas do amor cortês provençal.

A lírica provençal só perdeu sua popularidade com o surgimento da escola do *dolce stil nuovo*, na Toscana, no século XIV, quando “poetas como Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri e Francesco Petrarca sentiram a necessidade de quebrar o formalismo da escola provençal, fazendo com que a palavra poética fosse a real expressão do

sentimento.” (D’ONOFRIO, 1995, p. 59) Dentro desse período, o poeta Petrarca (1304-1374) é considerado o maior lírico, bem como, o primeiro grande poeta introspectivo de língua neolatina, chegando o “petrarquismo” ser concebido como a moda poética predominante na Europa, até a chegada do romantismo. No Renascimento, considerado o período clássico, acontece a retomada de estilos líricos da Baixa Idade Média, como o trovadorismo, estilonovismo, o petrarquismo e o bucolismo, além da imitação das formas e conteúdos da poesia Greco-romana.

Com o surgimento do Romantismo, sucede uma expressiva mudança no modo de conceber a criação poética, pois já não se justifica mais a poesia como meramente imitação. Dessa forma, a poesia adquire um excepcional prestígio, bem como o poeta tenta demonstrar a sua relevância através da valorização da emoção individual, tornando a poesia expressão da alma. É com o movimento romântico que a modernidade assenta suas bases, através da sua reação ao Classicismo que leva a profundas mudanças no conceito de lírica. De acordo com D’Onofrio (1995, p. 60):

O romantismo provocou uma revolução cultural que atingiu também o gênero lírico. Em nome da liberdade de sentir e de se expressar, os poetas românticos deixaram de lado os cânones estéticos do classicismo para dar larga vazão ao sentimento, cada qual poetizando segundo os impulsos de seu subjetivismo.

Isso porque a forma de enxergar o homem já não é a mesma de antes, se até então o homem era um ser uno, a partir desse momento o conceito de sujeito se modifica, os românticos vêem o homem como um ser cingido, fragmentado, dissociado. E é por isso que o sentimento de infelicidade e desajustamento em relação ao contexto social prevalece, recebendo o nome de mal do século, que desemboca na busca de evasão da realidade e o anseio de unidade e síntese. O romântico, dessa forma, destaca o que é característico, o que individualiza o homem dentro da vida coletiva. Pautada na contradição, a essência do Romantismo, de um lado tenta integrar o indivíduo à sociedade e por outro lado, o gênio criador não consegue se ajustar às limitações e estruturas sociais, significando desse modo, não só um protesto contra as formas de restringir a atividade criadora do artista, como também uma tentativa anárquica de libertação no âmbito político e cultural.

Dentro desse novo contexto cultural, a poesia lírica terá um lugar de destaque nas produções e reflexões estéticas, e, isso se deve à valorização da produção literária enquanto expressão da emoção e do sentimento individual. Além do que, o primitivo conceito de

lirismo é recuperado e a unidade entre música e poesia é retomada, resultando em uma “nova” concepção da poesia: linguagem de sons, tons e metro. Avessos à versificação silábica, os românticos terão como princípios o ritmo e a analogia. De acordo com Cara (1989, p. 33-34),

Se é possível falar num “estilo lírico”, talvez ele encontre em alguns poetas românticos seus momentos mais exemplares, naqueles casos em que o dado subjetivo consegue ultrapassar o estágio da mera confissão para encontrar até mesmo seu oposto – os limites da própria expressão subjetiva –, dando o salto para o coletivo e o universal.

Com o simbolismo, há um aprofundamento tanto da relação entre a música e a poesia, com a utilização “da metáfora sinestética, que cria associações entre sensações de campos diferentes” (D’ONOFRIO, 1995, p. 60), quanto da retomada ao espiritualismo. Os poetas simbolistas que mais se destacam são os franceses Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e Valéry, sendo este último considerado o primeiro teórico da poesia modernista.

A poesia moderna, mesmo sendo associada principalmente à produção poética do século XX, tem a sua fundamentação com o desenvolvimento poético do século XIX, de poetas como Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Jean-Arthur Rimbaud, e, especialmente com Charles Baudelaire, sendo este considerado o pai da lírica moderna. De acordo com Mano (2006, f. 29), “com esses poetas franceses, a poesia passa a ser fruto de cálculo e fantasia, paradoxalmente. A estética do mal, do feio e do grotesco, bem como a temática do caos caracterizam seu cerne.”

Conforme Chiampi (1991, p. 14), pode-se reconhecer nos textos dos poetas fundadores da poesia moderna temas e tópicos em comum, apesar das distinções existentes em cada poeta, como: negação da tradição artística e literária com seu ideal de beleza transcendente, universalmente inteligível; busca do transitório e imanente, cujos valores são a novidade e a mutabilidade, a inversão e a subversão do sentido; negação da Modernidade burguesa, com os seus valores de progresso, evolução e tecnificação da vida e busca do tempo original diante da desagregação do tempo presente.

Considerado o primeiro grande lírico moderno, é com Charles Baudelaire e a publicação de *As Flores do Mal* que o legado romântico sofre profundas transformações. Segundo Coelho (1988, p. 11), a publicação de seus poemas representa “o marco divisório entre a poesia romântica e a poesia moderna”. Pois, embora o poeta seja de origem romântica, sua poesia se difere tanto pelo seu aspecto temático quanto formal. Valéry (1999, p. 25) justifica que em *As Flores do Mal* há uma originalidade, que pode ser considerada

revolucionária, pois apresenta um estilo conciso, uma linguagem sóbria, límpida e racional. De modo paradoxal, utiliza o rigor formal para expressar a angústia e o tormento humano:

(...) tudo é encanto, música, sensualidade abstrata e poderosa ... Luxo, forma e volúpia. Nos melhores versos de Baudelaire há uma combinação de carne e espírito, uma mistura de solenidade, de calor e de amargura, de eternidade e de intimidade, uma aliança raríssima da vontade com a harmonia que as distinguem nitidamente dos versos românticos, como distinguem nitidamente dos versos parnasianos.

Os temas urbanos, a multidão, na poesia baudelairiana, são ressaltados. O poeta vê na Modernidade a oportunidade de extrair o eterno do transitório. Em *O Pintor da Vida Moderna*, ensaio publicado em 1969, o poeta define a Modernidade como sendo “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE apud COELHO, 1988, p. 174). Nesse sentido, o poeta é concebido como um observador, o *flâneur* que vaga pelas ruas, pelas galerias sem destino certo, ocioso, mas que está atento ao que acontece ao seu redor, a movimentação das massas, atraído pelas multidões.

Um poeta capaz de perceber a beleza dos novos tempos, de retratar os choques gerados pela Modernidade e o heroísmo desse sujeito moderno em meio às mudanças históricas-sociais: “é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, [...] e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques”. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p. 73)

Baudelaire, com isso, instaura uma nova forma de conceber a poesia e o poeta. Para ele, o poeta deveria mergulhar no cotidiano das pessoas, principalmente daquelas que são marginalizadas, como a população pobre, as prostitutas, os perseguidos a fim perceber o heroísmo presente nessas existências:

(...) há temas da vida privada bem mais heróicos. O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma grande cidade – dos criminosos e das mulheres manteúdas –, *La Gazette des Tribunaux* e *le Moniteur* provam que precisamos apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p. 77)

Elementos como o grotesco, a oposição ao conceito clássico de beleza são recursos utilizados por Baudelaire como forma de caracterizar a realidade, já que o mundo não pode

mais ser apreendido de forma harmônica e totalitária, mas sim através das suas dissonâncias e oposições. Nesse sentido, uma das características da lírica moderna seria a preocupação com a interpretação do mundo através do conceito de grotesco, de modo a evidenciar seus principais traços: fragmentação da realidade, presença do inverossímil, do fantástico, junção forçada de coisas distintas e alheamento do existente. De acordo com Mano (2006, p. 43), na poesia de Baudelaire as “suas imagens são originais, os efeitos calculados passo a passo, sua linguagem assume um efeito desconcertante onde abundam as alegorias, que estão relacionadas justamente à inquietação da vida metropolitana, à ruína, ao seu lado grotesco.” No que se refere à linguagem utilizada pelo poeta, Benjamin (1994, p. 96) afirma que “*As flores do mal* é o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana”.

Ou seja, com Baudelaire a criação poética toma novas dimensões, pois ao mesmo tempo o poema torna-se um produto da razão e do cálculo, sem deixar de ser original. As características demonstradas pela lírica baudelaireana, desse modo, são concernentes aos traços fundamentais da lírica moderna considerados por Friedrich (1978, p. 35-58): concentração e consciência da forma, relação entre lírica e matemática; estética do feio; anormalidade ou prazer aristocrático de desagradar; dissonância permitida pelo oxímoro, ou seja, pela aproximação de elementos normalmente incompatíveis; despersonalização da lírica pela eliminação de traços biográficos, pela substituição do eu empírico pela fantasia guiada pelo intelecto.

O poeta moderno, nesse sentido, focaliza a sua atenção na linguagem poética. Conforme Cara (1989, p. 46), “ao caminhar cada vez mais em direção às próprias possibilidades internas da linguagem – ritmo, sonoridade, ambiguidade de sentidos, organização inédita de imagens e associações criativas –, abandonando regras e modelos, o fenômeno lírico se expande e se emancipa.” Segundo a visão de Pound (1995, p. 218), a poesia pode ser considerada “a mais concentrada forma de expressão verbal”. Desse modo, pode-se dizer que a poesia lírica reencontra sua antiga tradição musical na forma como se concretiza, no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos, nas propriedades de som e ritmo das palavras, chamadas de melopeia por Ezra Pound.

Apesar de o poema ser concebido como um objeto feito fundamentalmente de linguagem, isso não impede que ocorra a busca por uma realidade transcendente. O que diferencia essa busca na lírica moderna é sua indefinição, já que ela acaba por se constituir em uma “idealidade vazia”, como demonstra Friedrich (1991, p. 49):

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente importante para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem soluções e a um mistério até para si mesmos.

A obscuridade, que se torna bastante presente na obra dos poetas modernos, pode ser considerada, segundo Friedrich, um elemento que faz com que o leitor fique extasiado e ao mesmo tempo desconcertado. Elemento esse que não está meramente jogado ao acaso, mas sim proposital, pois não há realmente a intenção de alguns poetas em tornar acessível à compreensão. Baudelaire, por exemplo, afirma que há uma glória em não ser entendido.

Mais importante que ser entendida, a poesia moderna tem o propósito de chocar o leitor, com a tensão dissonante que gera através da pluralidade de significações presentes na lírica seja no aspecto da forma e da linguagem como também no conteúdo, na temática. Afinal, mesmo a lírica moderna tendo como ponto de partida o real, ela não tem a pretensão de ser uma representação fiel dessa realidade, como explica Friedrich (1991, p. 17):

A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiada como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar, é a última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua.

Conforme Friedrich (1991, p. 16), a dissonância presente na lírica moderna pode ser definida como:

(...) traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem freqüentemente, ser entendidas somente como tais.

Essas tensões geradas pela lírica podem fazer com que as significações do poema se multipliquem, além de ser responsáveis pela constante presença da imagem insólita na literatura moderna. Outra forma de manifestação da dissonância está no fato de o desenvolvimento e a urbanização das grandes cidades comporem para o poeta, ao mesmo

tempo, um retrato da decadência do homem e uma beleza sedutora e simbólica. Relacionada a essa característica da lírica moderna, está a rejeição do poeta moderno pela tradicional conceituação de beleza, que considera belo o que é perfeito. Com isso, o novo conceito de beleza coincide com o que é feio, bizarro, inesperado, manifestados na apreensão do banal.

A influência de Baudelaire torna-se ainda mais evidente na segunda metade do século XIX, quando a poesia moderna se difunde de modo definitivo, principalmente com poetas como Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. De acordo com Friedrich (1991, p. 17) as características do estilo lírico instaurado por Baudelaire tendem a se manterem em boa parte do século XX, isso porque tal permanência facilita o reconhecimento da unidade estilística entre os modernistas e os seus predecessores, ou seja, facilita a cognição da unidade de estilo da lírica moderna. Estilo esse que é extremamente marcado por elementos paradoxais, contraditórios que se confluem na linguagem poética e, por sua vez, revela a nova situação do poeta - muito mais complexa e desafiadora - perante esse mundo moderno que se descortina:

Esse é um novo papel do poeta – do sujeito lírico – diante da cidade moderna: ao mesmo tempo em que se acentua sua importância, pelo traço característico e insubstituível de seu olhar, de seu recorte de mundo, acentua-se também sua impotência em dar um sentido definitivo àquilo sobre o que está falando e em dominar o próprio instrumento que usa. (CARA, 1989, p. 44-45)

Isso porque a modernidade traz consigo, por um lado, as conquistas e invenções de ordem material, mas por outro lado facilita a desintegração do ser humano. Assim, a lírica tenta promover o resgate do encantamento perdido pelo homem moderno, à medida que se distancia da sua essência humana, parecendo até que esse gênero encontra-se em decadência. Constatação essa observada por Adorno (2003, p.15) no seu ensaio “Poesia Lírica e Sociedade”, no qual afirma que “quanto mais a ascendência desta [a sociedade] se faz sentir sobre o indivíduo, tanto mais precária se torna a situação da poesia lírica.”

Essa dificuldade encontrada pela poesia em se fazer escutar ou no embate entre a autonomia da arte em relação ao contexto social revela-se tanto na escritura de teóricos da literatura quanto na criação poética. Como exemplo, as preocupações contidas no poema “*Os ombros suportam o mundo*” de Carlos Drummond de Andrade (1967, p. 110), no qual o eu lírico desabafa:

Chega um tempo em que não se diz mais: meu deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais : meu amor.

[...]
 Porque o amor resultou inútil.
 E os olhos não choram.
 E as mãos tecem apenas o rude trabalho
 E o coração está seco.

Não significa, no entanto, que os elementos que compõem a modernidade são capazes de suprimir a poesia lírica, porém, podem contribuir para que esse gênero expresse o deslocamento do poeta e da poesia em face ao mal-estar gerado por essa sociedade, pondo em risco a sua natureza encantatória, fazendo com que o poeta passe do status de um deus, de um gênio para o de “maldito”. Esse novo papel do poeta lírico, imposto por essa sociedade na qual o ser humano passa de sujeito a objeto de compra e venda, com a predominância do capitalismo, é assinalado por Adorno (2003, p. 9):

A idiosincrasia do espírito lírico contra a violência opressiva das coisas é uma forma de reação contra a reificação do mundo, o domínio das mercadorias sobre as pessoas que se difundiu desde o início da Modernidade e que se desenvolveu a partir da Revolução Industrial, a ponto de se converter na força preponderante da existência.

A influência exercida pela sociedade sobre a poesia lírica demonstra que não se pode falar em autonomia da arte em relação ao contexto em que esta se insere e é produzida. Isso significa que “o fenômeno lírico, (...), também responde a um certo ‘horizonte possível’, determinado pelo seu tempo e contexto. É preciso perseguir as relações entre expressão lírica e história, observando seus modos de expressão nos vários momentos.”(CARA, 1989, p. 61)

Tendo em vista que, conforme Cortez (2009, p. 80-81), “o discurso lírico é caracterizado pelo sentir, em conjugação com o pensar”, o sujeito lírico, portanto, é aquele que “interpreta as tensões e os conflitos que fazem parte do mundo individual e social” através da discussão de temas da realidade humana, da representação de diversos pontos de vista e a utilização de variados procedimentos formais, com a finalidade de transformar em lirismo, despertar, assim, a sensibilidade do leitor e tornar possível o compartilhamento de emoções, sentimentos, ideias e atitudes. Logo, o poeta lírico pode ser visto como um

(...) pintor de palavras e músico de sons lingüísticos, deve ser considerado um interlocutor e um intérprete privilegiado do mundo real e do fantástico, das frustrações, dos desejos, das utopias, das dúvidas e das angústias de cada época e de cada sociedade a que pertenceu. Quase sempre marginalizado, infelizmente, pelas esferas do poder e das influências, valorizado postumamente, o poeta é considerado um ‘profeta que pregou no deserto’.
 (CORTEZ, 2009, p. 81)

Nesse sentido, a definição de poesia lírica formalizada por Rosenfeld (1965, p.10), como expressão de “emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas/ plasmadas/ nas vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo” parece oportuna. Afinal, nela exprime-se a relação entre o sujeito lírico e o mundo que o cerca e sua relevância na produção poética. Mesmo porque, é dentro de uma sociedade que a poesia lírica nasce e se desenvolve, e, sendo assim, não é de estranhar que uma das vertentes da poesia lírica seja caracterizada por seu traço social.

1.2 A FUNÇÃO SOCIAL DA LÍRICA

A poesia lírica pode ser considerada um fenômeno social, e, como tal, está também sujeita a determinações do espaço e do tempo históricos, no entanto, de uma forma que é absolutamente imprevisível. Isso porque depende não somente das condições contextuais como também da personalidade do poeta. Como bem afirma Gullar (2006, p. 158) sobre o artista:

Se é verdade que essa personalidade também sofre as influências do momento histórico que inegavelmente a condiciona, não é menos certo, por outro lado, que quanto mais criadora for essa personalidade, menos passivamente se comportará em face desse condicionamento. Pode-se afirmar, portanto, que, levadas em conta as condicionantes histórico-culturais, o fator decisivo na criação literária e artística é a personalidade do autor.

O poeta possui responsabilidade pessoal e social sobre a sua obra, e desse modo depende da sua personalidade e abertura em face dos acontecimentos de sua época, da maneira como relaciona seus problemas e sentimentos aos problemas e sentimentos das outras pessoas para a distinção da sua poesia. Ou seja, “o poeta fala dos outros homens e pelos outros homens, mas só na medida em que fala de si mesmo, só na medida em que se confunde com os demais.” (GULLAR, 2006, p. 158)

A poesia, por si própria é privilegiada, já que se distingue das outras artes, essencialmente, por “ter um valor para o povo da mesma raça e língua do poeta, que não pode

ter para nenhum outro.” (ELIOT, 1991, p. 16) Isso se deve ao fato de que é com a poesia que se inicia o uso literário da linguagem dentro da história das línguas, o que torna possível a expressão de sentimentos e emoções. Uso este que converge para um caráter nacional da poesia, pois o sentimento e a emoção são melhores expressos na língua comum de um povo e demonstram a personalidade desse povo. Assim, para Eliot (1991, p. 21-22),

A tarefa do poeta, como poeta, é apenas indireta com relação ao seu povo: sua tarefa direta é com sua língua, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la. Ao exprimir o que outras pessoas sentem, também ele está modificando seu sentimento ao torná-lo mais consciente; ele está tornando as pessoas mais conscientes daquilo que já sentem, e por conseguinte, ensinando-lhes algo mais sobre si próprias. Mas o poeta não é apenas uma pessoa mais consciente do que as outras; é também individualmente distinto de outra pessoa, assim como de outros poetas, e pode fazer com que seus leitores partilhem conscientemente de novos sentimentos que ainda não haviam experimentado.

Assim, a história da relação entre poesia e sociedade pode ser observada desde tempos imemoriais. Em suas mais primitivas formas, o propósito social é bem notório. Eliot (1991, p. 7) nos oferece exemplos desse propósito na produção poética:

antigas runas e cantos, alguns dos quais revelam propósitos mágicos verdadeiramente práticos, destinados a esconjurar o mau-olhado, a curar certas doenças ou a obter as boas graças de algum demônio. A poesia era utilizada primitivamente em rituais religiosos e, quando entoamos um hino, estamos ainda utilizando-a com um determinado propósito social. As primitivas formas do gênero épico e a saga podem ter transmitido aquilo que sustentamos como história antes de se tornar apenas uma diversão comunitária, e antes do uso da linguagem escrita, uma forma de verso regular deve ter sido extremamente proveitosa à memória - e a memória dos primitivos bardos, dos contadores de histórias e dos sábios deve ter sido prodigiosa.

A poesia utilizada em um ritual religioso ou como forma de transmitir o que hoje se denomina história mostra a importância e a função social da poesia para as sociedades primitivas. Também nas sociedades mais evoluídas como a Grécia antiga podem ser observadas as funções sociais da poesia. De acordo com Eliot (1991, p. 8), “o drama grego se desenvolve a partir dos ritos religiosos, e permanece como cerimônia pública formal associada às tradicionais celebrações religiosas;” bem como “a ode pindárica se desenvolve em relação com uma determinada ocasião social.”

A ode pode ser considerada uma espécie de hino ou canção de louvor aos deuses, aos heróis ou aos atletas. Em particular, a ode pindárica ou heróica, destinava-se a celebrações

religiosas, incluía a presença de um coro e pode ser definida como aquela “em que se faz o elogio dos heróis, dos virtuosos e das grandes ações ou a que se trata da moral e dos sucessos famosos.” (TEIXEIRA, 1999, p. 294) Os mais distintos cultores da ode na Grécia eram Alceu, Safo, Anacreonte e Píndaro. Com o passar do tempo, esta forma de poema foi se transformando e a ode contemporânea conserva seu tom solene e declamatório, mas em alguns casos apresenta temas relativos à sociedade moderna.

Na poesia mais recente algumas dessas formas permanecem, como por exemplo, os hinos religiosos já referidos ou a poesia considerada didática,

na qual se enfeixam desde as metrificações doutrinárias como, por exemplo, a Arte Poética, de Horácio e Boileau até os poemas engajados dos nossos dias, passando pelos textos paraliterários Greco-latinos, vazados de acordo com as leis do metro (como, por exemplo, os de Hesíodo, Lucrécio, Virgílio, Xenófanes, Parmênides, Empédocles), pelas fábulas em verso (como, por exemplo, os de Esopo e La Fontaine) e pela prosa metrificada dos adeptos oitocentistas do Positivismo, do Progresso e da Ciência. (MOISÉS, 1998, p. 176)

A poesia didática, dessa forma, abarca tanto o significado de transmitir informações quanto de oferecer instruções morais. Ou seja, os aspectos métricos eram utilizados nesse tipo de poema apenas como suporte, pois o assunto tratado remetia-se mais aos conhecimentos sociais da época, como por exemplo, *As Geórgicas* de Virgílio, que contém informações sobre a boa agricultura. A poesia didática tornou-se, com o tempo, restrita à poesia de exortação moral ou com a finalidade de persuadir o leitor sobre um determinado ponto de vista. Esta, por sua vez, inclui em boa parte a sátira, que de acordo com Brummack (apud SOETHE, 1998, p. 8):

A palavra remete, em primeiro lugar, a um *gênero histórico*, definido já a partir da tradição clássica (com desdobramentos até a era moderna) - seja pela vertente lucílica (também denominada romana), seja pela vertente menipéia (ou luciânica). Em rápidas palavras, a sátira de tradição lucílica caracteriza-se pela utilização regular de hexâmetros e pela finalidade moralizadora dos textos; nela o riso é utilizado como meio de denúncia dos vícios da humanidade. Os romanos a consideravam uma invenção sua. Já a tradição menipéia, de origem grega, foi introduzida na literatura latina por Varrão. Ele se dizia continuador do grego Menipo, que figurava como personagem em seus textos. Nessa tradição, há nas obras uma miscelânea de diferentes metros, inclusive de prosa e verso em um mesmo texto.

A sátira, portanto, apresenta como característica principal a função social de denunciar, criticar ou moralizar as falhas humanas de maneira cômica. No que tange a

literatura, o termo sátira é utilizado para designar qualquer obra que tenha como intenção punir ou ridicularizar determinado objeto por meio do escárnio e da condenação direta ou mesmo para referir-se simplesmente a elementos de zombaria, crítica ou ataque presentes em qualquer tipo de obra. Desse modo, a sátira abriga um significado amplo, mas que ao mesmo tempo confere a obra satírica “a intenção de atingir determinados objetivos sociais” (BRUMMACK apud SOETHE, 1998, p. 9).

Durante os séculos XI e XIII o envolvimento da poesia com os acontecimentos históricos desse período é ressaltado, quando ocorre o florescimento das canções de gesta (*chansons de geste*), conjunto de poemas épicos franceses que se constitui “de fatos históricos, de elementos lendários e de ficções poéticas. Os fatos históricos articulam-se intimamente com os elementos lendários e determinam, dentro de certos limites, as ficções poéticas” (SICILIANO, 1951 apud MOISÉS, 2002, p. 64). Nesse sentido, as canções de gesta podem ser consideradas um produto característico do século XI, período das Cruzadas, em que os valores feudais e os eclesiásticos se congregam e esses fatos históricos se refletem nas canções de gesta e ao mesmo tempo as condicionam, como afirma Siciliano (1951 apud MOISÉS, 2002, p. 65) que “o espírito das canções de gesta é o do século XI; as paixões, as idéias, a forma poemática estão ligadas à vida, à história, à renovação artística e literária do século XI”.

Também na lírica trovadoresca, em composições como as *Cantigas de Amor* e as *Cantigas de Amigo* pode ser notado o envolvimento social da poesia lírica. De acordo com Santana (2003, p. 12), os trovadores representaram o marco de uma nova cultura poética, especialmente os poetas das *Cantigas de Amor*, ao denunciarem pelo “não-dito” os costumes da época como a hierarquização das classes sociais e o poder soberano exercido pelo clero através da representação da vassalagem amorosa e da defesa do ponto de vista de que a mulher deveria ser livre para fazer suas escolhas amorosas. Nesse sentido, as produções poéticas demonstram que:

a não correspondência de sentimentos por parte da senhora (símbolo da nobreza altiva e inacessível) revela não só os degraus hierárquicos dessa sociedade, como também a impossibilidade – imposta como fato predestinado pelas leis e protocolos sócio-religiosos da época – de um vassalo ascender na escala social.

Em decorrência desse posicionamento insurgente relativo aos princípios sociais desse período, os trovadores acabaram entrando em confronto com o clero. Por sua vez, as *Cantigas de Amigo*, assim como as de *Amor*, “expressam aspectos sociais da sociedade de então. As

relações de família são as mais corriqueiras, os amores das donzelas, ainda sob a guarda de suas mães, a expressão de incidentes psicológicos de sua vida sentimental, do seu namoro ou de uma paixão” (SANTANA, 2003, p. 12). Ainda as *Cantigas de Romaria* (composições poéticas que eram assim chamadas por terem como cenário próprio a romaria, a peregrinação) revelam aspectos da vida social. Apesar de o nome remeter à ideia de religiosidade, essas composições não possuem essa conotação. A religião é apenas apresentada como pretexto para que as moças pudessem ter encontros amorosos, como aponta Moisés (2002, p. 67):

que, com a ajuda ou não da mãe, a moça do povo procurava os santuários, igrejas e capelas, a fim de encontrar-se com o namorado ou amante; rezar por ele quando ausente na guerra; acender velas (‘candeas queimar’) para que ele retornasse aos seus braços; ou apenas dançar com as amigas enquanto os ‘amigos’ as observavam.

Também Luís Vaz de Camões utilizou as características formais e temáticas da poesia trovadoresca, como as redondilhas e as *Cantigas de Amigo*, típicas da poesia popular, na composição da sua poesia lírica.¹ Mas, não só fez uso delas, como soube ultrapassar seus limites formais através da inserção de uma nova problemática, estruturada sobre paradoxos e antíteses e conjugada por suas experiências pessoais e pelo seu singular talento. Como resultado, sua poesia pode ser vista como “quadros de aliciante beleza em torno de cenas da vida diária, protagonizadas, não raro, por alguma mulher do povo, a quem o poeta conheceria muito de perto. Quase que apenas compostas para durar o tempo de sua enunciação murmurante, essas redondilhas deixam no ar uma sonoridade e uma ‘atmosfera’ que perduram indefinidamente, como ressonância dentro dum búzio” (MOISÉS, 2006, p. 54)

Percebe-se, assim, que o vínculo entre poesia e sociedade é bastante recorrente. No entanto, é no período romântico que se estabelece de forma singular a relação entre poesia lírica e sociedade. De acordo com Denis (2002, p. 171):

No prolongamento da renovação espiritual cristã da contra-revolução, o pensamento romântico, com efeito, dotou o escritor – identificado com a figura idealizada do poeta – de uma função e de um prestígio distintos na ordem social, fazendo dele um agente do espiritual; paralelamente, entretanto, o romantismo articulou esse papel social específico com uma presença forte do escritor na política.

¹ Por isso, sua produção poética pode ser dividida em duas fases: a fase da utilização da “medida velha”, ou seja, poemas dentro dos moldes da lírica tradicional (com versos redondilhos menores e maiores) e a fase da “medida nova”, com poemas de origem italiana (com versos decassílabos).

Isso não significa que esse novo papel social foi exercido por todos os românticos, mas um certo número de seus representantes aderiu a essas novas preocupações sociais. Em outras palavras, os românticos sentiam-se com a missão de ser a voz coletiva de sua nação e a falar em seu nome ao povo, assim sendo, se declara a dupla missão do poeta – estética e social. Figura importante na demonstração dessa nova configuração do papel do poeta foi Vitor Hugo. Contrariamente a todas as expectativas e possibilidades, esse poeta francês “conseguiu manter, contra ventos e tempestades, um duplo papel para o escritor: ele foi capaz de afirmar a autonomia do fato literário, concebendo-o simultaneamente ligado diretamente à política.” (DENIS, 2002, p. 173)

É na passagem do século XIX para o século XX, contudo, que ocorre uma revalorização da literatura, da sua função subversiva e da entrada em voga da figura do “artista maldito”. Para Compagnon (2001, p. 37), “a imagem do visionário foi revalorizada no século XX, num sentido político, atribuindo-se à literatura uma perspicácia política e social que faltaria a todas as outras práticas.” Se até então, a literatura era vista como um contributo à ideologia dominante ou com a tarefa de fornecer uma moral social, a partir desse momento se percebe que a função literária pode tanto estar em acordo como em desacordo com a sociedade.

É também a partir desse período que ocorre a desestabilização das formas composicionais da criação poética, pois com o advento dos movimentos modernistas se dá o rompimento da ideia de uma linguagem poética distante da realidade social e prosaica. Nesse sentido, os gêneros discursivos, enquanto esferas de usos da linguagem, adquirem um caráter dinâmico, ilimitado e sócio-histórico, revelando, desse modo, que não há apenas uma única forma de composição. Isso porque a poesia não é mais concebida de forma idealizada, mas é priorizada a liberdade de criação, já que o poeta está inserido em um universo vivo e permeado de tensões, as quais ele não pode se mostrar indiferente.

Assim, ocorre a aproximação entre o discurso poético e o discurso romanesco, podendo o discurso poético se revelar em diferentes formas e graus, ou se constituindo em textos monológicos ou polifônicos. Termos esses utilizados por Mikhail Bakhtin para diferenciar o discurso poético do discurso romanesco. Desse modo, monológico e polifônico corresponderiam a maneiras distintas do enunciador se posicionar dentro de cada discurso. No entanto, essas maneiras não expressam categorias estanques, mas apenas uma tendência predominante.

Por esse ponto de vista, o discurso poético se caracterizaria mais pelo monologismo, ou seja, o enunciador poético não utiliza a palavra de outros e a pluralidade dos mundos

linguísticos não tem acesso direto à expressão poética. Com isso, não há mediação entre o texto poético e o sujeito enunciador e o texto remete diretamente ao seu autor e não à palavra e ao discurso de outros. De outro modo, para Bakhtin (2010, p. 88), o romance seria um discurso polifônico, pois nele ocorre um arranjo de vozes através das quais ressoa a voz do prosador. Nesse sentido, a prosa romanesca pode ser considerada um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. Ainda de acordo com Bakhtin, o gênero poético e o gênero romance se opõem em relação ao uso da “dialogicidade interna do discurso”:

Na maioria dos gêneros poéticos (no sentido restrito do termo), conforme já afirmamos, a dialogicidade interna do discurso não é utilizada de maneira literária, ela não entra no ‘objeto estético’ da obra, e se exaure convencionalmente no discurso poético. No romance, ao contrário, a dialogicidade interna torna-se um dos aspectos essenciais do estilo prosaico e presta-se a uma elaboração literária e específica (BAKHTIN, 2010, p. 92-93).

Esse traço distintivo da poesia e do romance não impede, no entanto, que esses dois discursos se aproximem e se mesquem, como afirma Bakhtin que “isto não significa certamente que o plurilinguismo ou mesmo o multilinguismo não possam penetrar inteiramente na obra poética.” (BAKHTIN, 2010, p. 94) Essa aproximação torna-se maior na passagem do século XIX para o século XX, quando as necessidades advindas dos tempos modernos impõem ao fazer literário um comprometimento que excede os limites de uma criação puramente artística. Diante das tensões sociais que perpassam os novos tempos, a arte sente a necessidade de se tornar engajada e participativa, ou seja, deixar aflorar os tipos discursivos que dizem muito da condição do homem num mundo em constante mudança e conflitos.

Desse modo, deixando de lado a utopia, o discurso poético coloca em segundo plano a sua característica monologizante e centra-se na dialogia através do uso da ironia, do humor, da paródia como maneira de destacar o que já foi dito. Assim, o poeta, através do seu trabalho poético, assume uma postura de engajamento, de participação das transformações históricas e das lutas sociais. Ou seja, o poeta concebe o discurso como um espaço de interação no qual é possível ver, imaginar e compreender o mundo com os olhos do outro.

No entanto, essas possibilidades são reduzidas porque as características do texto poético não favorecem a “estratificação substancial da linguagem (BAKHTIN, 2010, p. 104)”. Ainda segundo Bakhtin, todo discurso possui um teor ideológico e dialógico, mas se manifesta de forma diferenciada em cada espécie de gênero discursivo:

O discurso poético é naturalmente social, porém as formas poéticas refletem processos sociais mais duráveis, ‘tendências seculares’ por assim dizer, da vida social. O discurso romanesco reage de maneira muito sensível ao menor deslocamento e flutuação da atmosfera social ou, como foi dito, reage por completo em todos os seus momentos (BAKHTIN, 2010, p. 106).

No que se refere aos textos líricos, a conexão entre poesia e sociedade pode parecer imprópria, afinal, sua característica mais marcante implica justamente na subjetividade, em contraposição à realidade objetiva. Entretanto, conforme endossa Adorno (2003, p. 6), “um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais”, muito pelo contrário, o seu valor se estende conforme a universalidade que abarca. E essa universalidade lírica está essencialmente relacionada com o aspecto social, já que compreender uma obra representa também perceber em “sua solidão a voz da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 6-7) . Ou seja, é justamente sua especificidade na configuração estética que proporciona a poesia lírica fazer parte da dimensão coletiva.

É por essa razão que se legitima pensar no conteúdo social de uma obra de arte, no sentido de “definir como é que se manifesta na obra de arte uma totalidade social, enquanto unidade em si mesmo contraditória; onde é que a obra de arte permanece na sua dependência e onde é que ela supera as limitações impostas.” (ADORNO, 2003, p. 7) Isso significa que o procedimento a ser adotado para análise de uma obra deve ser imanente, de forma a evitar a utilização de conceitos sociológicos ou mesmo fazer da obra de arte um objeto demonstrativo de uma tese sociológica, pois para Adorno (2003, p. 7-8), “nada que não se encontre nas obras e que não pertença à sua forma específica, tem autoridade legítima para avaliar o que o seu conteúdo – ou seja, a própria matéria configurada poeticamente – representa em termos sociais.”

No entanto, para que isso possa ser determinado é fundamental tanto o conhecimento interno da obra quanto da sociedade exterior a ela. Desse modo, procura-se demonstrar que a relação da poesia lírica com o social se revela como algo que lhe é intrínseco, que faz parte das suas qualidades estéticas, de forma que colabora para atingir mais profundamente a sua essência. Como afirma Adorno (2003, p. 8), “a grandeza das obras de arte reside exclusivamente no fato de elas deixarem falar aquilo que a ideologia oculta.” Para isso, o teórico assevera que a forma a ser assumida pela poesia lírica como protesto contra as situações sociais que se apresentam hostis ao indivíduo é a da resistência, do distanciamento, de modo que “em protesto contra essa realidade, o poema exprime o sonho de um mundo onde a vida fosse diferente.” (ADORNO, 2003, p. 9)

Nesse sentido, para Adorno (2003, p. 13), o conteúdo social da poesia lírica se expressa precisamente na sua espontaneidade, que por sua vez não é resultante das condições existentes no momento. Bem como, o autor afirma que é a linguagem que produz a “relação indispensável com o coletivo e a realidade social” (ADORNO, 2003, p. 14), pois serve como ponte com a realidade objetiva, já que constitui o meio de expressão dos conceitos.

Consequentemente, “a poesia lírica assume mais profundamente a sua responsabilidade social quando não toma o partido da sociedade, nem comunica seja o que for.” (ADORNO, 2003, p. 14) E isso se dá mais intensamente quando “o sujeito, sem vestígio da sua materialidade, faz vibrar a linguagem até que a voz desta se torne audível.” Porém, essa atitude não representa uma imposição ao sujeito, pelo contrário, conforme Adorno (2003, p. 15) apregoa, a “linguagem só adquire uma voz própria quando já não fala como estranha ao sujeito, mas como a própria voz deste.” Ou seja, é quando o eu se esquece de si mesmo e mergulha no universo da linguagem, que ele se torna realmente presente, fazendo com que o discurso comunicativo aconteça efetivamente.

Desse modo, nota-se mais concretamente a relação entre o indivíduo e a sociedade, pois a lírica pode ser definida como uma experiência dialética, em que sujeito e objeto, lírica e sociedade não constituem dois polos fixos e isolados, mas se determinam através de um processo de elaboração e modificação recíproca, ou seja:

Não é só o próprio indivíduo que se constitui como tal através da sociedade; não só os seus conteúdos que manifestam ao mesmo tempo uma dimensão social: mas, num processo inverso, é a sociedade que nasce e vive, apenas por força dos indivíduos, cuja essência ela incarna. (ADORNO, 2003, p. 15)

Opiniões semelhantes e algumas divergentes a de Adorno podem ser observadas no discurso de Mukarovsky (1993, p.23) em relação à configuração do objeto estético. Para este, a aptidão inata para a função estética só se manifesta em determinadas circunstâncias, em determinado contexto social, pois um fenômeno que tenha sido um portador privilegiado da função estética em determinada época ou país pode perdê-la se considerado em outra época ou outro país. Nesse sentido é de fundamental importância que:

Ao delimitar a esfera do estético e a esfera do extra-estético é pois necessário tomar em consideração que se não trata de esferas separadas com precisão e livres de interligações. Elas estão em permanente relação dinâmica, que se pode caracterizar como uma antinomia dialética. (MUKAROVSKY, 1993, p. 25)

Assim, a investigação da evolução ou do estado em que se encontra a função estética de determinada obra de arte não pode deixar de indagar “em que medida ela se estende a toda área da realidade, se os seus limites são relativamente nítidos ou esbatidos, se sua manifestação ocorre de igual modo em todos os estratos do contexto social ou se prevalece apenas em algumas camadas e em alguns meios” (MUKAROVSKY, 1993, p. 25) de determinado conjunto social e da época a que pertence. Sendo que os valores extra-estéticos, ou seja, os valores existenciais, intelectuais, éticos, sociais, religiosos podem estar presentes na obra poética, assim como em qualquer manifestação linguística.

Por isso, de acordo com Mukarovsky (1993, p. 169), “a obra poética pode ser concebida e julgada do ponto de vista de qualquer dos valores nela contidos.” No entanto, o teórico ressalta que somente a apreciação estética é apropriada a fim de considerar o caráter artístico da obra poética. Isso não significa, porém, que os valores extra-estéticos não se manifestem na obra poética, mas sim que eles atuam de modo dependente a ela, isto é, operam como elementos da construção estética. Como pode ser assinalado na composição da poesia lírica:

Num poema lírico, o valor extra-estético costuma determinar (juntamente com outros meios) o tom do aspecto emocional da obra. As divergências e as contradições entre os valores extra-estéticos podem servir, em considerável medida, como base do plano compositivo – principalmente na poesia lírica. (MUKAROVSKY, 1993, p. 170)

Nesse sentido, pode-se considerar que os valores extra-estéticos possuem uma considerável importância na construção da obra poética, pois mesmo quando estes não se encontram presentes na obra, a ausência pode se converter em um fator da construção estética. Assim, a relação entre os valores estéticos e extra-estéticos é sempre existente, porém, quando esses dois valores coincidem a estrutura não é influenciada, já quando se ressalta as diferenças dessa relação esta se transforma em elemento da construção estética, como se demonstra em algumas obras poéticas em que essa relação é propositalmente intensificada, com a oposição de determinado valor contido na obra à apreciação válida na prática. (MUKAROVSKY, 1993, p. 172) Percebe-se desse modo que a obra poética se apresenta como um campo bastante fecundo para análise da questão dos valores extra-estéticos, principalmente ao se levar em consideração o efeito prático e as funções da poesia, como assinala Mukarovsky (1993, p. 173):

A função da poesia está na sua influência na sociedade quanto a um determinado valor. A função adequada da obra poética como manifestação artística é, como já assinalamos, a função estética; mas, além desta função, a poesia pode adquirir muitas outras funções, extra-estéticas: por exemplo éticas, sociais, religiosas, etc. A questão das funções extra-estéticas da poesia está estreitamente ligada à questão dos valores extra-estéticos mas não devemos confundi-la totalmente com ela.

Por essa razão, o efeito que uma obra poética atinge depende também do modo como a sociedade em que atua está organizada e como reconhece e aprecia os valores contidos na obra, pois a sociedade e o poeta podem atribuir funções diferentes à mesma obra. No entanto, Mukarovsky (1993, p. 173-174) realça que a função extra-estética da poesia não se refere diretamente aos problemas da poética, mas sim da sociologia da poesia. Contudo, a orientação para uma determinada função que pode ser constatada dentro da própria obra e que pode vir a se constituir um elemento da sua construção é de competência dos problemas da poética. Como se observa nos casos em que no processo da criação artística o poeta leva em conta determinados valores extra-estéticos na estruturação da obra artística, a fim de adaptá-la à determinada função exterior. Conforme Mukarovsky (1993, p. 175), “toda e qualquer extensão realmente ampla de alguma das artes é acompanhada por uma forte acentuação de alguma das suas funções extra-estéticas.”

Porém, cabe ressaltar que os valores extra-estéticos contidos em uma obra poética são submetidos as suas leis evolutivas. Por isso, a poesia em cada período evolutivo pode se relacionar com um grupo de valores inteiramente diverso do qual se relacionou em outro período. Atentando para esse aspecto, não se pode negar a necessidade de se relacionar os valores extra-estéticos existentes tanto no interior de uma obra quanto exterior a ela, conforme avalia Mukarovsky (1993, p. 175-176):

Pelo contrário, é indispensável que a análise estrutural da construção da obra poética conte com os valores extra-estéticos e com os seus factores e que a investigação sociológica tenha em consideração a relação recíproca entre a evolução da construção artística na poesia – incluídos os valores extra-estéticos – e a evolução dos valores que regem a prática da vida; mas os valores extra-estéticos contidos na obra não devem ser identificados automaticamente com os valores similares válidos fora dela.

Considerando isso, pode-se afirmar que a análise, o estudo de uma obra literária, não se explica totalmente se não se relacioná-la com o contexto social que a perpassa. Isso demonstra também que a relação do poeta com a sociedade não é de alienação ou indiferença, mas sim de interação e criatividade, resultando assim na obra poética. Quanto mais intrínseca for essa influência, mais profundas serão as marcas impressas na obra. De acordo com

Faustino (1976, p. 57), é fundamental para o poeta ter consciência que as suas posições diante da vida possuem um “interesse social” e por isso, quando estão “em estado de poesia” influenciarão as outras pessoas e até podem contribuir na “modificação da tradição ética da sociedade.”

Diante disso, o poeta tem como uma das suas funções: “o dever de retratar-se a si próprio, com fidelidade através de sua poesia (...), o dever de expressar sua época e sua sociedade, através de uma poesia verdadeiramente participante, crítica e transformadora do mundo (...).” (FAUSTINO, 1976, p. 56) Dessa maneira, a poesia se apresenta também como uma função instrutiva ou mesmo subversiva e o poeta como aquele capaz de acrescentar novas experiências, sob muitos aspectos originais, que poderão contribuir para a transformação social. Pois conforme Fischer (1976, p. 57), toda obra de arte pode ser considerada um fenômeno social e por isso um veículo de transformação social:

(...) A arte capacita o homem a compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria é uma realidade social.* A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social.

Nesse sentido, deixando de lado o interesse por analisar “em que medida a arte é expressão da sociedade;” ou “em que medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais”, interessa mais, para a sociologia moderna, “analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa e consequência.” (CÂNDIDO, 2006, p. 29-31)

Para isso, de acordo com Cândido (CÂNDIDO, 2006, p. 31), é fundamental “investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. Dentre estes os mais relevantes dizem respeito à “estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação.” Sendo que cada um deles pode ter maior ou menor influência de acordo com o aspecto a ser considerado no processo artístico. Dessa forma, os fatores socioculturais atuam em todas as fases do processo artístico e por isso mesmo seu estudo pode enfocar qualquer um de seus aspectos. Ou seja,

os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CÂNDIDO, 2006, p. 31)

Não resta dúvida de que a produção poética tanto influencia como é influenciada, tanto instiga quanto é instigada pelo contexto histórico-social. Como bem observa Cândido (2006, p. 21), “a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais.” Mas, a forma como esses fatores são filtrados no decorrer do processo de produção poética não é a mesma para todos os poetas, assim como não significa que a obra literária não apresente autonomia em relação aos aspectos sociais que possam estar presentes no interior da estrutura da obra. Mesmo porque, o valor de uma obra literária vai além dos seus possíveis propósitos sociais. Um poeta pode, através da sua poesia, defender ou atacar determinada atitude social, no entanto “a verdadeira poesia sobrevive não apenas à mudança da opinião pública como também a completa extinção do interesse pelas questões com as quais o poeta esteve apaixonadamente envolvido.” (ELIOT, 1991, p.13)

É dentro dessa concepção de poesia e de poeta que a produção poética do escritor português Manuel da Fonseca pode ser compreendida. Considerado um dos grandes nomes da estética neorrealista, Manuel da Fonseca produziu uma poesia de cunho declaradamente social, mas, que nem por isso pode ser considerada uma literatura panfletária, pois os valores estéticos não foram deixados de lado pelo poeta. Nesse sentido, sua poesia vem confirmar que o poeta não é um ser indiferente aos acontecimentos do seu tempo e, desse modo pode assumir um posicionamento ideológico e expressá-lo dentro da sua obra sem, no entanto, abrir mão da sua autonomia literária.

É por essa razão que a poesia de Manuel da Fonseca continua viva e ressoando nos dias atuais, pois seu valor literário vai além do interesse pelas questões sociais endossadas pelo poeta. Afinal, diferente do que alguns teóricos acreditam, os escritores neorrealistas não pretenderam tornar a literatura um mero instrumento ideológico, mas sim demonstrar que é possível promover a interação entre literatura e sociedade sem perder de vista os princípios estéticos de uma obra de arte. É sobre essa estética literária tão questionada, mas que nos legou valiosas obras literárias que discorreremos no capítulo seguinte.

2 O NEORREALISMO PORTUGUÊS

*Porque para lá de todas as amarguras
nós somos gerações que querem
transformar o mundo.*
Jorge de Sena

2.1 O NEORREALISMO E O SALAZARISMO EM PORTUGAL

Como exposto no decorrer do capítulo anterior, a poesia lírica possui uma natureza intrinsecamente social e ao longo da sua existência essa característica se configura e se expressa de várias maneiras, de acordo com o momento e o espaço histórico-social os quais se insere e da personalidade de cada poeta. No que se refere à corrente neorrealista pode-se afirmar que literatura e realidade, poesia lírica e sociedade se aproximam de um modo muito peculiar. É sobre essa relação que se estabelece que procuraremos discorrer no presente capítulo.

Vários foram os fatores que contribuíram para ascensão de uma literatura focada na realidade social, especialmente as tensões sociais decorrentes da grande crise econômica iniciada em 1929, a implantação de sistemas totalitários, a guerra civil espanhola e o início da Segunda Guerra Mundial. Assim, essa nova literatura aponta para a situação histórico-social específica de cada país em que se desenvolve. Influenciado pelo romance americano, é na Itália que o neorrealismo tem suas origens e se afirma através de escritores como Cesare Pavese, Elio Vittorini e Alberto Moravia. Segundo Abdala (1981, p. 1), “o sentido de apreensão objetiva do real leva-os a destacar o fato concreto, de forma correlata ao que ocorreu no cinema neo-realista, a partir da produção-paradigma *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica.”

Essa busca por apreender objetivamente o real se dá ao mesmo tempo em que se desenvolve o realismo socialista, iniciado na década de 20, bem como tem sua continuidade na Europa com escritores franceses e alemães refugiados em Paris. Na Espanha, essa literatura de cunho mais popular é produzida dentro de uma tradição barroca e folclórica, com escritores como Federico García Lorca e Miguel Hernández, que tiveram papel ativo na Guerra Civil da

Espanha. Na América Espanhola a tradição barroca permanece, mas, sofre influências também do cinema e do romance norte-americano.

Dentro desse contexto histórico-cultural formam-se, pautadas, nas preocupações sociais, as literaturas brasileira e portuguesa. Primeiramente, a brasileira, tendo como principais representantes Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Amando Fontes e mais tarde em fins da década de 30 e início da década de 40, a portuguesa, com as produções de Alves Redol, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, José Cardoso Pires, Fernando Namora, entre outros, que também receberam influência da literatura brasileira. Assim, o surgimento do Neorrealismo português é influenciado por uma série de acontecimentos históricos e culturais, como exemplifica Lisboa (1986, p. 94-95):

A eclosão da Guerra Civil de Espanha, seguida da Segunda Guerra Mundial, de que a espanhola servira de teatro preparatório, a influência da literatura norte-americana (...) e da brasileira (...) aliadas à divulgação, em Portugal, de um certo número de autores e livros de raiz marxista (...), um certo cansaço das explorações escatológicas que a literatura presencista corajosamente não evitara e até decidida e obstinadamente afrontara, o despertar, em suma, de uma consciência social que o trauma circundante promovia – tudo isto ajuda, não a “explicar” (o que seria demasiado simples), mas a inventariar as componentes da atmosfera em que viriam a respirar os artistas do neorrealismo. Se esta os não “produziu”, pelo menos influenciou-os no mesmo sentido em que outros vectores os terão também porventura arrastado.

Desse modo, a corrente neorrealista vem mostrar que literatura e realidade não se excluem, ao contrário da maneira como os movimentos literários que antecedem o Neorrealismo – o Presencismo e o Orphismo – viam essa relação, como nos assegura Torres (1976, p. 14):

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

Assim, a literatura neorrealista vem ao encontro de uma necessidade cada vez maior da participação do artista em relação aos acontecimentos do seu tempo. Acontecimentos esses que, de certo modo, exigiram uma resposta mais contundente por parte da literatura. Em 1926 é implantada a ditadura em Portugal e a partir de 1930 é criado por António de Oliveira Salazar o regime denominado Estado Novo, considerado “contemporâneo dos regimes de

Mussolini, em Itália, e do velho Primo de Rivera em Espanha e era geralmente descrito pelos seus opositores como um sistema fascista de governo” (BIRMINGHAM, 1993, p. 198). Isso porque, a aversão desse sistema pela democracia e o tratamento violento dispensado aos seus oponentes evidenciavam as semelhanças com o fascismo.

Mas tudo isso era mascarado através do retrato do ditador pintado ao povo como sendo o de um homem capaz de salvar a nação da crise econômica em que esta se encontrava mergulhada. Mesmo assim, o regime implantado por Salazar não pode ser considerado fascista, como observa um crítico francês, Jacques Georgel (apud BIRMINGHAM, 1993, p. 199):

O regime português não deveria ser rotulado de fascista porque era totalitário, dirigido pela polícia, corporativo, antiliberal, antidemocrático, antiparlamentar, antiolecionista e desprezava os seus adversários, que estava disposto a eliminar fisicamente... Era um fascismo destituído de todos os atributos do fascismo; uma espécie de imitação grosseira governada mesquinhamente por um homem com um extraordinário desejo de poder, que viveu na solidão durante quarenta anos e se sentia doente se tinha de ter um encontro com um grupo. O homem reivindicava ter sido escolhido pelo destino para uma missão excepcional, um homem de um orgulho desmedido por detrás de uma fachada de modéstia. Um homem que queria provar o seu gênio por meio de um conceito inteiramente idiossincrático de felicidade do seu povo, um homem que, resumindo, levou à ruína o seu país e o seu povo.

Nesse sentido, o poder absoluto adquirido por Salazar revelou apenas um homem capaz de manipular os interesses do exército, da classe média urbana, dos monárquicos e da Igreja de modo a conseguir o apoio necessário para manter-se por tanto tempo no comando do país – por quase quatro décadas – apesar dos resultados alarmantes que sobrevinham da sua administração ditatorial:

O programa também deu a Salazar poderes para resolver de uma forma radical, embora dolorosa, a quebra súbita da procura de exportações mediterrânicas que dizimava a economia. Um controlo social férreo manteve a ordem quando o emprego rural diminuiu. A fome ameaçava, a tuberculose alastrava, a mortalidade infantil e por parto aumentou, a emigração estava interdita, mas o Governo estava determinado a não usar os dinheiros públicos para fornecer segurança social ou equipamentos médicos. (BIRMINGHAM, 1993, p. 200)

Deste modo, enquanto as classes que sustentavam o poder de Salazar eram integradas à elite, a população analfabeta era mantida na ignorância, não só como procedimento da política econômica implantada como também e principalmente como forma de controle

social. Pois, com isso tornava-se mais fácil para Salazar governar, já que contaria com a passividade da população frente aos seus desmandos. De acordo com Birmingham (1993, p. 201-202):

Teoricamente, as crianças eram mandadas para a escola durante quatro anos, mas, na prática, as escolas ficavam muitas vezes demasiado longe ou não existiam sequer e a mão-de-obra infantil não podia ser dispensada nas explorações agrícolas que se esforçavam para sobreviver. O ensino era a via de salvação dos poucos que constituíam o apoio do salazarismo e eram ensinados a acreditar no mito da passividade dos Portugueses que era propagado aos estrangeiros e fazia com que os camponeses se assemelhassem ao “preto bom” da América ou ao “nativo feliz” da África do Sul.

Sob esse ponto de vista, os camponeses formavam a classe mais atingida pela política econômica de Salazar, mas devido à ignorância na qual estavam envoltos não poderiam representar nenhuma ameaça ao poder constituído, como analisa Reynold (apud BIRMINGHAM, 1993, p. 202):

O camponês português é religioso e assim permanecerá, não obstante as devastações que a República, escandalosa e anticlerical, causou no seu espírito. Por outro lado, é supersticioso; a sua superstição é um resquício de um velho paganismo por vezes associado com o culto do demônio. É sensato, quando não tem muito dinheiro para gastar e vive com simplicidade, e tem poucas necessidades. Com excepção de uns quantos grandes proprietários de terras, é pobre, mas não se queixa. O camponês português tem um ar de satisfação, embora não de felicidade, que é um prazer observar. É extremamente fácil de governar.

Além do que, a facilidade para governar era garantida através da “polícia política”, que procurava, de várias formas, estar presente em todas as localidades ou instituições a fim de reprimir violentamente qualquer forma de subversão por parte da população, impedindo também que se discutisse a situação política do país:

Os rumores que circulavam acerca do uso da tortura, detenções e até assassínio praticados pela polícia política aumentaram a sua eficácia como meio de suprimir o debate político dentro do país e, mais tarde, espalharam também o medo pelas colônias. Salazar justificava “uns quantos bofetões para obrigar os terroristas a confessar e assim salvar vidas inocentes”, mas o medo tornou-se uma arma bem afiada nas suas mãos e aqueles que passavam em frente do quartel-general da polícia podiam ouvir os gritos dos presos submetidos tanto a processos francamente grosseiros como a métodos sofisticadamente refinados de tortura. Portugal não matou pessoas “excedentes”, à maneira dos soviéticos ou dos nazis, nos anos de 1930, nem sofreu a carnificina de Espanha, mas a deslealdade para com o líder e a

menor contestação da injusta ordem social eram reprimidas como subversão ou comunismo (BIRMINGHAM, 1993, p. 202-203).

Outra forma do governo impedir que a população portuguesa tomasse conhecimento do que de fato estava acontecendo no país foi estabelecer a censura em relação aos meios de comunicação, ficando estes impedidos de divulgar qualquer acontecimento do país e do exterior, sem antes serem submetidos a um minucioso exame, ou seja,

qualquer coisa que pudesse alarmar a opinião pública era cortada das provas dos jornais e substituída por material aprovado. As histórias do Governo eram transmitidas como se se tratasse de artigos da responsabilidade da redacção e até a imprensa desportiva era vigiada, para evitar qualquer falta de exagero patriótico (BIRMINGHAM, 1993, p. 203).

De acordo com Lourenço (1997, p. 45), “havia um inimigo na ordem política e na ordem ideológica, preciso, que era o fascismo português, e ponto final”. Por isso, coube aos intelectuais o papel de lutar pela liberdade e isso foi realizado através da escrita, já que esta se apresentou como o melhor modo de descortinar o mundo mistificado pela ideologia dominante no país. Além do que, de acordo com Almeida (apud PITA, 2002, p. 23), a arte pode ser considerada expressão do condicionamento dos intelectuais em relação ao momento histórico e suas condições materiais, de modo que

as grandes obras de arte contêm em si um apelo directo e polémico de inconformismo e de revolta precisamente porque representam as forças que embatem contra as ruínas do estabelecido que surgem aos olhos dos homens representativos desse estabelecido como verdades eternas e permanentes.

Por nascer em meio a um tempo obscurecido pela ditadura, “a geração neo-realista é filha de um tempo sem graça, de um tempo de desgraça, mesmo, que podemos situar real e simbolicamente entre Guernica e Hiroxima” (LOURENÇO, 1983, p. 16), e, seja provável que por essa razão, a “ideologia neo-realista tingia-se de uma forte dose de nacionalismo cultural, ou melhor, tentava chamar a si a inteira representação da ‘nação real’” (LOURENÇO, 1983, p. 154). No entanto, mesmo com essa “forte dose de nacionalismo cultural” introduzida no movimento, foi difícil para essa ideologia se disseminar, pois a população portuguesa não se mostrava interessada ou não conseguia vislumbrar de forma consciente os acontecimentos presentes ou os rumos que o país estava tomando, como se pode perceber através do trecho a seguir:

O excesso mítico da interpretação da sociedade portuguesa explica-se em grande medida pela reprodução prolongada e não alargada de elites culturais de raiz literária, muito reduzidas em número e quase sempre afastadas das áreas de decisão das políticas educacionais e culturais. Tenderam, assim, a funcionar em circuito fechado, suspensas entre povo ignaro, que nada tinha para lhes dizer. Não tiveram nunca uma burguesia ou uma classe média que as procurasse “trazer à realidade”, nunca puderam comparar ou verificar as suas idéias, e tão-pouco foram responsabilizadas pelo eventual impacto social delas. (SANTOS, 1996, p. 54)

Mas o espaço de crítica ao poder ditatorial no país não passou a existir prontamente, pois havia uma incompatibilidade entre a ditadura e a criação literária, ou seja, os escritores frequentemente estavam sob a mira da censura, sendo impedidos de imprimir e publicar seus escritos ou ameaçados e perseguidos pelos órgãos de repressão do governo, como relata Lacerda (2006, p. 34-35):

Cedo os organismos repressivos da liberdade de criação se voltaram contra os escritores que ousavam elevar a personagens de romance a gente de trabalho ou simples empregados, e no novelo narrativo relatar como eram manipulados e ofendidos pelos cordelinhos da supremacia social. Manuel da Fonseca relatou que levava os seus primeiros romances à censura prévia, para acautelar a despesa insuportável que representaria a sua apreensão pela polícia.

Raros foram os escritores, mesmo de outra inspiração, que não foram humilhados nas prisões do ditador e enxovalhados pelos seus esbirros. O poeta José Terra, que acabou por se exilar em França, conta-nos frequentemente episódios da perseguição que a PIDE movia à revista *Árvore*.

Nesse sentido, o movimento formado pelos intelectuais da época foi fundamental por evocar para si a responsabilidade de promover um espaço na luta em favor da liberdade. Ou seja, a estética neorrealista, ao propor uma nova tomada de consciência em relação à realidade portuguesa, procura demonstrar que são os conflitos do homem real em meio aos problemas sociais que o afligem que merecem ser revelados, como observa Reis que (1983, p. 39-40):

a definição do Neo-Realismo passava por uma concepção específica do homem: perspectivado como entidade condicionada por circunstâncias económicas e sociais (de certa forma peculiares, como era o cenário português) dimensionando como sujeito integrado em grupos a que as circunstâncias mencionadas atribuíam configuração própria, o homem em que o Neo-Realismo atentava não era um ser ideal, mas um indivíduo concreto, merecedor de uma atenção equacionada em termos inteiramente novos [...]

Com isso, o Neorrealismo, através da apresentação de uma proposta de uma literatura nova, oferece elementos “à superação do Realismo oitocentista, à invocação da Humanidade e à transformação para que apontaria esse novo Realismo, nas suas relações com o homem e com a sociedade” (REIS, 1983, p. 29). Pois sob a designação de Neorrealismo, essa nova tendência estética que se afirma em Portugal e em outros países apresentou aos ficcionistas portugueses problemas na sua rotulação, pois a conceituação do que seja “realismo” se mostrou problemática e ambígua, chegando a ser tomada por alguns críticos como uma retomada do movimento realista surgido no século XIX, como apregoa Mário Sacramento (1968, p. 32):

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

Como se percebe nesse trecho, para esse autor, o Neorrealismo nada mais é que uma continuidade do Realismo. No entanto, para outros estudiosos dessa nova corrente literária, a aproximação entre Realismo e Neorrealismo não é bem vista, pois parece inadequada, já que a visão de socialismo apregoadada pelos realistas é entendida como equivocada e desse modo encerra um conceito diverso daquele defendido pelos neorrealistas, principalmente no que se refere às causas sociais. Ou seja, a proposta de “revolução” endossada pelo Neorrealismo de modo algum esteve presente no Realismo, bem como o “Humanismo” presente em um e outro movimento difere completamente, como esclarece um dos maiores estudiosos do Neorrealismo português, Alexandre Pinheiro Torres (1976, p. 10-11):

Em que é que consistia o famoso Humanismo oitocentista à Proudhon? Que propunha? Que cada homem se abrisse para a consciência. Que cada homem se abrisse para a consciência de sentir como cometia contra si a injustiça perpetrada contra os outros homens. [...] A esta consciência objetiva deu Proudhon o nome de Justiça [...].
Todos os componentes da Geração de 70 se opuseram, assim, à ação revolucionária. Todos foram convictos antimarxistas e anticomunistas.

Assim, não se sustenta conferir ao Realismo a designação de raiz do Neorrealismo, pois ao contrário daquele movimento, este é influenciado pela ideologia marxista, que

apresenta como propósito incitar a revolução através da união das classes como forma de suprimir as desigualdades e injustiças sociais. Pois de acordo com um dos autores que mais influenciaram os intelectuais neorrealistas, Georges Friedmann (apud Torres, 1983, p. 36-37),

o papel do materialismo dialéctico seria precisamente alertar as massas trabalhadoras para a verdadeira natureza dos seus problemas, chamar-lhes a atenção para o carácter operatório da engrenagem da exploração montada pela alta-burguesia monopolista, levá-las a entender as contradições de uma sociedade cuja classe média se encontrava compelida a manter-se fiel a forças que também a iam explorando e empobrecendo, embora lhe garantissem uma ilusão de dignidade social que a colocava bem acima do extracto mais baixo: os trabalhadores industriais ou camponeses totalmente marginalizados. De uma consciencialização adequada de todas questões candentes, por via de uma inteligência correcta do que devesse ser o verdadeiro Socialismo, surgiria uma Sociedade Nova, um Humanismo Novo, que procederia à definitiva abolição da propriedade privada, e à materialização de todas as reivindicações populares que, mais tarde, depois de 1945, se haviam de tornar uma base operatória econômica e política das Repúblicas Democráticas Populares.

Por outro lado, o conceito proudhoniano de “Justiça” carrega consigo a ideia totalmente avessa à ação revolucionária, pois nessa concepção as mudanças se dão de modo natural, sem que haja necessidade de se intervir para que elas ocorram, ou seja, uma concepção nitidamente positivista. O Neorrealismo, por sua vez, tendo como filosofia básica o materialismo dialéctico, supera o Realismo ao apreender o real de modo diferente, não apenas retratando-o, mas, sobretudo, agindo para transformar esse real, através da ênfase das lutas coletivas. Assim, apesar da influência recebida por autores estrangeiros, os escritores neorrealistas portugueses souberam criar obras que refletem e apontam a realidade nacional.

Os teóricos costumam aceitar, de modo provisório, que o movimento neorrealista divide-se em duas fases, considerando-se o período que vai do final da década de 30 e início da década de 40 e final da década de 40 e início da década de 50 como sendo da sua primeira fase. Fase essa que teve como “baliza inicial” a publicação do romance *Gaibéus*, de Alves Redol, em 1939 e se caracteriza mais pela afirmação dos propósitos ideológicos da nova corrente literária que surge, conforme explica Torres (1983, p. 14):

Em que argumento basear, pois, a distinção de “fases”? No único possível: no da aceitação de que a Primeira Fase seria a de assentamento de posições teóricas, inclusivamente o período em que foi necessário decretar que o desprezo da forma não poderia constituir-se em plataforma estética aceitável, mesmo a curto prazo, para o Neo-Realismo.

Por outro lado, a segunda fase do Neorrealismo se caracterizaria pelo interesse maior por parte dos escritores em dar prioridade aos aspectos estéticos de suas obras, sem, no entanto, abdicarem dos pressupostos ideológicos já assentados durante a primeira fase. Assim,

Numa segunda fase, com a chegada duma nova geração de escritores: José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Baptista-Bastos, o romance evolui na perspectiva social que adopta e com a incorporação de novas técnicas da escrita praticadas nomeadamente pelos realistas americanos (Hemingway, Dos Passos, Caldwell, Steinbeck, Sherrod Anderson) e italianos (Pavese, Vittorini). Esta a nova fase impõe-se já por um grande apuro estilístico e de construção narrativa mais complexa, e arrasta os autores consagrados, Redol, Namora, Fonseca, Gomes Ferreira para o ápice da expressão literária, que se impõe por si através de autênticas obras-primas (LACERDA, 2006, p. 34)

Apesar de a busca pelo conteúdo na literatura tenha sido mais acentuada na primeira fase, sendo considerada como a “aguerrida batalha pelo conteúdo em literatura”, especialmente por se dar ênfase em tornar a literatura mais acessível às grandes massas populares, isso não pressupõe uma separação entre forma e conteúdo.

Afinal, a maior parte dos escritores que se destacam nessa fase, como Mário Dionísio, Fernando Namora, João José Cochofel, Álvaro Feijó, Políbio Gomes dos Santos, Vergílio Ferreira, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira, não apresenta, nas suas produções, um reducionismo em relação à forma, ao contrário, demonstra que com a enfatização dos princípios estéticos da arte social pode-se promover a intensificação estilística dos princípios que orientam a organização da escrita. Pois o que se pretende com essa corrente literária é promover a interação entre realidade e arte, não significando, no entanto, que a literatura deva apresentar um carácter meramente ideológico, como destaca Quintinha (apud REIS, 1981, p. 82-83),

parece natural que o artista, possuído por determinados sentimentos sociais, muito sinceramente os exteriorize na sua obra. O essencial é que não seja tão faccioso na afirmação ou negação desses sentimentos, que vá até ao ponto de os transformar em baixo instrumento político, e que, acima de tudo, não se esqueça do que deve à Arte.

Assim, a adesão do artista às causas sociais é inteiramente admissível já que a individualidade do artista não é destituída de aspectos sociais e históricos. O ideal, de acordo com o autor citado é que não ocorra um posicionamento radical, quer seja em defesa da possibilidade da arte se unir a uma concepção ideológica, quer seja na sua negação. Sob esse ponto de vista, o artista deve adotar um posicionamento equilibrado sem tornar sua arte um

mero instrumento panfletário, tão pouco isentá-la das influências decorrentes dos conflitos sociais existentes no mundo que o cerca. Nesse sentido, o artista pode ser considerado

o vínculo humano que une a realidade viva à realidade estética, o filtro ou crivo, através do qual a realidade passa para a obra de arte, isto é, o temperamento ou o carácter e a consciência que transportam a vida para a materialidade de uma realização estética, que por sua vez pretende exprimir a vida (ALMEIDA, apud PITA, 2002, p. 23)

Sendo assim, não se justifica a “má fama” dada ao neorrealismo de ser uma literatura panfletária, pois o que se espera com essa estética não é ser um instrumento de propaganda política ou obra panfletária, mas de outro modo, pretende tornar possível a conscientização do homem, através da reflexão sobre os aspectos da vida real, ou seja, dos conflitos que atormentam o homem comum, como esclarece Mário Dionísio (apud TORRES, 1983, p. 11):

Nunca alguém disse que queria uma arte panfletária. Nunca alguém disse que se pretende impor ao artista estes e aqueles temas e proibir-lhes outros (...).
 (...) quando se fala da arte humana não se quer dizer humanitária (...) quando se pretende uma arte útil não se pense em utilidade imediata (...) quando se advoga uma arte social não se quer dizer política na arte (...).

Essa crítica ao Neorrealismo se deve também a uma forma negativa de compreender a arte que se declara diretamente envolvida com as questões sociais. Ou seja, sob esse ponto de vista somente uma arte engajada influenciaria a maneira de pensar e de agir da sociedade, enquanto que a arte aparentemente neutra seria destituída de qualquer ideologia e por essa razão não influenciaria diretamente o pensamento e o comportamento humano. No entanto, essa concepção não parece válida, pois a relação entre arte e ideologia, por mais imperceptível que seja, existe e pode ser considerada positiva, como bem observa Mukarovsky (1993, p. 310) sobre a arte que:

Aspira a divulgar determinadas idéias, que toma como objetivo agir diretamente sobre a maneira de pensar e sobre o comportamento humano, costuma ser estigmatizada como tendenciosa por essas correntes, e essa tendenciosidade é considerada taticamente, ou manifestadamente declarada, como um defeito. No entanto, a teoria da arte que se orienta no sentido marxista assinala e ainda com razão, que até a arte aparentemente não tendenciosa tem relação ativa com a ideologia e, muitas vezes, influencia o modo de pensar e o comportamento do homem precisamente ao desviar-lhe a atenção desta ou daquela ideologia ou tomando o seu próprio valor prático como algo sem importância e sem interesse. A relação entre arte e a ideologia assemelha-se, portanto, àquela que vimos ser válida para a base

noética: a arte, embora não crie a ideologia, está em relação autêntica com ela e, graças a sua eficácia imediata, constitui um meio ativo para a sua realização ao atuar como ponte entre ela e a sociedade.

Assim, o movimento neorrealista se propõe a priorizar os aspectos sociais, ou seja, desvendar o homem dentro da sociedade, coletivamente, principalmente pelo furor polemizante que tomou conta dessa geração em relação ao movimento Presença, que concebia o homem separado da sociedade em que estava inserido, como distingue Bettencourt (apud TORRES, 1983, p. 18-19):

Enquanto que o momento para a geração da Presença cria o interesse pelo homem concebido isoladamente no que possa representar do homem num plano especulativo, a hora da actual geração (a do Neo-Realismo) cria nesta o interesse pelo homem no seu conjunto, bem concretamente, com as inquietações e aspirações que são de todos, e alheio à preocupação da hierarquia de ideias ou sentimentos.

No entanto, cumpre ressaltar que a polêmica envolvendo a geração da Presença e a geração neorrealista é algo muito natural, já que cada geração que sucede a outra é antagônica a antecedente, pois cada uma defende com vigor suas convicções, não significando, porém, que seja possuidora de uma verdade absoluta. Além do mais, esse antagonismo existente não se trata, conforme explica Mário Dionísio, “de uma oposição de gerações (...) mas de grupos sociais, de interesses opostos, de mentalidades opostas, de atitudes opostas, de homens diferentes (TORRES, 1983, p. 53). Nesse sentido, em oposição à arte pela arte defendida pela Presença, ou seja, uma arte que não deve intervir nos rumos que a sociedade toma, os adeptos do Neorrealismo defendem a arte social, que leva a uma conscientização do homem frente aos acontecimentos do seu tempo.

Por essa razão as primeiras manifestações do Neorrealismo se dão através de publicações em revistas que refletem o ponto de vista de seus intelectuais sobre o contexto histórico-cultural do momento, como a luta francesa e espanhola contra a ameaça do fascismo, de modo que “nas revistas principais onde por esta época se teorizou e praticou pela primeira vez o Neorrealismo, Sol Nascente e O Diabo, é evidente o espírito de sintonia com a própria vida política das Frentes Populares e com todas aquelas manifestações culturais que a reflectiam” (TORRES, 1983, p. 35). Desse modo, as obras neorrealistas demonstram a indignação em relação às falhas do mundo e o desejo de materializar um mundo mais humano, sem, no entanto, deixar de se preocupar com os elementos estéticos, assim,

nas suas obras (nas dos neo-realistas) vibra a força do protesto contra os desacertos dum mundo e se revela a coragem de humanamente conceber e aceitar um mundo menos errado, pelo que se torna claro caberem só entre elas as que reflectem esse protesto – caminho que se abre – ou as que se projectam nesse caminho concebido, onde já não darão lugar aos problemas da Arte pela Arte ou Arte pela Vida, pois que lá serão apenas Arte do Mundo a que pertencem (...). (...) Estas obras (as dos neo-realistas), embora sejam acentuadamente sociais, não deixam de conseguir também objectivo estético, porquanto o que nos autores foi querido pela inteligência existiu antes na sensibilidade e poderia traduzir-se em emoção (Bettencourt apud TORRES, 1983, p. 19).

Portanto, pode-se inferir que as obras poéticas e em prosa produzidas pelo movimento neorrealista não corroboram a ideia de que essa estética se caracterizaria apenas pela preocupação com o conteúdo, mas de outro modo assinalam que ética e estética formam uma combinação muito harmônica.

2.2 AS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS CRÍTICO-SOCIAIS

O Neorrealismo ao alinhar sua prática literária conforme o projeto marxista, procura valorizar a natureza ideológica da criação literária e desse modo concebe a literatura como um modo de consciência social, ou seja, pretende “transformar-se na consciência efetiva de um grupo social ou da sociedade como um todo.” Diante disso, pode-se ter “a possibilidade de uma dupla subjetividade: a prática social pode revelar o que a ideologia tem de ‘falsa consciência’ e o que ocorre de objetivamente ‘falso’ na consciência social efetiva” (ABDALA, 1981, p. 4). Por essa razão o escritor neorrealista se posiciona em relação aos problemas que afetam a sociedade da sua época, sejam eles de ordem econômica, social ou política. Isso se reflete na produção das obras literárias, de modo que os autores utilizam determinadas estratégias discursivas dentro do processo criativo a fim de concretizar o projeto ideológico de que se fundamenta o Neorrealismo.

Para que isso ocorra dentro da obra literária é fundamental a utilização da linguagem, pois é através dela que a realidade é perpassada, não significando, porém, que se dê uma representação fiel do real, ou seja, “a (re) apresentação do real só é possível através da linguagem, no entanto, o que ela (re) cria não é o real da coisa – que estará sempre no fora do discurso, preso à concretude dos fatos – mas sim o *efeito de real*.” (FIGUEIREDO, 2005, p. 109). Por isso, a linguagem se configura como um aspecto essencial para que a literatura se

torne um instrumento de transformação social. Nesse sentido, a linguagem utilizada deve estar em consonância com tal propósito, pois:

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

Assim sendo, o trabalho com a linguagem permite ao escritor neorrealista representar a realidade no seu desenvolvimento revolucionário, conseqüentemente são rejeitadas as manifestações artísticas com excessos de subjetividade e de formalismo, próprias das concepções estéticas da “arte pela arte”, a fim de fazer com que a literatura apresente uma perspectiva mais humana em relação ao homem e a sociedade. Além disso, o Neorrealismo contribui para a renovação da escrita ao empregar todos os recursos de que dispunham de modo a atingir o “povo ignaro” e fazê-lo despertar da letargia em que se encontrava e por fim abrir os olhos à realidade do seu país. Por isso, os excessos do subjetivismo precisavam ser rejeitados a fim de demonstrar uma atitude coerente em relação aos propósitos defendidos, pois conforme Reis (1983, p. 29), esses excessos se configurariam como procedimentos característicos do tipo alienado. Afinal, os pressupostos ideológicos que regem o Neorrealismo são apresentados de modo bastante claro:

Em primeiro lugar, o problema da mistificação: a aceitação de uma ordem social injusta, de uma política econômica aberrante e de um futuro sombrio só é possível porque as formas vigentes de dominação política, econômica e cultural mistificam a verdadeira realidade – seja conscientemente, seja inconscientemente, isto é, a partir de uma falsa consciência da sua situação real. O segundo pressuposto é também nítido: o lugar (teórico) neo-realista é vivido como duplamente original – por um lado, permite denunciar todas as ideologias e todas as mistificações; por outro, é insusceptível de se tornar ele próprio ideológico e mistificador. (PITA, 2002, p. 16-17)

Assim, a práxis artística revela-se fundamental para o desmascaramento da “falsa consciência” ao nível do enunciado e dos processos de enunciação, pois, é através de uma práxis onde se objetiva atingir o sujeito da enunciação que se chega a uma consciência psicológica, a qual interage objetivamente com este sujeito por meio do texto que se constrói. Nesse sentido, a escrita neorrealista se levanta em uma luta antialienadora, buscando evidenciar ao leitor o referente que exige a sua participação. E tal finalidade “só será

conseguida através da experimentação desses estados psicológicos dentro da situação concreta onde se processa a comunicação literária (ABDALA, 1981, p. 5).

Dessa forma, a linguagem da escrita neorrealista se organiza de forma a não representar um obstáculo à disseminação de uma literatura voltada para o povo, já que esta pretende exprimir “as circunstâncias reais da sua vida, os seus anseios e a sua luta” e tornar-se um instrumento de consciencialização do povo. Por isso, a linguagem empregada é marcada pela predominância da objetividade, em alguns casos, quase documental, com poucas modalizações do real pela utilização parcimoniosa dos adjetivos e recursos estilísticos e pelo registro coloquial. Ou seja, com o objetivo de alcançar uma maior verossimilhança, o autor coloca na boca dos personagens uma linguagem de acordo com o seu status social – uma linguagem popular, permeada de regionalismos e em um estilo oral.

No entanto, cumpre ressaltar que a linguagem literária não está sujeita a qualquer espécie de jugo, seja de ordem ideológica ou estética, e de que é vedado ao escritor o poder de restringir os possíveis sentidos de seu texto, ou seja, a palavra literária possui a capacidade de desviar o curso inicialmente projetado pelo uso habitual da linguagem, como bem observa Teresa Cristina Cerdeira que:

(...) a linguagem escapa ao domínio do sujeito, que ele não a faz mas é feito por ela, que, para além de uma proposta consciente (...) reina um reino mais obscuro e sombrio em que somos capazes de dizer mais e além do que conscientemente havíamos planejado. É esse o ponto da grande viragem, do “engodo magnífico” onde somos maravilhosamente vitimados quando se trata do reino da literatura (CERDEIRA, 2000, p. 96).

No que se refere à temática, esta se estabelece como elemento indispensável na realização dos propósitos neorrealistas, bem como evidencia um ponto relevante na diferenciação desta estética com o Realismo, como aponta Reis (1981, p. 17):

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

Nesse sentido, não há porque confundir os dois movimentos literários ou crer que um seja uma mera extensão do outro, já que para Carlos Reis (1981, p. 13-14), apesar de haver em ambos o interesse pelo real, há, por outro lado, uma série de características que os diferenciam um do outro:

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

Assim, de acordo com Reis, é a identificação ideológica que cada um dos movimentos apresenta na sua essência que faz com que as temáticas e técnicas utilizadas sejam diferenciadas e por essa razão entre os dois movimentos se dê um grande distanciamento:

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

Desse modo, as temáticas, presentes nas produções de cada um dos movimentos literários, também se diferenciam. Com o Realismo, os principais temas referem-se à vida burguesa enquanto que o Neorealismo apresenta temas ligados à vida dos proletariados e camponeses. Ou seja, as temáticas lançadas à tona pelos escritores neorealistas revelam a postura destes em relação ao mundo que os cercam, que não é de alienação, mas sim de denúncia dos problemas que afligem e oprimem o homem comum, os desamparados socialmente, revelando assim,

uma tomada de posição que dê forma ao real sobretudo por via conotativa, não apenas através de sua imitação (quando teríamos elementos inertes,

petrificados), mas buscando os seus aspectos mais característicos. Temos, na perspectiva do movimento, a concepção de que a realidade não é um caos desordenado, mas motivada por processos históricos passíveis de serem objetivados no texto. As formas de representação deverão ser necessariamente variáveis e tornadas efetivas por uma prática dinâmica da escrita. (ABDALA, 1981, p. 2-3)

Assim, a configuração do real não se expressa apenas como uma mera imitação, mas, sobretudo se almeja intervir sobre essa realidade de tal modo que a ênfase dada é naqueles que podem fazer as mudanças acontecerem, ou seja, o homem na sua forma coletiva, como esclarece Mário Dionísio, sobre os pressupostos ideológicos do movimento neorrealista:

O Neo-Realismo não procura dar só a realidade, mas também transformá-la. Por isso, faz realçar o heroísmo da luta daqueles que são os meios da sua transformação. Este heroísmo não é o heroísmo individualista do homem isolado, mas o heroísmo de um grupo de que os seus maiores valores são apenas uma afirmação mais clara (DIONÍSIO apud TORRES, 1981, p. 62).

Assim se explica o interesse dos escritores neo-realistas por temas que se referem às classes oprimidas, particularmente a dos proletariados, pois uma das características mais marcantes do movimento é justamente a da denúncia das várias formas de alienação, entendida esta como a privação dos atributos e direitos inerentes do ser humano. Entretanto, isso não significa que o movimento apresente uma temática central e que os escritores devam estar obrigatoriamente atrelados a ela, pois como explica Torres (1976, p. 35-36), o Neorrealismo não pode ser considerado uma escola literária. De outro modo, “constitui-se como método de abordagem para a verdadeira inteligência do real, não pressupondo um determinado modo de escrita, nem pressupondo, como tanto tem se denegrido, um enfeudamento obrigatório a determinados temas, em especial temas da miséria.”

Nesse sentido, o que mais deve ser considerado não é o tema abordado, mas sim a forma como este será tratado dentro da obra literária. Ou seja, não é válido afirmar que somente as temáticas referentes às privações econômicas se manifestem na escrita neorrealista, pois além destas, há outras formas de privações que são impostas ao homem, fazendo com que os seus direitos mais elementares não sejam respeitados, sua voz seja calada e sua liberdade suprimida. Desse modo,

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

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

Portanto, a principal temática motivadora do Neorrealismo é tudo que envolve o ser humano em sua complexidade e na sua relação com a esfera social, ou seja, o homem é apresentado dentro da sua realidade econômica e social. Realidade essa que se configura avessa a liberdade, a concretização dos sonhos e das expectativas por dias melhores.

Por essa razão o espaço, dentro do Neorrealismo configura-se como um dos aspectos mais relevantes, como assegura Barcellos (1997, p. 18), “a importância conferida ao espaço corresponde a alguns espaços fundamentais da estética neorrealista, que centra sua atenção no homem enquanto ser situado no tempo e no espaço, condicionado pela estrutura socioeconômica (...)”. Dada a importância que o espaço apresenta dentro do Neorrealismo, os escritores por sua vez escolhem espaços geográficos e sociais que apontam para relações sociais claramente estabelecidas. De tal modo que o centro e o sul de Portugal – como o Ribatejo e o Alentejo – são predominantemente focalizados dentro das obras neo-realistas devido a intencionalidade ideológica a ser abarcada.

Assim, um dos espaços mais privilegiados pelo Neorrealismo é também o espaço rural, pois é nele que se registra a presença de personagens que evidenciam as injustiças sociais sofridas por homens que não tem direito a voz. Por isso, a corrente neorrealista vai contra a representação idílica do espaço rural, como se percebe nessa crítica de Garcez da Silva (apud REIS, 1981, p. 59-60) em relação à visão romântica sobre o homem do campo:

Mas eles [os paisagistas] pintam, meramente, bonitos horizontes – com árvores românticas, casario branco, ribeiros a cantar... – excluindo, por vezes, o homem da paisagem [...]. E se colocam o elemento humano nos seus quadros – são cavadores erguendo a enxada, de tez bronzeada, mãos possantes, ombros hercúleos; são moças alegres, garridas, entre o verde dos trigais, como outras papoilas entre as papoilas do trigo... E as aldeias são de casario branco, a fumegar, com a igrejinha no alto, os ribeiros em baixo, e tudo verde ao redor... E as aves cantam, glorificando a alegria dos homens, nessa faina deliciosa dos campos, toda embalada na sinfonia dos verdes... Vós escreveis com tanta doçura estas coisas do campo, pintais estas paisagens com tanta cor bonita – mas reparai que lhes falta verdade, reparai que os homens nesta paisagem contemplada, como em muitas outras, não são os homens que julgais: eles sofrem as chuvas, os ventos, os frios, eles sofrem os calores violentos e as sedes – enquanto as árvores vos dão sombra, e as fontes água, e os telhados abrigo...[...].

A corrente neorrealista objetiva, portanto, apontar a falsidade existente nesse tipo de visão acerca do homem do campo de modo a denunciar a miséria dos trabalhadores e

proclamar a necessidade de se olhar o espaço rural com olhos diferentes daqueles a que o burguês da cidade se propõe a ver quando perambula esporadicamente pelo campo, ou seja, um olhar que apenas percebe a natureza como inteiramente benigna e não nota a vida trágica que leva o camponês, pois de acordo com António Ribeiro (apud TORRES, 1983, p. 69), “falar do homem do campo, no trabalhador da terra e esquecer as suas angústias inconfessadas, seus músculos doridos, seu olhar triste – da tristeza horrível que nada aguarda, nada! – parece-me feio embuste”.

Logo, na representação do espaço físico e social dentro da ficção neo-realista se dá a oposição entre os trabalhadores rurais e os senhores de terra, ou seja, de explorados e exploradores, que nem sempre tem noção da sua condição e apresentam-se como alienados. De acordo com Gomes (2008, p. 13), “a busca por apreender e retratar a classe trabalhadora do campo nas obras neorrealistas foi uma estratégia que intuiu atingir a maior parte da população que se encontrava alienada e oprimida pela ditadura.” Com isso ocorre uma “valorização de personagens de clara incidência socioeconómica” (REIS, 1981, p. 30), ou seja, personagens que remetem aos conflitos econômico-sociais existentes na sociedade, especialmente os menos favorecidos e as pessoas que vivem à margem da sociedade, expressando assim uma adesão aos oprimidos. Ou seja,

A personagem neo-realista é, portanto, coletiva, é um grupo que vive em condições econômicas, morais e sociais adversas e, se surge alguma personagem de maior realce em relação ao grupo, esta não é mais do que um meio de acesso à problemática social que se pretende focar. Ceifeiros, pescadores, fangueiros, operários das fábricas, garotos explorados, homens que lutam contra a fome em terras alentejanas, pequenos burgueses em decadência, são as personagens que se debatem (...) contra o fatalismo do meio geográfico ou das forças sociais que as esmagam. (MEDEIROS, 1997, p. 93)

Ao expor o homem na sua dimensão coletiva e não de forma individual, o escritor neo-realista faz “das personagens sínteses, resultantes das ações e reações que se verificam entre elas e o mundo. Já não é o escritor que domina a personagem e a conduz; simplesmente a vida, a vida que a personagem vive, é que a conduz a ela e ao escritor” (REIS, 1981, p. 139). Personagens essas que além da sua miséria exterior, possuem uma riqueza interior que ninguém pode lhes tirar – a esperança, fruto da capacidade de sonhar. Com isso, a estética neorrealista anseia fazer com que os processos de transformação histórico-social sejam ativados e conseqüentemente aconteça uma mudança nas condições sociais e assim, o ser humano seja mais valorizado na sua dignidade.

Com a utilização desses recursos literários o Neorrealismo português procura, dessa forma, tornar concreto o seu objetivo que é de analisar a vivência humana dentro da sociedade, de modo a configurar-se como um movimento literário de intervenção social e de contestação em relação ao presencismo e à situação política, social e econômica do país, como também de natureza estética. Com isso, a estética neorrealista pretende, por meio da adesão aos pressupostos marxistas, superar o Realismo oitocentista, captando, assim, o real de forma diferente. Ou seja, não aceitando as contradições da sociedade e não entendendo o homem desligado da esfera social, o Neorrealismo ambiciona atuar para transformar a realidade. Para isso busca realçar o heroísmo presente nas lutas coletivas das classes mais oprimidas, além de demonstrar seu interesse pelos aspectos estéticos das obras, através da importância dada ao interior das personagens.

2.3 A POESIA NEORREALISTA

O movimento neorrealista se manifestou tanto na prosa quanto na poesia, sobretudo na primeira fase houve uma maior incidência de produções poéticas, sendo considerada como a inauguração da pré-história do Neorrealismo a publicação de poemas de Mário Dionísio, na revista *Sol Nascente*, em 1937, em que se nota uma identificação maior do poeta em relação ao homem na sua coletividade. De acordo com Torres (1983, p. 67),

não se conhece poesia anterior a esta em que haja da parte de qualquer poeta a confissão de uma identidade absoluta com a massa dos homens, vencido aqui, polemicamente, o eu individual ou singular ou excepcional do artista, que o autor declara ultrapassar, ainda que não com absoluta exclusão do eu que também é, porque o “quando” é restritivo, abrindo a porta à liberdade do Poeta ressaltar a sua individualidade.

É na revista *Sol Nascente* e em outras que poetas como João José Cochofel, Joaquim Namorado, Álvaro Feijó e Manuel da Fonseca publicarão seus poemas, até ser idealizada, em 1941, a coletânea “*Novo Cancioneiro*”, considerada a revista oficial da estética neorrealista. Essa coletânea inaugura seu primeiro volume com o livro *Terra*, de Fernando Namora e por mais que tenha se configurado em uma experiência breve, dificultando, desse modo, que a poesia neorrealista realmente se efetivasse, “o *Novo Cancioneiro* foi, para todos os efeitos, um dos órgãos de afirmação da jovem geração neo-realista, tendo desempenhado um papel

importante na consolidação das tendências da poesia social portuguesa no início da década de 40” (SAPIECINSKI, 2004, p. 156). Além do que contribuiu para tornar mais conhecidos os escritores neorrealistas, como ressalta Alves (2006, p. 77) que,

criada pela Coimbra Editora, em 1941, tendo publicado dez volumes até 1944, a coleção “Novo Cancioneiro” veio a celebrar os poetas jovens que o Neo-Realismo, desde fins da década de 30, ia revelando para o leitor português, de modo especial, alguns deles ganhando renome internacional, anos depois.

Do mesmo modo que a prosa, a poesia neorrealista se nutre do propósito de denunciar e do otimismo decorrente da confiança nas possibilidades de transformação social a partir da fraternidade humana, definido por Lourenço (1994, p. 288) com a noção de “marxismo afectivo” em relação à postura desta geração. Assim, a poesia apresenta “como características mais aparentes a intenção de se aproximar do povo, o repúdio da subjetividade individualista, do lirismo ‘pessoal’, a insistência nos temas sociais, a aspiração de contribuir tanto quanto possível para a luta contra o capitalismo e a favor do ‘comunismo’” (MONTEIRO, 1977, p. 147). Em razão disso, a poesia procura “estabelecer o contraste com o suposto aristocratismo, hermetismo, formalismo, etc., da poesia que a antecederá”, ou seja, a poesia da Presença, de forma que com a adoção da causa do povo, os poetas julgavam ser possível “voltar às ‘verdadeiras fontes’ da poesia, os cancioneiros, Gil Vicente e, claro está, a própria ‘poesia popular’” (MONTEIRO, 1977, p. 149-150).

Mas, apesar da “fidelidade ideológica” que esses poetas revelam no horizonte de suas criações, ela não pode ser confundida com “mutilação ou com voluntário sacrifício” do valor estético de suas obras. Muito pelo contrário, nos poetas mais representativos, conforme esclarece Lourenço (1983, p. 14), “este horizonte, cuja presença é inegável mas cuja imobilidade é menos absoluta do que parece, não só coarctou as possibilidades de expressão àqueles que o escolheram, como foi para eles o espaço de libertação e o sinal da autêntica liberdade.”

Nesse sentido, é um equívoco presumir que os poetas neorrealistas sejam menos livres e mais alienados literária e historicamente que outros por serem adeptos de uma vertente crítico-ideológica. A opção escolhida por cada poeta não representa, deste modo, uma forma de “prisão”, mas sim um caminho de liberdade. Afinal, conforme lembra Lourenço (1983, p. 14), “o neo-realismo de que nos ocupamos é, antes de tudo, um fenômeno cultural, ideológico e literário, português.” Ou seja, dentro do neorrealismo se relacionam

elementos que fazem parte desses três aspectos, sem, no entanto, haver a necessidade de um deles ser secundário ou suprimido em relação aos outros.

No que se refere à poesia neorrealista, percebe-se que a forma e o conteúdo não poderiam ser vistos como elementos isolados um do outro, pois um elemento é consequência do outro, assim, não basta que a poesia expresse alguma coisa para ser considerada poesia, mas o que é fundamental nela é como expressa aquilo que se propõe, como explica Muralha (apud TORRES, 1983, p. 13):

Forma e conteúdo são elementos inseparáveis (...). Penso como André Spire que a poesia “não é, em princípio, uma maneira de cantar, mas uma maneira especial de pensar”. Uma composição será pois poesia, ou não, não por aquilo que exprime, mas pela maneira como o exprime, o que não é contraditório, como à primeira vista parece se pensarmos que o como o exprime é já consequência, bem directa, completamente consequência, de como se pensa.

Além do que, pode-se afirmar que a ideologia manifesta nas produções poéticas não fez com que se perdesse a autonomia literária, ocorrendo então um equilíbrio entre objetividade e subjetividade, pois “a Ideologia revelar-se-á menos como sujeito de inspiração do que quadro. Em última análise, ela será sobretudo o elemento determinante da dificuldade de o próprio canto neo-realista se incarnar com aquela plenitude ideal visada obrigatoriamente pelos seus poetas.” (LOURENÇO, 1983, p. 16) Isso faz com que a contradição seja o elemento que sustenta essa poesia, pois se de um lado há a intenção de se concretizar o que se pretende, por outro, há também uma dificuldade de se exprimir o que se idealiza. Assim, se revelará como grande tema dessa poesia o conflito entre o Sonho e o Real, pouco importando que:

esse sonho apareça ao poeta como autêntico e concreto real e o real como um mau sonho passageiro. A poesia neo-realista, com todo o seu optimismo de princípio fustigado pelos desmentidos quotidianos – e esta contradição lógica é a sua verdade poética – retoma a mais clássica das tradições líricas e em particular a nossa, portuguesa, de canto de paraíso ausente, de desencanto do purgatório presente, numa dialéctica e numa óptica próprias a cada um dos seus poetas. (LOURENÇO, 1983, p. 16-17)

E é justamente nessa retomada da tradição lírica que se encontra algo de muito valioso no neorrealismo, pois é através do lirismo que a poesia neorrealista essencialmente se traduz, ou seja, “nas praias lusitanas o mais decidido projecto de poesia objectiva só pode concluir numa nova e muito subjectiva exaltação lírica.” (LOURENÇO, 1983, p. 17) Essa

característica da poesia neorrealista acaba por evoluir em expressão das dores e conflitos humanos, através da insurreição linguística e estilística, pois pode se considerar que “o máximo de abertura humana contido na palavra é o que a poesia justamente é e configura.” (LOURENÇO, 1983, p. 21)

No entanto, a busca por expressar aspectos da vida humana não leva o poeta a simplesmente representar ou reproduzir a realidade, já que conforme Bazin (apud Deleuze, 2005, p. 11), o que o neorrealismo visa não é representar um real já interpretado, mas um real ambíguo, a ser decifrado. É também dessa forma que o poeta português António Ramos Rosa entende a relação da criação poética com o real:

A ruptura que o ato poético implica é, efectivamente, um descondicionamento do convencionalismo social, uma desancilose, e daí que, ao distender-se, o real surja ao poeta não como já definitivamente dado, mas como campo total de indefinidas (por definir) possibilidades, ou antes, como a própria possibilidade em estado de afirmação ou, por outras palavras ainda, a virtualidade em atualização (ROSA, 1979, p. 15).

Alguns críticos apresentam dúvidas em relação à existência de uma poesia realmente neorrealista, como é o caso de Mário Sacramento (1968, p. 76), que questiona se haveria uma poesia neorrealista ou apenas uma poesia “de informação neo-realista”. Isso porque, para este autor, apesar de haver o reconhecimento e a aceitação geral de que a poesia de alguns escritores neorrealistas reflita a “sua problemática temporal e humana”, não há um consenso de que exista uma “poesia de cunho neo-realista equiparável, em nitidez de contornos, à ficção que designamos por esse nome”.

Já Alexandre Pinheiro Torres (1983, p. 11-12) concorda com Mário Dionísio (1955, p. 360) que criticava as atitudes de alguns teóricos neorrealistas por salientarem apenas os “dogmas”, as “receitas” e o “primarismo de visão” do movimento, de tal modo que isso “implicava que só se pudesse considerar como obra neo-realista toda aquela que fosse exemplo inequívoco e insofismável dos tais ‘dogmas’ ou ‘receitas’ e que sobretudo enfermasse bem claramente de ‘primarismo de visão’. Logo que o escritor, por virtude do seu talento, ultrapassasse estas limitações, afastava-se do Neo-Realismo”. Ou seja, se o escritor preocupava-se com os aspectos estéticos da sua escrita, não era considerado neorrealista, como se esses aspectos não fossem pertinentes a esse movimento.

Desse modo, “o movimento neo-realista tenderia a subalternizar a criação poética ou, pelo menos, a movimentar-se no seu âmbito com maior relutância do que no da ficção narrativa” (REIS, 1983, p. 78). Essa tendência é notada por Carlos Reis através da dificuldade

que os teóricos neorrealistas apresentam em falar sobre a poesia, seja em referir sobre o lugar desse gênero dentro do movimento, seja em tratar das soluções formais que a poesia poderia trazer para o cumprimento dos propósitos sociais da obra de arte. Afinal, o discurso poético incitava a tratar de assuntos como as técnicas formais e os teóricos neo-realistas partiam de “premissas sócio-culturais” e por isso não era de estranhar que “os componentes especificamente técnico-literários escapassem muitas vezes ao seu horizonte de preocupações” (REIS, 1983, p. 223).

Consequentemente, os textos teóricos “são muito limitados e de teor normalmente superficial as reflexões acerca dos recursos expressivos do discurso poético e (...) essas limitações têm muito que ver com as premissas anti-formalistas de que partem tais reflexões” (REIS, 1983, p. 223). Diante desse cenário, coube a poesia neorrealista, através das suas produções, definir o seu próprio lugar, as suas ambições e também as suas limitações e hesitações em relação à geração que pertencia. Ainda segundo Mário Dionísio, a poesia na sua temática deveria empenhar-se de modo idêntico a ficção, mas ser elaborada “à luz de códigos técnico-literários específicos”. E é justamente isso que parece ocorrer: as obras poéticas neorrealistas se definem pela temática e se diferem em relação à tessitura formal, em suma, cada poeta trilha o seu próprio caminho.

É possível que a ênfase dada pelo movimento neorrealista em estabelecer uma comunicação discursiva mais objetiva contribua para que se privilegiem as formas narrativas em detrimento da poesia e também por essa razão em relevante parte da produção poética do movimento se percebe a propensão para a narrativa, como bem observa Reis (1992, p. 84) que “em coletâneas como *Terra* (de Namora), *Turismo* (de C. de Oliveira) e *Planície* (de M. da Fonseca) são muito evidentes impulsos narrativos, quer dizer, o afloramento de categorias como o tempo e a ação, a personagem de feição típica ou o espaço físico e social”. Desse modo, “a poesia torna-se também uma prática narrativa, já que os poetas por meio de seus poemas contam versões provisórias da experiência de viver” (ALVES, 2000, p. 29). Porém, isso não significa que os recursos expressivos herméticos utilizados pela poesia neorrealista representem uma incoerência em relação ao projeto ideológico defendido pelo movimento.

Considerado por muitos críticos como um movimento que presta mais relevância à sociologia literária do que a autonomia literária e ao seu objeto estético, o neorrealismo, de acordo com Lourenço (1983, p. 14) exige um olhar muito mais amplo para ser entendido de maneira mais profunda, especialmente através da leitura da poesia neorrealista, pois “a realidade é muito outra e só a leitura tanto quanto possível desprevenida e ingênua da efectiva literatura neo-realista, mormente da poesia, nos pode mostrar como o neo-realismo literário é

uma manifestação mais complexa, contraditória, dinâmica, viva, do que as aparências podiam fazer crer”. Além do mais, para Fernando Mendonça (1967, p. 53), “a poesia neo-realista é a grande fixadora duma estética neo-realista”. Isso porque, é através do conhecimento mais aprofundado dessa poesia que é possível “entender perfeitamente o sopro poético que perpassa muitos romances do Neo-Realismo”.

Com base nessas afirmações pode-se perceber que apesar da poesia não ter sido colocada em primeiro plano pelo movimento neorrealista, foi ela a responsável por introduzir e fixar essa estética. Sendo assim, sua manifestação requer uma atenção maior do que tem sido dada a ela, pois conhecê-la de modo mais profundo significa não só entender melhor a escrita neorrealista como também contribui para valorizar a poesia e os poetas neorrealistas. Poetas como Manuel da Fonseca que soube como poucos engrandecer esse movimento através da sua poesia. Afinal, *Rosa dos Ventos*, de Manuel da Fonseca, é considerado o primeiro grande livro de poemas da estética neorrealista. É sobre esse poeta neorrealista português e sobre sua poesia social que nos propomos a discursar no próximo capítulo.

3 A LÍRICA SOCIAL DE MANUEL DA FONSECA

*O homem não é nada se não mergulha na
matéria, se não se encerra na vida quotidiana,
na política, na sociedade.*
Alain

3.1 AS ESTRATÉGIAS CRÍTICO-SOCIAIS NA OBRA POÉTICA DE MANUEL DA FONSECA

Os poemas a serem analisados nesta dissertação estão contidos na *Obra Poética* de Manuel da Fonseca, publicada pela primeira vez em 1984 e posteriormente revista pelo autor. É composta pelos livros de poemas *Rosa dos Ventos* (1940) e *Planície* (1942) e por *Poemas Dispersos* produzidos entre 1937 e 1962 e *Poemas para Adriano* (1972). *Poemas para Adriano* é o conjunto de nove poemas escritos especialmente para o álbum *Que nunca mais*, lançado pelo músico português Adriano Correia de Oliveira, em 1975. Com esse álbum, o músico foi eleito o Artista do Ano, pela revista inglesa *Music Week*. *Planície* é o volume de poemas publicado na coletânea do *Novo Cancioneiro*.

Rosa dos Ventos, por sua vez, é o primeiro livro do autor a ser publicado e distingue-se dentro da história do movimento neorrealista, como relata Osvaldo Silvestre (1996, p. 30) que "a publicação de 'Rosa dos Ventos' em 1940, altura em que o neorrealismo na poesia não conseguira ultrapassar a inconsistência de algumas tentativas exploratórias, veio viabilizar uma alternativa ao presencismo dominante". Ou seja, *Rosa dos Ventos* é considerado o primeiro grande livro de poemas da estética neorrealista, pois de acordo com Torres (1983, p. 76) é uma

obra poética de excepcional nível, a provar imediatamente que a batalha pelo conteúdo era já a batalha pela forma. A Presença não apresenta, apesar das suas preocupações estetizantes, qualquer obra que se lhe superiorize. Em *Rosa dos Ventos* encontram-se mesmo alguns dos poemas formalmente mais belos deste século. Que se tratava, porém, de uma reviravolta temática na poesia portuguesa, a continuar com inspiração bastante superior as primeiras produções que haviam aparecido no Sol Nascente, assinadas por Mário Dionísio, e, em definitivo, muito acima da boa vontade versificatória de António Ramos de Almeida, não pode haver quaisquer dúvidas. É o primeiro livro, além do mais, da realidade trágica do Alentejo.

Através desse depoimento percebe-se que Manuel da Fonseca ao produzir seus poemas não se interessava apenas em afirmar os pressupostos ideológicos do movimento, mas já demonstrava que os valores ideológicos e os valores estéticos poderiam se equilibrar muito bem dentro da obra literária. De acordo com Massaud Moisés (2005, p. 316) o escritor caracteriza-se pela “meticulosidade insaciável, dir-se-ia, ou consciência artesanal, antes voltada para a qualidade que para a quantidade. Aceitação de responsabilidades desde as primeiras produções, onde já se patenteava a marca de um escritor de raça. (...) Poesia, romance e conto formam o circuito em que se move o seu labor estético, a sua luta por exprimir-se e, desvelando a realidade circundante, colaborar para torná-la mais adequada às expectativas das mentes lúcidas.” Percebe-se, assim, que não há uma descontinuidade entre os variados gêneros literários os quais Manuel da Fonseca produziu, ou seja, ocorre “uma linha direta que se não quebra dos poemas ao romance passando pelos contos”, “uma identidade de figuração humana, de problemas, de ambiente até” (FRANCO NOGUEIRA, 1954, p. 185-186).

Além do que, o escritor apesar de ser considerado um dos maiores escritores do Neorrealismo, se julgava um militante moderado do movimento, como revelou em entrevista a Francisco José Viegas, em 1988: “Nunca fui um homem que pensasse no Neo-Realismo senão como eu pensava que ele devia ser realizado. (...) Há outro Neo-Realismo mais simples, como as formas mais altas de ver o mundo, de voar sobre ele, de poder sonhar com ele” (FONSECA, 1988 apud BARCELLOS, 1997, p. 125).

Na última entrevista que deu ao jornal Expresso (ESEC, 1993), Manuel da Fonseca declarou que nunca havia dito que era neorrealista, mas sim os críticos que o consideraram assim. Para ele, o rótulo mais adequado para o movimento seria o de realismo dialético e explicou porque resolveu escrever: “A gente começa a escrever porque são aquelas coisas que acontecem perante o ambiente em que nós nascemos. Quando nascemos somos contra, é próprio de quem nasce estar contra os que cá estão. Toda a arte está contra. Escrevo porque estou contra!”

Nota-se, com isso, que o cunho revolucionário adotado e o empenho do poeta em defender os oprimidos, através da escrita, não são frutos apenas de uma mera adesão doutrinária ao movimento neorrealista, mas vai além, remete a uma personalidade fiel “a uma ética e a uma estética fundamentalmente comprometidas com o humano” (BARCELLOS, 1997, p. 35). Com a finalidade de traduzir esse comprometimento em poesia, Manuel da Fonseca utiliza-se de determinadas estratégias dentro do discurso poético, como o destaque

dado à região do Alentejo, com a evocação das suas paisagens e personagens e a utilização de uma linguagem própria das camadas populares e permeada de simbolismos. Tais estratégias serão examinadas nesse capítulo através da análise de poemas selecionados da *Obra Poética* de Manuel da Fonseca.

Nosso principal objetivo, portanto, nessa dissertação é analisar e interpretar, no *corpus* de poemas escolhidos, as estratégias discursivas utilizadas pelo poeta que demonstram a sua adesão ao movimento Neorrealista, de forma a produzir uma poética de cunho social. Para isso, descreveremos e analisaremos:

- a linguagem utilizada pelo poeta, em especial, o uso de símbolos como forma de revelar aspectos da realidade social e política de Portugal;
- as temáticas presentes na poesia e que comprovam o comprometimento do poeta com a vida e a sua luta contra todas as formas de cercear e privar o ser humano de uma vida digna e em liberdade;
- o espaço alentejano retratado pelo poeta e que revela tanto a beleza dessa região quanto as relações sociais, econômicas e políticas que se estabelecem e tornam o Alentejo povoado por uma gente sofrida e injustiçada;
- e, a presença de personagens nos poemas de Manuel da Fonseca e que evidenciam as peculiaridades do homem alentejano e as injustiças sociais sofridas por homens que habitualmente não tem direito a voz.

3.1.1 Ser espontâneo dá-me muito trabalho²

Manuel da Fonseca soube como poucos prestigiar o Neorrealismo com sua produção poética, com a qual a revolta neo-realista desponta à flor da palavra e motiva versos intencionalmente prosísticos, uma espécie de crônica, de documentário da vida alentejana. Ou seja, detentor

de um regionalismo muito peculiar, que trouxe para a literatura, com verdade, a atmosfera típica das vilas do Alentejo, Manuel da Fonseca transcende-o, porém, pelo sentido simbólico, de transfiguração poética, com que esse regionalismo é chamado a exprimir uma visão generosa da vida,

² Declaração de Manuel da Fonseca em entrevista à *Gazeta Musical* e de *Todas as Artes*, n. 109-110, Lisboa, Abril-Maio, 1960.

através de uma dicção intencional, mas de um tom directo poucas vezes atingido com tão discreta emoção. (SENA, 1984, p. 153)

Assim, por mais que o Alentejo presente na poesia de Manuel da Fonseca se pareça muito com o espaço real, ele não é o mesmo, pois de acordo com o poeta “é preciso que a realidade seja já em mim pura invenção para que eu a reconstrua, para que eu a cante”. Por isso o poeta transcende o Alentejo geográfico por meio da “transfiguração poética” e reconstrói, recria esse espaço. Para que isso aconteça, Manuel da Fonseca se utiliza dos mecanismos da recordação, acionados pela memória que mergulha em um tempo distante, perdido e permite reencontrá-lo e torná-lo ainda mais humano, como explica o poeta que “só com o tempo a experiência adquirida ganha em humanidade aquilo que poderá perder em realidade.”

Uma poética que se caracteriza pela espontaneidade, pela ausência de cálculos e artifícios e que nos deixou alguns dos poemas mais tocantes do seu tempo. Assim, Manuel da Fonseca é o poeta que fala sem rodeios, suas palavras são de origem popular que demonstram a busca do poeta por uma espécie de comunhão popular. Trabalha com as palavras de modo natural, como afirmou em entrevista à Gazeta Musical e de Todas as Artes, em 1960, que ser espontâneo dava-lhe muito trabalho. De acordo com Simões (1979, p. 54), “as palavras tinham crescido nele como num campo aberto, povoavam-lhe a memória causticada e faziam parte do conhecimento experiencial e antigo do poeta.”

Para Jorge de Sena (1984, p. 153), Manuel da Fonseca através do tom desataviado presente nos seus versos, conseguiu desenvolver “notavelmente as virtualidades humanísticas da liberdade expressiva criada por Álvaro de Campos e Alberto Caeiro.” Nesse sentido, Manuel da Fonseca utiliza na sua poesia a oralidade como elemento de origem popular com o intuito de conceder espaço para que os personagens que costumavam ser silenciados pela história oficial pudessem adquirir voz e seus lamentos e anseios pudessem ser ouvidos, como analisa Osvaldo Silvestre (1996, p. 30) sobre essa característica da poesia fonssequiana:

A sua poesia propor-se-á como oralidade dramática, pela qual a enunciação é delegada num vasto friso de personagens que assim conquistam finalmente a sua voz, no que é afinal uma reparação feita a todos aqueles a quem a História interditará a voz, relegando-os para a esfera do não-dito - e daí a oralidade desta poesia, tão devedora no tom e nas formas poéticas de tradições majoritariamente populares, isto é, não cultas. É esta, pois, uma poesia em que o realismo se declina em termos históricos e, sobretudo, materialistas, pela forma como se enraíza na concretude de personagens e situações.

No que se refere à forma poética, nota-se que a maior parte dos seus versos é composta de redondilhas e de versos livres. De acordo com Adolfo Casais Monteiro (apud LISBOA, 1986, p. 120, Manuel da Fonseca acertou na composição dos poemas, pois

a redondilha de gosto popular serve de facto este poeta da terra alentejana, dos espaços abertos e parados ('eram campos, campos, campos'), da vida intensa confinada e tchekovianamente sufocante, de uma realidade meticulosamente reinventada e saborosa, que o poeta 'conta' em verso e em prosa, num gosto transfigurante e não raro irresistivelmente atraente.

Por isso, a sua poética se configura como um realismo lírico (como definiu o poeta em entrevista concedida ao jornal Expresso), de cunho revolucionário, expressa através de uma "linguagem direta, incisiva, plástica, em que a objetividade da prosa se mescla com a subjetividade da poesia" (MOISÉS, 2006, p. 278), cujo propósito maior é o de destacar o homem em seu estado natural, ou seja, sem ter sido corrompido pelas influências civilizatórias.

Uma das formas encontradas por Manuel da Fonseca para trabalhar com a linguagem foi através da exploração de símbolos. Como destacou Carl G. Jung (1977, p. 20) que "por existirem inúmeras coisas que estão fora do alcance da compreensão humana", frequentemente o homem se utiliza de termos simbólicos para representar conceitos que não podem ser entendidos ou definidos de modo pleno. Desse modo, o homem busca nos símbolos e nos mitos formas de dar sentido à sua própria vida e mesmo assim, jamais conseguirá compreender algo completamente.

No que se refere à poesia, o processo de simbolização se desenvolve de modo ainda mais refinado, apresentando uma carga de significância que proporciona à poesia uma pluralidade de qualidades, de sensações e de significados. Pluralidade essa que é traduzida por uma rica simbologia de nomes que designa novas formas de sentir o real, ou seja, instaura novas percepções do real que sensibilizam e transformam quem se permite ser tocado pela poesia.

A poesia de Manuel da Fonseca se caracteriza mais por representar o espaço e o homem alentejano, por isso o poeta se utiliza de elementos vinculados à natureza, à paisagem para caracterizar diversas simbologias. Conforme Corrêa e Rosendahl (2004, p. 105-106), todas as paisagens são simbólicas, mesmo que a ligação entre o símbolo e o que ele representa muitas vezes pareça tênue. Porém, para poder compreender as expressões impressas por uma cultura em sua paisagem é fundamental que se conheça a linguagem empregada, ou seja, os símbolos e seus significados nessa cultura.

3.1.1.1 Os elementos simbólicos na poesia de Manuel da Fonseca

A utilização de símbolos é bastante recorrente na poesia de Manuel da Fonseca, seja em razão da influência recebida pela escrita de Garcia Lorca, que possui uma linguagem permeada pelo uso dos símbolos, seja também por esta ser uma forma mais sutil de poder exprimir o que pensa e sente sem sofrer as consequências da censura do Estado. Nesse sentido, os símbolos selecionados para análise revelam a preocupação do poeta em exprimir tanto a atmosfera tensa que paira sobre o Alentejo e sobre Portugal quanto à necessidade de lutar para que esse cenário se transforme positivamente. Desse modo, o poeta procura associar os elementos da natureza às dificuldades, as injustiças que o povo português sofre no período salazarista.

3.1.1.1.1 *A noite*

Os momentos difíceis enfrentados por Portugal são simbolizados por um elemento recorrente nos versos de Manuel da Fonseca: a noite. De acordo com Bachelard (1998, p. 105), a noite pode ser considerada uma “substância”, uma “matéria noturna”, e por isso pode ser “apreendida pela imaginação material.” “É a substância que melhor se oferece às misturas”, capaz de penetrar e impregnar outros elementos como a água. Por ser um fenômeno universal pode ser tomada como “um ser imenso que se impõe a toda a natureza”. Quando personificada, a noite “é uma deusa a quem nada resiste, que envolve tudo, que oculta tudo; é a deusa do Véu.”

Essa simbologia toda que esse elemento carrega pode ser notada no poema “Noite”³(FONSECA, 1998, p. 61), onde o eu-lírico procura retratar as desgraças que se abatem sobre seu país, o qual é representado pelo “mar”, formando assim uma mistura de elementos: água e noite, sendo que a noite é o elemento que se sobrepõe ao mar, causando a turbulência, o desespero e a morte. O eu-lírico finaliza o poema angustiado e indaga sobre quem virá trazer luz sobre o mar agitado para que os seus navegantes voltem a enxergar com clareza os rumos que estão tomando e assim possam pilotar com sabedoria os barcos ao mar:

Milhões de barcos perdidos no mar!
Perdidos na noite!
As velas rasgadas de todos os ventos
Os lemes sem tino

³ Poema contido na parte *Canções da beira-mar*, do livro *Rosa dos Ventos*.

Vogando ao acaso
 Roçando no fundo
 Subindo na vaga
 Tocando nas rochas!
 E quantos e quantos naufragando...

Quem vem acender faróis na costa do mar bravo?!
 Quem?!

Em vários poemas, a noite é retratada como algo que surge irremediavelmente e traz consequências ruins, como no poema *Estradas*⁴, (FONSECA, 1998, p. 116):

Mas já a noite fechava
 a saída dos caminhos.”

Ou nos versos do poema *Saudade*⁵(FONSECA, 1998, p. 55), onde as naus se perdem por entre o nevoeiro e deixam para trás um rastro de dor e saudade que se materializa através do nevoeiro de lágrimas e se confunde com o nevoeiro do mar:

Na pátria fez noite a demora das naus.
 Bem escalam as escarpas, até ao cimo dos promontórios....inútil,
 E olham os nevoeiros e os nevoeiros se desfazem
 E fica o mar todo deserto, nem asa de gaivota:
 Os olhos vêem o mar através o nevoeiro das lágrimas!

A noite também é o momento em que a violência acontece com mais frequência, como se observa no poema *Rosa Charneca*⁶ (FONSECA, 1998, p. 71):

À noite
 em que feira do Alentejo,
 por ti, os malteses abrem as navalhas?...

Por isso a sua chegada causa medo, pois ela esta impregnada de mistérios e de morte, como se percebe nos versos do poema *Terceiro*⁷ (FONSECA, 1998, p. 80):

E se vier a noite,
 aquela noite que às vezes chega tão inesperada que causa medo,
 não ande como louca, batendo de porta em porta,

⁴ Poema contido na parte *Planície*, do livro de mesmo nome.

⁵ Poema inserido na parte *Canções da beira-mar*, do livro *Rosa dos Ventos*.

⁶ Versos do poema *Rosa Charneca*, inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

⁷ Versos do poema *Terceiro*, contido na parte *Poemas da infância*, do livro *Rosa dos Ventos*.

e chorando: - viu a minha menina? viu a minha menina?

Ou no poema *Os olhos do poeta*⁸ (FONSECA, 1998, p. 89) onde o poeta olha ao seu redor e vê a “noite de angústia que pesa no mundo”, uma noite que esconde segredos sombrios no poema *Ruas da cidade*⁹ (FONSECA, 1998, p. 92), “Na noite calada e quieta como um grande segredo” e por entre as ruas está a “ morte que espreita escondida no mistério da noite...”. É também a morte que a noite esconde nos versos do poema *Para um poema a Florbela!...*¹⁰ (FONSECA, 1998, p. 139),:

Quando o vento leva o Sol,
Apaga a Lua e as estrelas
E grita pelos pinhais:
Junto a brasas esquecidas
- das esperas de ladrões
pelas noites desgraçadas,
carreiro da negra sina
as mortes que te contava!...

Noites que por causarem tantos horrores, parecem infinitas:

Veio a noite e a manhã,
veio um dia e outro dia;
a Lua cresceu, minguou.
E agora, na lua nova
das negras noites sem fim,
Florbela não aparece
a ensinar o caminho!...

Assim, a noite nos poemas de Manuel da Fonseca é um elemento quase sempre com conotação negativa, um momento que carrega consigo a dor, a morte e a solidão e por essa razão custa a passar, como se nota em um dos versos do poema *Domingo*¹¹ (FONSECA, 1998, p. 100) “À hora negra das noites frias e longas”, também em um dos versos do poema *Solidão*¹² (FONSECA, 1998, p. 150) “noites geladas solidões” ou nos versos do poema *Guerra*¹³ (FONSECA, 1998, p. 126):

Lá num canto do largo,

⁸ Poema inserido na parte *Poemas (primeira parte)*, do livro *Rosa dos Ventos*.

⁹ Poema inserido na parte *Poemas (segunda parte)*, do livro *Rosa dos Ventos*.

¹⁰ Poema do livro *Planície*.

¹¹ Verso do poema *Domingo*, inserido na parte *Poemas (segunda parte)*, do livro *Rosa dos Ventos*.

¹² Verso do poema *Solidão*, que faz parte dos *Poemas Dispersos*.

¹³ Versos do poema *Guerra*, contido na parte *Vila*, do livro *Planície*.

a faia toda dobrada
- será do peso da noite

3.1.1.1.2 *O vento*

Outro elemento da natureza bastante presente nos poemas é o vento. Gaston Bachelard (1998, p. 28) observa que o vento é o símbolo universal da pura cólera, dos elementos em fúria. Em vários poemas de Manuel da Fonseca, o vento é representado dessa forma e age transformando negativamente o espaço retratado, como se observa nos versos a seguir: “As velas rasgadas de todos os ventos”¹⁴ (FONSECA, 1998, p. 61), “e os ventos que vêm do este e do oeste, do sul e do norte / digam ao mundo que vai haver o temporal maior que todos!”¹⁵ (FONSECA, 1998, p. 62), “e o vento, que vem do norte / e corta como uma foice”¹⁶ (FONSECA, 1998, p. 69), “No frio e trémulo ar cinzento / dança a sombra de um esqueleto / vestida de folhas e de véus de vento.”¹⁷ (FONSECA, 1998, p. 148), “Traz o vento do mar tempestades escuras / e canta ladainhas de Inverno nos pinhais”¹⁸ (FONSECA, 1998, p. 149).

Diante do poder do vento, no poema *O vagabundo do mar*¹⁹ (FONSECA, 1998, p. 60), o herói não demonstra coragem em relação a esse elemento e se rende a sua força ao declarar:

Sou barco de vela e remo
sou vagabundo do mar.
Não tenho escala marcada
nem hora para chegar:
é tudo conforme o vento,
tudo conforme a maré...
(FONSECA, 1998, p. 60)

Bachelard (1998, p. 168) ressalta que contra o vento “o combate é quase sempre sem derrota”, ou seja, um herói que se curva ao vento ou é derrubado por sua rajada seria considerado “o mais ridículo dos generais vencidos.” Por isso, o herói que enfrenta o vento, não pode agir passivamente, mas deve demonstrar a força e a coragem que existe dentro de si,

¹⁴ Este verso é do poema *Noite*, inserido na parte *Canções da beira-mar*, do livro *Rosa dos Ventos*.

¹⁵ Estes versos são do poema *Canção de Hans, o marinheiro*, inserido na parte *Canções da beira-mar*, do livro *Rosa dos Ventos*.

¹⁶ Versos do poema *Canção*, que está inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

¹⁷ Versos do poema *Outono*, que faz parte dos *Poemas Dispersos*.

¹⁸ Versos do poema *Invernia*, que faz parte dos *Poemas Dispersos*.

¹⁹ Poema inserido na parte *Canções da beira-mar*, do livro *Rosa dos Ventos*.

como o herói do poema *O vagabundo*²⁰ (FONSECA, 1998, p. 64) que levando uma vida ao ar livre, sem um teto para se abrigar, tem “o vento como lençóis”:

Das casas que ninguém construiu
 Me deram esta para morar:
 Ficou-me o céu como tecto
 E o vento como lençóis...
 (FONSECA, 1998, p. 64)

Também o eu-lírico do poema *Partir!...*²¹ (FONSECA, 1998, p. 56-57) demonstra essa coragem para enfrentar o vento. Quando este resolve seguir viagem para longe da terra onde ele só vê desgraças acontecerem, o vento age como estimulador dessa decisão:

Passa a ave no céu bebendo azul e diz: - Vem!
 O vento envolve-me numa carícia,
 envolve-me e murmura: - Vem!
 As ondas estalam nas praias e vão mar fora,
 as mãos de espuma a prender-me os sentidos
 chamam no fundo dos meus olhos: - Vem!
 (FONSECA, 1998, p. 56)

No entanto, quando o eu-lírico revê a sua decisão e acaba não partindo, ou seja, permanece nesse lugar, o vento torna-se ameaçador, se mostra contrário a essa decisão e testa a coragem do herói:

E a noite chega vingadoura;
 o vento rasga-me o fato,
 as ondas molham-me a carne
 e a ave pia misticamente no ar;
 abro os olhos e não vejo,
 já não ando, já não oiço
 - e fico, desgraçado de ficar!...
 (FONSECA, 1998, p. 57)

Conforme Bachelard (1998, p. 168), o caminhante que enfrenta a fúria do vento simboliza a vitória, ou seja, ele “torna-se imediatamente uma bandeira, um pendão, um estandarte. É o signo de uma coragem, de uma força, a tomada de uma extensão. O manto mantido pelo furacão é assim uma espécie de bandeira inerente, a bandeira inexpugnável do herói do vento.” No contexto em que se insere o poema pode-se inferir que o corajoso herói, que enfrenta o vento, é o português que mesmo diante da tentação de deixar uma região, um

²⁰ Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

²¹ Poema inserido na parte *Canções da beira-mar*, do livro *Rosa dos Ventos*.

país que enfrenta momentos difíceis em decorrência da situação política, social e econômica em que vive acaba encontrando coragem para enfrentar as situações adversas que se impõem sobre ele. Com isso, o poeta pretende chamar a atenção do seu povo para a necessidade de lutar contra esse “vento” e mostrar que é possível combatê-lo.

3.1.1.1.3 *O sol*

Em oposição aos elementos da natureza que apresentam conotação negativa, ou seja, simbolizam o contexto histórico-social em meio à ditadura salazarista, o poeta emprega também elementos da natureza que possuem uma conotação positiva. Um dos elementos empregado pelo poeta nos seus poemas é a imagem do sol. Se algumas vezes o sol é apenas o indicador do suceder dos dias e da vontade de trabalhar do cavador do poema *Canção*²² (FONSECA, 1998, p.69-70): “Viesse o sol que viesse” e da sua mulher “E a minha mulher cantava / estendendo a roupa, a corar, / sobre esteveiras, ao sol” ou somente o registro do tempo e da temperatura no poema *Canção de Maltês*²³ (FONSECA, 1998, p. 73): “mal o Sol tenta nascer”. Em outros momentos, porém, o sol é tomado como símbolo de força, de vigor, de entusiasmo, de vida. Símbolos esses que estão faltando para o povo português, que se encontra envolto nas brumas de uma noite infinita.

De acordo com Gaston Bachelard (1998, p. 142), o sol, além de ser considerado mitologicamente a personificação da virilidade, a sua imagem está associada também, com a figura do pai, ou seja, o sol possui uma conotação paternal. Essa conotação pode ser notada no poema *Sol do mendigo*²⁴, no qual o vagabundo, figura típica do Alentejo, sente-se protegido e forte para enfrentar as adversidades por ter como companheiro e protetor a figura paternal do sol:

Olhai o vagabundo que nada tem
e leva o Sol na algibeira!
Quando a noite vem
pendura o Sol na beira dum valado
e dorme toda a noite à soalheira...
Pela manhã acorda tonto de luz.

²² Este poema faz parte do livro *Rosa dos Ventos*, que está subdividido em seis partes: *Sete canções da vida*; *Canções da beira-mar*; *O vagabundo e outros motivos alentejanos*; *Poemas da infância*; *Poemas (primeira parte)* e *Poemas (segunda parte)*. O poema *Canção* está na parte nomeada como *O vagabundo e outros motivos alentejanos*.

²³ Este poema também está inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

²⁴ Poema contido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

Vai ao povoado
e grita:
- Quem me roubou o Sol que vai tão alto?
(FONSECA, 1998, p. 65)

É o mesmo sentimento de amparo, de proteção que o mendigo do poema *O vagabundo*²⁵ (FONSECA, 1998, p. 64) demonstra em relação ao sol, já que diante da vida que leva não há muitas formas de proteção: “Das chuvas que caem do tecto do meu lar / me consentiram abafos para as quatro estações. / (Ah, se não fosse às vezes fazer sol...)”. Dentro dessa perspectiva, o sol muitas vezes é símbolo da vida plena e em liberdade, como no poema *Maltês* (FONSECA, 1998, p. 110), em que o personagem estando preso sente-se “longe do sol e da vida”, bem como no poema *Para um poema a Florbela*²⁶ (FONSECA, 1998, p. 139), onde poeta descreve a vida do maltês e considera-a uma “vida de sol”, ou seja, uma vida em liberdade e amparada pelo calor do sol.

No poema *Coro dos empregados da Câmara*²⁷ (FONSECA, 1998, p. 118), o poeta relata a “vazia” e “inútil” vida dos empregados da Câmara que se encontram “fechados na penumbra das paredes” e em contraste com essa vida o poeta mostra “... O Sol andando lá fora, / fazendo lume nos vidros”, ou seja, os empregados encontram-se longe do sol, longe da vida. Portanto, o sol é aquele que dá vida, seja para os homens, seja para a terra: “A luz do Sol beija e fecunda”²⁸ (FONSECA, 1998, p. 150), “Dá o Sol as searas pelo Verão”²⁹ (FONSECA, 1998, p. 178).

Assim, na poesia de Manuel da Fonseca, o elemento natural sol apresenta quase sempre uma conotação positiva. Então, é fundamental lutar e ter esperança de que mesmo estando mergulhado em uma noite que não parece ter fim, é possível alcançar uma vida, na qual a luz solar seja predominante: “depois que nossas mãos mergulharam na noite milenária, / tocaram luas mortas, revolveram estrelas / e enfim! Acenaram escorrendo luz de sóis”³⁰ (FONSECA, 1998, p. 48). Por isso, para Manuel da Fonseca o papel do poeta é através da sua poesia contribuir para que o sol, para que a vida brilhe em plenitude para todos, como demonstra os versos do poema *Ansiedade*³¹:

²⁵ Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

²⁶ Este poema corresponde a uma das três partes que compõem o livro *Planície: Planície; Vila e Para um poema a Florbela*.

²⁷ Este poema está inserido na parte *Vila*, do livro *Planície*.

²⁸ Este verso faz parte do poema *Solidão*, que faz parte dos *Poemas Dispersos*.

²⁹ Este verso faz parte do poema *As balas*, que faz parte dos *Poemas para Adriano*.

³⁰ Estes versos são do poema *Quarta*, inserido na parte *Sete canções da vida*, do livro *Rosa dos Ventos*.

³¹ Este poema faz parte dos *Poemas Dispersos*.

Que o meu canto seja
 no meio do temporal
 uma chicotada de vento
 que estremeça as estrelas
 desfaça mitos
 e rasgue nevoeiros
 - escancarando sóis!
 (FONSECA, 1998, p. 151)

Mas nem sempre o sol é apresentado como símbolo de vida, de proteção, no poema *Estio*³² (FONSECA, 1998, p. 113), o sol funciona como denotação de um estigma, onde em um “Horizonte / todo de roda / caiado de sol”, o poeta mostra a vida sofrida dos campaniços no trabalho do campo: “... Campaniços degredados / na vastidão das searas / sonham bilhas de água fria!...” Como se percebe, o sol é um elemento bastante representativo da paisagem alentejana. Isso porque, essa região oscila entre um período de tempo seco e quente, quando o sol é predominante e um período chuvoso, principalmente no inverno.

3.1.1.1.4 A água

No poema anterior surge também a presença de mais um elemento da natureza, que é muito recorrente na poesia de Manuel da Fonseca – a água – e que revela a preocupação do poeta com as classes oprimidas. No poema mencionado, a água é um sonho que ajuda a suavizar a vida amargurada dos campaniços, mas também é uma necessidade diante do trabalho árduo sob um sol ardente.

Conforme Gaston Bachelard (1998, p. 120), a água simboliza o amor maternal, isto é, um amor que dá vida e nutre. Assim, em Manuel da Fonseca a água é uma promessa, uma necessidade, um valor do que é natural e espontâneo, como se percebe também nesses versos do poema *Para um poema a Florbela* (FONSECA, 1998, p. 139): “...Ceifeiros sentiram / que estavam bebendo / água fria da fonte;”. Desse modo, a água não é simplesmente um elemento plástico, mas sim um elemento de pureza, fonte de energia e o símbolo da libertação para o homem oprimido, como sugere esses outros versos: “Florbela não aparece / a levar-nos à courela / onde há a fonte e a moça, / que são nossas!..., / onde há a água e o pão / e o amor que prometeu!...”.

É também como símbolo de pureza que a água surge no poema *Tejo que levas as águas*³³. Diante das barbáries que assolam a cidade, o poeta se revolta e apela para as águas

³² O poema *Estio* está inserido na parte nomeada *Planície*, do livro de mesmo nome.

³³ Este poema faz parte dos *Poemas para Adriano*.

do rio Tejo, que com sua pureza e seu poder de movimentar-se possam não só “lavar” tudo de mal que a cidade contempla como também pede para que o rio as “leve” para o “mar”, leve para longe: crimes, roubos, fomes, terror, ódio, opressão, falta de liberdade, falta de verdade, poder desenfreado:

Tejo queavas as águas
Correndo de par em par
Lava a cidade de mágoas
Leva as mágoas para o mar

Lava-a de crimes espantos
De roubos fomes terror
Lava a cidade de quantos
Do ódio fingem amor

Lava bancos e empresas
Dos comedores de dinheiro
Que dos salários de tristeza
Arrecadam lucro inteiro

Lava palácios vivendas
Casebres bairros da lata
Leva negócios e rendas
Que a uns farta e a outros mata

Leva nas águas as grades
De aço e silêncio forjadas
Deixa soltar-se a verdade
Das bocas amordaçadas

Lava avenidas de vícios
Vielas de amores venais
Lava albergues e hospícios
Cadeias e hospitais

Afoga empenhos favores
Vãs glórias, ocas palmas
Leva o poder dos senhores
Que compram corpos e almas

Das camas de amor comprado
Desata abraços de lodo
Rostos corpos destroçados
Lava-os com sal e iodo

Tejo queavas as águas
Correndo de par em par
Lava a cidade de mágoas
Leva as mágoas para o mar.
(FONSECA, 1998, p. 168-169)

A musicalidade desse poema é marcada pela presença de vários recursos estilísticos utilizados pelo poeta. O poema é composto por nove quadras, com versos em redondilha maior, composição que torna os versos mais musicais. Todos os versos são rimados, com rimas alternadas (ABAB). É interessante notar que muitos dos vocábulos utilizados nas rimas dos versos se vinculam diretamente ao sentido que o poeta pretende dar o poema, seja no sentido de aproximar ou de opor os significados: (águas/mágoas; par/mar; espantos/quantos; terror/amor; empresas/tristeza; dinheiro/inteiro; vivendas/rendas; lata/mata; grades/verdade; forjadas/amordaçadas; vícios/hospícios; venais/hospitais; favores/senhores; palmas/almas; comprado/destroçados; lodo/iodo).

Outro recurso utilizado pelo poeta para aproveitar e valorizar as sonoridades das palavras é a aliteração, isto é, a repetição insistente dos mesmos sons consonantais em alguns versos do poema. As aliterações mais recorrentes se dão com o som do “l” e do “v”, como se nota nos exemplos a seguir do poema:

Tejo que **l**evas as águas □
 Correndo de par em par □
Lava a cidade de mágoas □
Leva as mágoas para o mar
 (...)

Lava avenidas de **v**ícios □
Vielas de amores **v**enais
 (...)

O objetivo da aliteração no poema é torná-lo mais musical, mais ritmado e sonoro. A aliteração dos fonemas “l” e “v” ajuda a produzir a imagem do movimento das águas do rio Tejo ao lavar e levar embora os problemas que a cidade apresenta. A articulação linguística e poética entre os verbos “levar” e “lavar” contribuem também para remeter ao movimento de ida e volta das águas. Sendo que quando as águas vêm até a cidade elas devem “lavar” a cidade e quando voltam devem “levar” tudo para o mar, para bem longe da cidade.

O eu-lírico pede para que o rio “lave” a cidade “de mágoas” e as “leve” para o “mar”. Lave a cidade de “crimes espantos”, de “roubos”, “fomes”, “terror”, daqueles que “do ódio fingem amor”, dos “bancos e empresas” que lucram com a exploração dos mais pobres. Pede para que as águas lavem os “palácios”, as “vivendas” e os “casebres” e levem para longe os “negócios e rendas” que só causam desigualdade social, exploração e morte dos mais fracos.

O rio Tejo deve levar embora “as grades de aço e silêncio forjadas”, ou seja, a censura, a falta de liberdade de expressão, para que “a verdade” possa “soltar-se” “das bocas amordaçadas” e a mentira, a enganação, a alienação não sejam mais predominantes na cidade. As águas do rio ainda devem lavar as “avenidas” da cidade dos “vícios” que são “viegas de amores venais”, os “albergues e hospícios”, as “cadeias e hospitais”. O rio deve afogar os “favores” empenhados, as “vãs glórias” e as “ocas palmas”, ou seja, tudo que foi conquistado de forma desonesta, indigna. E por isso o “poder dos senhores que compram corpos e almas” devem ser levados embora pelo rio. E os “rostos corpos destroçados” das “camas de amor comprado” devem ser lavados “com sal e iodo”.

A musicalidade do poema é marcada ainda pela repetição da primeira estrofe na estrofe final, formando assim um estribilho. Esse recurso também ajuda a encabeçar e fechar o desejo principal do eu-lírico do poema que é de purificar, lavar a cidade de todos os males com as águas do rio.

Nota-se, assim, que os elementos da natureza na poesia de Manuel da Fonseca são utilizados para compor e simbolizar o cenário de atrocidades e desgraças que se abatem sobre Portugal, como é o caso da noite e do vento, bem como simbolizam a forma do poeta revoltar-se e tentar levar o leitor a lutar para que esse cenário se transforme em um espaço puro e transparente como a água, alegre e lúcido como um dia de sol, sem espaço para crimes e atitudes obscuras.

A gama de elementos simbólicos que percorre a obra poética de Manuel da Fonseca por um lado realça a especificidade literária do poeta ao ressignificar o real a partir de elementos reconhecidamente familiares, porém, retratados com uma nova sensibilidade que transpõe a acepção restritiva dos vocábulos, de modo a instaurar no leitor novas formas de sentir e pensar esses elementos. Por outro lado, ao se valer de certos simbolismos, o poeta busca denunciar os conflitos, os problemas políticos, sociais e econômicos que o homem e a nação portuguesa do seu tempo padeciam e somente através de uma linguagem carregada de simbolismos isso seria possível, já que a censura era um obstáculo cruel a esse propósito.

3.1.2 Vida: meu suplício de Tântalo³⁴

Vida! Essa é a palavra que pode ser considerada a temática central da produção poética de Manuel da Fonseca. Uma vida que o tempo todo é buscada e desejada com grande ansiedade, mas que escapa por entre os dedos e não permite que seja vivida. De acordo com Mário Dionísio (1998, p. 37),

toda a temática de Manuel da Fonseca se reduz a dois motivos, intimamente solidários, que, em vários tons e andamentos, sem cessar se repetem: uma ansiedade de viver em conflito com uma realidade social que torna essa vida impossível de ser plenamente vivida e uma decisão de intervir nos destinos do mundo, o que, optando por um acto de desespero, acaba por esbarrar com a sua própria ineficácia que, entretanto, se não reconhece como tal e torna, assim, possível o constante recomeço. Do primeiro ao último dos poemas de Fonseca, incluindo tudo o que na sua prosa é ainda poesia, esses dois motivos maiores, desdobrados, ou reduzidos a pequenas sínteses, se entrecruzam e repetem.

A ânsia de viver do eu-lírico se revela no primeiro poema – *Primeira* – da primeira parte intitulada *Sete canções da vida*, do livro *Rosa dos Ventos*. Este poema é praticamente um hino à vida.

Vida:
 sensualíssima mulher de carnes maravilhosas
 cujos passos são horas
 cadenciadas
 rítmicas
 fatais.
 A cada movimento do teu corpo
 dispersam asas de desejos
 que me roçam a pele
 e encrespam os nervos na alucinação do “nunca mais”.
 Vou seguindo teus passos
 lutando e sofrendo
 cantando e chorando
 e ficam abertos meus braços:
 nunca te alcanço!
 Meu suplício de Tântalo.
 Envelheço...
 E tu, Vida, cada vez mais viçosa
 na oscilação nervosa
 das tuas ancas fecundas e sempre virgens!
 À punhalada dilacero a folhagem
 e abro clareiras

³⁴ Versos do poema “Primeira”, contido na parte *Sete canções da vida*, do livro *Rosa dos Ventos*.

na floresta milenária do meu caminho.
 Humildemente se rasga e avilta
 no roçar dos espinhos
 minha carne dorida.
 E quando julgo chegada a hora
 meu abraço de posse fica escancarado no ar!
 Olímpica
 firme
 gloriosa
 tu passas e não te alcanço, Vida.
 Caio suado de borco
 no lodo...
 O vento da noite badala os ramos
 sarcasmos canalhas.
 Não avisto a vida!
 Tenho medo, grito.
 Creio em Deus e nos fantásticos ecos
 do meu grito
 que vêm de longe e de perto
 do sul e do norte
 que me envolvem
 e esmagam:
 - maldita selva, maldita selva,
 antes o deserto, a sede e a morte!
 (Fonseca, 1998, p.44)

Neste poema, o eu-lírico compara a vida à mulher, uma bela mulher com movimentos sensuais que despertam o seu desejo de vivê-la em plenitude. Para caracterizá-la, o poeta se utiliza de expressiva adjetivação, qualificando-a como “sensualíssima”, de “carnes maravilhosas”, cujos passos são como as “horas”: “cadenciadas”, “rítmicas”, “fatais”. E a cada movimento do “corpo” dessa mulher, da vida “dispersam asas de desejos” que “roçam a pele” do eu-lírico e fazem seus “nervos” se encrespem em uma alucinação de que “nunca mais” conseguirá captar aquele momento, aquele movimento, aquela sensação. O desejo, a obsessão por “possuir” essa mulher, essa vida são ressaltados pelas ações que o eu-lírico empreende com essa finalidade:

Vou **seguindo** teus passos
lutando e sofrendo
cantando e chorando
 e ficam abertos meus braços:
 nunca te alcanço!

O encadeamento das ações através do uso dos verbos no gerúndio dá a ideia de uma continuidade indefinida das ações empreendidas pelo eu-lírico para prender em seus braços essa mulher, essa vida tão desejada. No entanto, apesar de todos os seus esforços, ele não

consegue alcançá-la e essa impossibilidade, essa frustração é enfatizada pelo uso do advérbio “nunca”. Considerando tal contradição, o eu-lírico pensa estar vivendo o suplício de Tântalo, figura da mitologia grega, filho de Zeus, que após cometer muitas maldades foi castigado pelos deuses com o suplício de fome e sede eternas. Schneider (2004, p. 76) descreve o suplício de Tântalo desse modo:

Um rio roçava seu pescoço, mas quando se inclinava para beber, as águas retrocediam, baixavam.
 Esplêndidos galhos, carregados de suculentas frutas, balançavam-se à sua frente. Quando alongava os trêmulos braços para colhê-las, o galho se afastava, escapando do seu alcance.
 Desespero maior ainda: um enorme rochedo pendia sobre sua cabeça indefesa, ameaçando desabar a qualquer momento. E o medo da morte passou a atormentá-lo, a tirar-lhe o sono, dia e noite.
 Faminto, sedento e mortalmente atormentado, Tântalo gemia inconsolável:
 - Ingrato e cruel destino... Infeliz o dia em que nasci!

Essa alusão ao suplício de Tântalo no poema é bastante coerente. Afinal, assim como o personagem mitológico que sente fome e sede e não consegue se alimentar, pois apesar de a comida e a bebida “parecerem” estar ao seu alcance elas escapam ao toque das suas mãos, o eu-lírico do poema se sente, do mesmo modo, em relação à vida. Ele tenta ardentemente alcançá-la, mas não consegue e a vida assim passa pelo eu-lírico, deixando-o marcado pelo tempo. Por outro lado, a vida continua cada vez mais bela, mais fértil e intacta:

Envelheço...
 E tu, Vida, cada vez mais viçosa
 na oscilação nervosa
 das tuas ancas fecundas e sempre virgens!

Mas o eu-lírico não desiste de tomar posse dessa mulher, dessa vida tão desejada e por isso luta ferozmente para atingir tal objetivo:

À punhalada dilacero a folhagem
 e abro clareiras
 na floresta milenária do meu caminho.
 Humildemente se rasga e avilta
 no roçar dos espinhos
 minha carne dorida.

A ferocidade com que o eu-lírico explora a “floresta” é notada através dos vocábulos utilizados pelo poeta para descrever a exploração: “à punhalada dilacero a folhagem” “e abro

clareiras”, chegando até a sua “carne” se rasgar e aviltar ao “roçar os espinhos”. Mas, quando o eu-lírico supõe que enfim conseguirá apreender a vida, o seu “suplício de Tântalo” persiste. A vida, por outro lado, mantêm-se intocável e vigorosa, como é ressaltada pelo uso dos adjetivos “olímpica”, “firme” e “gloriosa” para caracterizá-la:

E quando julgo chegada a hora
meu abraço de posse fica escancarado no ar!
Olímpica
firme
gloriosa
tu passas e não te alcanço, Vida.

Diante desse conflito existente entre a ânsia de viver e a impossibilidade de vivê-la em decorrência da realidade social adversa, o eu-lírico se cansa: “Caio suado de borco / no lodo...”, perde-se da vida: “Não avisto a vida!” e é tomado pelo desespero. E assim como o personagem mitológico Tântalo que diante do seu suplício maldiz o dia em que nasceu, o eu-lírico do poema também acaba preferindo a morte, já que não consegue viver intensamente.

Tenho medo, grito.
Creio em Deus e nos fantásticos ecos
do meu grito
que vêm de longe e de perto
do sul e do norte
que me envolvem
e esmagam:
- maldita selva, maldita selva,
antes o deserto, a sede e a morte!

Essa ânsia de viver e a sua impossibilidade fazem com que o poeta sinta necessidade de agir para que essa vida tão intensamente desejada torne-se realidade e não somente uma idealização. No poema seguinte, apesar de não saber ao certo como deve agir, o eu-lírico em *Sexta*³⁵ procura tomar atitudes em relação às adversidades, as “horas brutais” que a vida traz, pois pensa que se ele não fizer isso, esse contexto sombrio não se dissipará por si só. Na primeira estrofe, o eu-lírico afirma que ele vai “disperso nas horas”, “incerto nos passos”:

Vou:
disperso nas horas
incerto nos passos.
(Fonseca, 1998, p.50)

³⁵ Poema contido na parte *Sete canções da vida*, do livro *Rosa dos Ventos*.

A razão por tal insegurança no seu modo de agir é apresentada na segunda estrofe, quando o eu-lírico toma uma nota atitudinal, ele invoca a proteção divina para ajudá-lo nesse momento da sua vida:

Rezo:
 Vida, havias de trazer horas brutais,
 horas abertas,
 rasgadas por minhas mãos ansiosas
 de lúcidos temporais!
 (Fonseca, 1998, p.50)

Diante dessa situação adversa, o eu-lírico, chega à conclusão de que se ele não tentar fazer alguma coisa para mudar esse panorama nada irá acontecer.

Penso:
 se as não rasgar por minhas mãos
 a Vida não as dará jamais.
 (Fonseca, 1998, p.50)

Através do uso dos verbos no presente e em primeira pessoa o eu-lírico tenta aproximar-se mais do seu interlocutor, fazendo com que este se coloque no lugar do eu-lírico e chegue ao mesmo entendimento sobre as formas de agir sobre a situação abordada. Ao qualificar esse momento vivido como “horas brutais”, o poeta parece fazer alusão ao período histórico que Portugal está vivendo – a ditadura salazarista – com todas as suas restrições e violências e toma também para si a responsabilidade de contribuir para que essa realidade seja transformada, através do seu protesto poético.

Já no poema *Partir!...*³⁶, o eu-lírico diante da ansiedade de viver uma vida plena e da insatisfação em não poder vivê-la chega à conclusão de que a melhor forma de agir é partir:

Eu vou-me embora para além do Tejo,
 não posso mais ficar!

 Já sei de cor os passos de cada dia,
 na boca as mesmas palavras
 batidas nos meus ouvidos...
 - Ai as desgraças humanas destas paisagens iguais!...
 Abro os olhos e não vejo

³⁶ Poema contido na parte *Canções da beira-mar*, do livro *Rosa dos Ventos*.

já não ando, já não oiço...
 Não posso mais...
 Grita-me a Vida de longe
 e eu vou-me embora para além do Tejo.

Passa a ave no céu bebendo azul e diz: - Vem!
 O vento envolve-me numa carícia,
 envolve-me e murmura: - Vem!
 As ondas estalam nas praias e vão mar fora,
 as mãos de espuma a prender-me os sentidos
 chamam no fundo dos meus olhos: - Vem!

- Camaradas, eu vou, esperai um pouco...
 Ai, mas a vida nunca espera por ninguém...
 E a noite chega vingadoura;
 o vento rasga-me o fato,
 as ondas molham-me a carne
 e a ave pia misticamente no ar;
 abro os olhos e não vejo,
 já não ando, já não oiço
 - e fico, desgraçado de ficar!...
 (Fonseca, 1998, p.56)

Partir, nesse sentido, significa deixar para trás “as desgraças humanas destas paisagens iguais” que impedem que a vida seja plenamente vivida, que trazem desolação ao eu-lírico e toda a natureza o convida para partir: “Passa a ave no céu bebendo azul e diz: - Vem! / O vento envolve-me numa carícia, / envolve-me e murmura: - Vem! / As ondas estalam nas praias e vão mar fora, / as mãos de espuma a prender-me os sentidos / chamam no fundo dos meus olhos: - Vem!”. No entanto, o eu-lírico não parte e a natureza que outrora o convidava a partir, se transforma: “E a noite chega vingadoura; / o vento rasga-me o fato, / as ondas molham-me a carne / e a ave pia misticamente no ar”, tornando-o “desgraçado de ficar”.

Já que não consegue partir, o eu-lírico enfrenta as situações atribuladas dessa vida através da revolta, traduzida pelos gritos, pelas lágrimas e pela raiva de desejar algo que não consegue alcançar. Esses sentimentos são expressos no poema *Quinta*³⁷, que mostra também que apesar de se sentir frustrado por não conseguir viver plenamente, o eu-lírico não desiste da vida e esta se torna ainda mais amada e desejada:

Bem alto foram os gritos e os braços erguidos,
 Bem amargas as lágrimas choradas.
 E secas as lágrimas estalaram as raivas
 Nas florestas de braços aflitos.

³⁷ Poema contido na parte *Sete canções da vida*, do livro *Rosa dos Ventos*.

... A Vida lá vai,
 Mais amada que ontem, mais desejada que nunca!
 (Fonseca, 1998, p.49)

Mas essa revolta se traduz também no desejo de intervir, de retirar as vendas dos olhos de quem ainda não se deu conta da sombria realidade em que se insere e vive alienado em relação aos problemas sociais, econômicos e políticos existentes no país, advindos do governo salazarista. Afinal, esse desejo, essa necessidade de intervir configura-se como uma das principais características da escrita neorrealista, que pretende se empenhar para desmascarar a falsa consciência recorrente nos processos de enunciação, de forma a atingir o sujeito da enunciação através do texto produzido. Ou seja, a escrita neorrealista empreende uma luta contra a alienação ao tentar levar o leitor a perceber que a sua participação é fundamental para que se crie uma nova consciência e como consequência disso a realidade possa ser transformada. Essa característica está bem evidenciada no poema *Antes que seja tarde*³⁸.

O título do poema “*Antes que seja tarde*” já demonstra que o eu-lírico pretende dar um conselho, uma ordem, fazer um pedido ao seu interlocutor, nomeado de “amigo”. Para ser mais enfático no seu pedido, o eu-lírico utiliza os verbos na sua forma imperativa. Cada ordem dada ao “amigo” é como um degrau para se chegar a um determinado objetivo, que é o de fazer com que o interlocutor passe de um estado passivo, alienado, influenciado por uma falsa consciência para uma consciência crítica da realidade que o circunda e partir de então modifique as suas atitudes em relação à vida e lute para transformar o seu país.

Esse “amigo” parece ser alguém que vive distante da realidade, que se preocupa e fala de coisas frívolas – “coisas mansas” “e paradas como as águas de um lago adormecido”. Por isso, o eu-lírico, primeiramente, procura acordar esse “amigo”, que pode estar metaforicamente simbolizando o povo português que se encontra alienado por uma visão distorcida do país, “um país inventado”, que só existe na imaginação.

Amigo,
 tu que choras uma angústia qualquer
 e falas de coisas mansas como o luar
 e paradas
 como as águas de um lago adormecido,
 acorda!
 (FONSECA, 1998, p. 152)

³⁸ O poema faz parte dos *Poemas Dispersos*.

Depois de acordado, o eu-lírico ordena que o “amigo” deixe para trás essa imagem errônea de país com a qual ele se embevece e abandone essa percepção deturpada da realidade, pois ele é “o único habitante” desse país onde tudo parece estar indo bem, mas que nada mais é do que um “jardim sem flores”, pois parece perfeito, mas que nada pode florescer já que não há condições favoráveis para que coisas boas aconteçam.

Deixa de vez
as margens do regato solitário
onde te miras
como se fosses a tua namorada.
Abandona o jardim sem flores
desse país inventado
onde tu és o único habitante.
(FONSECA, 1998, p. 152)

Em seguida, o eu-lírico pede para que o “amigo” deixe para trás o desejo de não se importar com os rumos incertos que o país está tomando e de manter-se alienado aos problemas que o rodeiam. Ordena também que ele se liberte dessa falsa consciência de que está vivendo em um país onde tudo está em harmonia, mas que na verdade reina uma “paz podre de milagre”, ou seja, a suposta paz em que o país estava envolto era falsa, pois era apenas aparente e enganadora, bem como, beneficiava apenas a elite ligada ao governo salazarista, enquanto massacrava a maior parte da população.

Deixa os desejos sem rumo
de barco ao deus-dará
e esse ar de renúncia
às coisas do mundo.
Acorda, amigo,
liberta-te dessa paz podre de milagre
que existe
apenas na tua imaginação.
(FONSECA, 1998, p. 152)

Depois de acordado e liberto desse sonho que só contribui para o poder dominante levar à ruína o país, o eu-lírico ordena enfim que o “amigo” abra os seus olhos e observe a verdadeira realidade. Após captar o real com outros olhos e ver tudo de errado que está acontecendo, abandone sua passividade e abra os braços para a vida e lute, ou seja, possa nascer “de vez para a vida”, antes que seja tarde demais para tomar consciência dos problemas que assolam a nação portuguesa.

Abre os olhos e olha,
 abre os braços e luta!
 Amigo,
 antes da morte vir
 nasce de vez para a vida.
 (FONSECA, 1998, p. 152)

Assim, se por um lado a vida desejada é aquela invocada, com maiúscula, por outro lado há a outra vida, sem maiúscula, “organizada em formas sociais que contrariam e esmagam o que há de mais instintivo e intuitivo no poeta” (DIONÍSIO, 1998, p. 33). Poeta esse que possui um olhar percuciente e abrangente sobre o mundo que o circunda, como é descrito no poema *Os olhos do poeta*³⁹, no qual através da retórica o poeta procura propagar sua voz de modo a ecoar como um apoio sólido. Desse modo, o poema apresenta uma relativa regularidade nos versos e uma cadência monótona que tornam os versos versículos que formam o poema. O poema apresenta também uma estrutura formal mais livre, com versos brancos:

O poeta tem olhos de água para reflectirem todas as cores do mundo,
 e as formas e as proporções exactas, mesmo das coisas que os sábios
 desconhecem.
 Em seu olhar estão as distâncias sem mistério que há entre as estrelas,
 e estão as estrelas luzindo na penumbra dos bairros da miséria,
 com as silhuetas escuras dos meninos vadios esguedelhados ao vento.
 Em seu olhar estão as neves eternas dos Himalaias vencidos
 e as rugas maceradas das mães que perderam os filhos na luta entre as pátrias
 e o movimento ululante das cidades marítimas onde se falam todas as
 línguas da Terra
 e o gesto desolado dos homens que voltam ao lar com as mãos vazias e
 calejadas
 e a luz do deserto incandescente e trémula, e os gelos dos pólos, brancos,
 brancos,
 e a sombra das pálpebras sobre o rosto das noivas que não noivaram
 e os tesouros dos oceanos desvendados maravilhando como contos-de-fada à
 hora da infância
 e os trapos negros das mulheres dos pescadores esvoaçando como bandeiras
 aflitas
 e correndo pela costa de mãos jogadas prò mar amaldiçoando a tempestade:
 - todas as cores, todas as formas do mundo se agitam e gritam nos olhos do
 poeta.
 Do seu olhar, que é um farol erguido no alto de um promontório,
 sai uma estrela voando nas trevas
 tocando de esperança o coração dos homens de todas as latitudes.
 E os dias claros, inundados de vida, perdem o brilho nos olhos do poeta
 que escreve poemas de revolta com tinta de sol na noite de angústia que pesa

³⁹ O poema está inserido na parte *Poemas (primeira parte)*, do livro *Rosa dos Ventos*.

(FONSECA, 1998, p. 88)

O título do poema não apresenta dificuldades para o entendimento do leitor. Sugere que o poema descreverá a forma como o poeta vê as coisas. Desse modo, surgem algumas perguntas: qual é a visão de mundo que o poeta tem? Quais suas atitudes em relação a essa forma de ver o mundo? As atitudes e a visão de mundo se integram ou divergem entre si? Já no primeiro verso o eu-lírico, em terceira pessoa do singular, responde a primeira pergunta, pois afirma que “o poeta tem olhos de água”, ou seja, através dessa metáfora ele declara que seus olhos são transparentes como a água e assim conseguem refletir todas as cores do mundo.

No segundo verso o eu-lírico continua sua descrição do olhar, que segundo ele é bastante abrangente e exato, conseguindo enxergar até mesmo o que os sábios desconhecem, ou seja, é um olhar muito perspicaz. No decorrer dos versos do poema ocorre uma enumeração do que o olhar do poeta consegue alcançar, representada pela preposição “e”, a qual aparece ao longo do poema inteiro, totalizando treze vezes, como forma de causar o efeito de adição as características do olhar do poeta.

As cores refletidas nos olhos do poeta não são de “dias claros, inundados de vida”, mas sim aquelas que retratam “a angústia que pesa no mundo”. Com o olhar que vê a “miséria”, “as rugas”, as dores, “o gesto desolado dos homens”, “a sombra das pálpebras das noivas que não noivaram”, “os trapos das mulheres dos pescadores”, o poeta apresenta como atitude a revolta que se torna evidente nos seus poemas, com o intuito de trazer esperança para os corações dos homens. Dessa forma, esse olhar é comparado a um “farol erguido no alto de um promontório” que com sua luz e sua posição privilegiada tem a missão de ser uma “estrela” dentro das “trevas”, “estrelas luzindo na penumbra”. Isso parece ser uma forma de demonstrar a relevância do olhar do poeta na sociedade em que se insere.

Como o olhar do poeta deve refletir “todas as cores do mundo”, há no decorrer do poema a presença constante de vocábulos e adjetivações que de algum modo representam as cores, a maior parte deles referem-se a cores sombrias como: “penumbra”, “silhuetas escuras”, “sombra das pálpebras”, “trapos negros”, “trevas”, “noite de angústia”. Significando dessa forma que as cores predominantes no mundo são negativas, devendo o poeta ser uma “estrela” a trazer brilho e esperança a esse mundo tomado pelas “trevas”.

Os olhos do poeta revelam-se assim não como olhos que apenas choram ou lamentam a realidade que o circunda, mas sim como olhos que se abrem para a realidade

social e são capazes de recriar esse real. São olhos que revelam que o poeta possui uma especial propensão para auscultar os males que afetam os homens, uma sensibilidade que se reflete no lirismo da sua poesia e por isso consegue descrever e interpretar o espaço geográfico e humano do Alentejo, permeado de dores e sofrimentos. Ou seja, o seu compromisso é o de escrever “poemas de revolta com tinta de sol na noite de angústia que pesa no mundo”, pois no seu olhar “todas as cores, todas as formas do mundo se agitam e gritam”, implorando que sejam escutadas e comunicadas aos homens.

Nesse sentido, o compromisso do poeta é, principalmente, com a vida, com a desmistificação do poder dominante em Portugal, de modo a fazer desvanecer tudo que encobre a verdade, como se percebe no poema *Ansiedade*⁴⁰:

Quero compor um poema
onde fremente
cante a vida
das florestas e dos ventos.

Que o meu canto seja
no meio do temporal
uma chicotada de vento
que estremeça as estrelas
desfaça mitos
e rasgue nevoeiros
- escancarando sóis!
(FONSECA, 1998, p. 151)

Para que os “mitos” sejam desfeitos é necessário que se denuncie todas as formas de alienação, por essa razão o poeta abraça a causa de todos que são privados de viver uma vida plena, injustiçados por questões econômicas, políticas ou sociais. Isso porque, o interesse por temas referentes às classes oprimidas pode ser considerado uma das principais características dos escritores neorrealistas que julgaram fundamental se colocar ao lado daqueles que são oprimidos e esquecidos pela sociedade, sem direito a vez e nem voz, como revela o poema *Solidão*⁴¹:

Que venham todos os pobres da Terra
os ofendidos e humilhados
os torturados
os loucos:
meu abraço é cada vez mais largo
envolve-os a todos!

⁴⁰ O poema faz parte dos *Poemas Dispersos*.

⁴¹ Este poema faz parte dos *Poemas Dispersos*.

Ó minha vontade, ó meu desejo
 - os pobres e os humilhados
 todos
 se quedaram de espanto!...

(A luz do Sol beija e fecunda
 mas os místicos andaram pelos séculos
 construindo noites
 geladas solidões.)
 (FONSECA, 1998, p. 150)

Neste poema, a intenção do poeta é manifestar seu protesto contra as injustiças, as privações que são impostas ao homem e o impedem de usufruir dos seus direitos e da sua condição de ser humano, por isso adere às causas dos que sofrem, dos “pobres da Terra”, dos “ofendidos e humilhados”, dos “torturados” e dos “loucos”. Ou seja, todos que de alguma forma e por alguma razão estão à margem da sociedade, seja em virtude da condição social que vivem, ou pela opressão de que são vítimas, ou pela privação da liberdade ou por não serem compreendidos e por isso discriminados por terem uma doença mental.

Assim, tudo que contribui para que a dignidade humana seja depreciada é denunciado nos poemas de Manuel da Fonseca, como o capitalismo que cria o domingo: “Eu podia destruir esta civilização capitalista, que inventou o domingo.” Isso porque, para o poeta esse dia reflete tudo de mal que o sistema capitalista trouxe para a sociedade. É no domingo que as coisas mais tristes, mais desprezíveis acontecem e pode-se perceber o caos, a miséria em que a sociedade está mergulhada, em virtude do sistema que impera. No poema *Domingo*⁴², o poeta descreve de uma forma bem crua o mundo capitalista, com todo o seu universo de frustrações, oportunismos, sujeições e exploração. Por isso, esse poema pode ser considerado “uma espécie de suma das misérias que o poeta quer denunciar” (PONTES, 1980, p. 28).

No domingo, o poeta observa o grande número de pessoas que vive à margem da sociedade por não ter um emprego, por não ter como se sustentar: “Mas uma maioria sai para as ruas pedindo” e prefere o domingo para pedir “Pois nesse dia / Aqueles que passeiam com a mulher e os filhos / São mais generosos.” É nesse dia também que o desespero das pessoas chega ao seu ápice: “Um rapaz que era pintor / Não disse nada a ninguém / E escolheu o domingo para se matar. (FONSECA, 1998, p. 99-100)” No domingo pode ser visto as meninas perderem a sua inocência:

⁴² O poema está inserido na parte *Poemas (segunda parte)*, do livro *Rosa dos Ventos*.

Mariazinha Santos
 Quando chega o domingo,
 Vai com uma amiga para o cinema.
 Deixa que lhe apalpem as coxas
 E abafa os suspiros mordendo um lencinho que sua mãe lhe bordou,
 Quando ela era ainda muito menina...
 (FONSECA, 1998, p. 100)

E o eu-lírico do poema *Domingo* sabe de tudo que se passa nesse dia porque “É que conheço todas as horas que fazem um dia de domingo! (FONSECA, 1998, p. 100)”, como por exemplo:

Sei duma hora numa escada
 Onde uma velha põe sua neta
 E vem sorrir aos homens que passam!
 E a costureirinha mais honesta que eu namorei
 Vendeu a virgindade num domingo
 - porque é o dia em que estão fechadas as casas de penhores!
 (FONSECA, 1998, p. 100)

Por essa razão o eu-lírico considera que “Há mais amargura nisto / Que em toda a História das Guerras” e acredita que para acabar com os males que assolam a sociedade é fundamental abolir o capitalismo, enquanto sistema que reduz a vida a mero objeto de negociação e destitui a dignidade humana “e esta era uma das coisas mais belas / Que um homem podia fazer na vida! (FONSECA, 1998, p. 100)” No entanto, esse propósito não é entendido pela sociedade: “E um domingo parei numa praça / e pus-me a gritar o que sentia, / mas todos acharam estranhos os meus modos / e estranha a minha voz...”(FONSECA, 1998, p. 101). Esse desdém com que é recebido o seu protesto faz com que o eu-lírico sinta-se desalentado e torne-se indiferente em relação à sociedade que o circunda:

Então,
 virá a miséria maior que todas
 secar o último restolho de moral que em mim resta;
 e eu ficarei rude como o deserto
 e agreste como o recorte das altas serras:
 e virá a ânsia do peito para os braços!
 (FONSECA, 1998, p. 103-104)

Diretamente vinculada ao sistema capitalista que norteia as relações sociais e econômicas encontra-se a opressão sofrida pelas classes trabalhadoras em relação aos seus

patrões que é denunciada por Manuel da Fonseca. O poema *Rapaz do bairro da lata*⁴³ conta a vida de um rapaz, morador de um bairro pobre – situado na periferia da cidade, onde as construções são precárias ou degradadas, sem água canalizada, saneamento, eletricidade ou outros tipos de infra-estruturas e que em Portugal recebe a designação de “bairro da lata” – que era maltratado pelo patrão no seu trabalho como aprendiz em uma oficina:

Já rapaz crescido
 Sequer fui ouvido
 Só meu pai o quis:
 Entrei de aprendiz
 Para uma oficina
 Minha negra sina
 Ofício gritado
 Estalo safanão
 Era um pau-mandado
 Nas mãos do patrão.
 (FONSECA, 1998, p. 172)

Essa forma de ser tratado não é entendida pelo rapaz, pois “que jogo era aquele/Que só um jogava? (FONSECA, 1998, p. 173)”, ou seja, não é por ser um empregado, estar subordinado ao seu patrão que esta relação precise ser na base da violência, do desrespeito à dignidade humana. É assim que o sistema capitalista vê as pessoas das classes assalariadas, não como seres humanos que devem ser respeitados nos seus direitos e na sua dignidade, mas sim como pessoas inferiores que precisam ser tratadas como máquinas sem sentimentos e direitos e devem servir apenas como mão-de-obra barata a ser explorada e contribuir para o enriquecimento dos seus superiores. No entanto, o rapaz não se deixa explorar e toma uma atitude em relação aos maltratos que recebe do patrão:

E no outro dia
 Logo que o patrão
 Levantou da mão
 Para a bofetada
 Peguei num martelo
 Entrei na jogada.

Mudei de oficina
 Subi de aprendiz
 Dobrei uma esquina
 Minha vida fiz.
 Na escola nocturna
 Meti-me a estudar
 Tenho namorada

⁴³ Este poema faz parte dos *Poemas para Adriano*.

Vamos namorar
 Tenho amigos certos
 Vamos trabalhar
 Todos a lutar
 Pelas coisas da vida
 Que queremos viver!
 (FONSECA, 1998, p. 173)

Portanto, o eu-lírico percebe que para a sua vida melhorar é necessário lutar para isso, não se deixando acomodar diante das injustiças sociais de que é vítima a fim de construir um futuro mais digno. Tema semelhante é tratado no poema *O senhor gerente*⁴⁴, que mostra a indiferença com que são tratados os proletariados diante das suas reivindicações:

Para falar ao gerente
 Em nome de todos nós
 Se algum de nós o procura
 Assoma logo pela frente
 Secretário de cara dura
 A dizer em alta voz
 “não está o senhor gerente.”
 (FONSECA, 1998, p. 174)

Para ouvir as solicitações dos funcionários o gerente nunca está presente, “mas as ordens que ele dá/Essas sente-as a gente”, ou seja, mesmo estando inacessível, as suas ordens devem ser cumpridas, sem direito à reclamações. Entretanto, os funcionários têm consciência de que é através do trabalho deles que o gerente enriquece e por isso prefere não atender aos apelos dos seus subordinados:

Lá no escritório o gerente
 E nós cá nas oficinas
 O esforço da nossa lida
 Sem dar ouvidos à gente
 Guarda-o com unhas ferinas
 Somos a fonte da vida
 Os dinheiros são prò gerente.
 (FONSECA, 1998, p. 175)

Diante da impossibilidade de negociações referentes aos direitos dos assalariados, estes resolvem deixar de serem funcionários e tornarem-se patrões, impedindo assim a exploração dos trabalhadores pelo sistema capitalista, ou seja, de forma a convocar a luta de classes com o propósito de destituir o poder econômico vigente:

⁴⁴ Este poema faz parte dos *Poemas para Adriano*.

Já que não consente
 Em falar à gente
 Do salário da gente
 Vai ficar assente
 Que será a gente
 O novo gerente.
 (FONSECA, 1998, p. 175)

Outra forma de exploração dos mais pobres é denunciada, através da ironia, no poema *Dona Abastança*⁴⁵, que mostra a hipocrisia e a corrupção existente nas classes sociais mais elevadas e por outro lado o engano de que são vítimas as pessoas mais simples. O poema começa demonstrando a suposta caridade da esposa de um comendador em relação aos mais pobres:

“A caridade é amor”
 Proclama dona Abastança
 Esposa do comendador
 Senhor da alta finança.

Família necessitada
 A boa senhora acode
 Pouco a uns a outros nada
 “Dar a todos não se pode.”
 (FONSECA, 1998, p. 176)

Mas essa caridade se revela falsa, pois ao mesmo tempo em que a “boa senhora” oferece esmolas aos pobres, seu marido, por outro lado, contribui para aumentar ainda mais o número de pobres, através das fraudes que comete:

O bem da bolsa lhes sai
 E sai caro fazer o bem
 Ela dá ele subtrai
 Fazem como lhes convém
 Ela aos pobres dá uns cobres
 Ele incansável lá vai
 Com o que tira a quem não tem
 Fazendo mais e mais pobres.
 (FONSECA, 1998, p. 176)

Assim, o eu-lírico revela que os corruptos só dão porque estão tirando, com a finalidade de sempre ter mais, ou seja, a riqueza do comendador é fruto dos roubos que pratica e por isso não se importa de “dar” um pouco do que tem a aqueles que estão sendo

⁴⁵ Este poema faz parte dos *Poemas para Adriano*.

roubados e nem se dão conta disso e acreditam que conseguem essas migalhas em razão da generosidade alheia:

Todo o que milhões furtou
Sempre ao bem-fazer foi dado
Pouco custa a quem roubou
Dar pouco a quem foi roubado.

Oh engano sempre novo
De tão estranha caridade
Feita com dinheiro do povo
Ao povo desta cidade.
(FONSECA, 1998, p. 177)

Com isso, o poeta pretende chamar a atenção sobre o que existe por trás das aparentes atitudes caridosas realizadas para o povo por parte daqueles que detêm o poder sobre os bens públicos. Desse modo, fazer com que o povo enxergue as injustiças e a corrupção que arruína o país e torna os pobres cada vez mais miseráveis e os ricos cada vez mais abastados. Nesse sentido, não são apenas as privações de cunho econômico que o poeta denuncia, pois outras formas de privações impossibilitam o homem de viver uma vida plena, com dignidade, como o cerceamento da liberdade que impede que o ser humano se expresse e mostre indignação em relação aos acontecimentos sociais. Problemas esses que tornam incerta a concretização dos sonhos e em consequência tolhe as expectativas por dias melhores.

É por tudo isso que o poeta não cansa de gritar e suplicar para que diante da realidade social, econômica e política que se mostra avessa à materialização de uma Vida, maiúscula, “olímpica, firme, gloriosa” não se pode deixar de acordar para essa realidade e lutar. Afinal, essa é a proposta do movimento neorrealista: mostrar que a literatura e a vida não se excluem, mas se interligam e por isso exige uma participação maior do artista frente aos acontecimentos do seu tempo. Participação essa que no caso de Portugal exigia que o artista se posicionasse contra o sistema ditatorial salazarista que tolhia a liberdade e levava o país cada vez mais à miséria e lutasse em prol da democracia. Manuel da Fonseca, por seu turno, não deixou de evidenciar aos seus companheiros de movimento a sua postura e o seu desejo de transformar o mundo através da literatura, como relata Mário Dionísio, no seu prefácio à *Obra Poética* (1998, p. 22):

Quem o trouxe ao nosso grupo? Não me lembro, não sei. Mas sei o que o levou até lá. (...) um coração pulsando por todos os “humildes e ofendidos” (líamos muito Dostoiévski, apesar do que terá parecido), uma obstinada recusa a ser feliz num mundo agressivamente infeliz, uma ânsia de dádiva total e o grande sonho de criar uma literatura nova, radicada na convicção de

que, na luta imensa pela libertação do homem, ela teria um papel inestimável a desempenhar contra o egoísmo, os interesses mesquinhos, a convicção, a indiferença perante o crime, a glorificação de um mundo podre. E na convicção, também, assaz ingênua, que só a vulgar injustiça da fogosidade juvenil naturalmente ditava, de que toda a arte não fosse essa, precisamente essa com que se sonhava, mais não fazia, no fundo, do que ajudar a prolongar o mundo detestável.

Por essa razão, mesmo que a vida continue a ser inacessível e as atitudes pareçam de um louco, é urgente realizar gestos de heroísmo, como convoca o eu-lírico do poema *Mataram a Tuna!*⁴⁶ ao relembrar os alegres e divertidos domingos na vila quando todos se reuniam para ouvir e cantar ao som da marcha Almadanim, tocada por Zé Jacinto:

Ó meus amigos desgraçados
se a vida é curta e a morte infinita
despertemos e vamos
eia!
vamos fazer qualquer coisa de louco e heróico
como era a Tuna do Zé Jacinto
tocando a marcha Almadanim!
(FONSECA, 1998, p. 129)

Assim, é a esperança que ajuda a dar ânimo e de alguma forma dá sentido ao sofrimento. Por isso, mesmo em face de um contexto histórico-social tão opressor, o poeta canta e vive uma esperança de que “um dia virá” e compensará todos os obstáculos que a vida apresenta nesse momento e finalmente ele poderá exclamar: “eu vou fazer as coisas mais belas / que um homem pode fazer na vida!”

3.1.3 Caminhos do Alentejo: terra bravia de fomes⁴⁷

Situado “abaixo do rio Tejo, o Alentejo ocupa quase todo o sul de Portugal, estendendo-se do Atlântico à fronteira com a Espanha” (ALBERT, 2006, p. 7). Compreende integralmente os distritos de Évora, Portalegre e Beja e as metades sul de Santarém e Setúbal, sendo, por isso, considerado a maior região de Portugal divide-se em cinco sub-regiões: Alentejo Central, Alentejo Litoral, Alto Alentejo, Baixo Alentejo e Lezíria do Tejo. De acordo com Miguel Torga (1996, p. 123), “em Portugal, há duas coisas grandes, pela força e

⁴⁶ Poema inserido na parte *Vila*, do livro *Planície*.

⁴⁷ Versos iniciais do poema “Para um poema a Florbela”, do livro *Planície*.

pelo tamanho: Trás-os-Montes e o Alentejo. Trás-os-Montes é o ímpeto, a convulsão; o Alentejo, o fôlego, a extensão do alento.”

Diante da grandeza da região alentejana, Miguel Torga adverte que é fundamental se preparar para penetrar nesse ambiente, ou seja, deixar de ter uma visão limitada e alheia do espaço em redor, já que o Alentejo exige passos mais compassados e um olhar mais atento e amplo para que se possa contemplar suas paisagens.

Quem vai ao mar, prepara-se em terra – diz o ditado. Aplicando a fórmula ao Alentejo, teremos de nos preparar para entrar dentro dele. Será preciso quebrar primeiro a nossa luneta de horizontes pequenos, e alargar, depois, o compasso com que habitualmente medimos o tamanho do que nos circunda. Agora as distâncias são intermináveis, e as estrelas, no alto, brilham com fulgor tropical. Teremos, portanto, de mudar de ritmo e de visor (TORGA, 1996, p. 129).

Portanto, as características da região alentejana fazem com que esse espaço seja muitas vezes escolhido pelos autores portugueses como cenário para as suas obras literárias e, assim, esse espaço consegue adquirir grande destaque na literatura portuguesa. É o que nos relata poeticamente Urbano Tavares Rodrigues (1958, p. 7) ao falar sobre a região do Alentejo, definindo-a de modo extremamente lírico e comovedor:

Terra por excelência, nem rocha, nem hortejo, nem pinhal, terra vasta, grave, sortiléga, fecunda, envolvente, terra chã – do áspero montado, dos sobrerrais sangrentos, charnecas e olivais, e das searas com que os olhos comungam o infinito – o Alentejo é das províncias de Portugal aquela que na nossa literatura aparece como figura sobresselente e decisiva mesmo quando deverá ser cenário.

Diante da descrição e da exaltação do Alentejo expressada no trecho anterior, pode-se ter uma breve noção da importância dessa região. Considerando isso, esta se configura como um espaço muito rico para a composição literária de vários autores, sendo por essa razão retratada em várias obras da literatura portuguesa. No que se refere às obras dos escritores neorrealistas, percebe-se que o Alentejo é um dos espaços favoritos como palco onde se desenrolam vários problemas sociais que o movimento pretende explorar. A preferência dos escritores neorrealistas por retratar essa região se explica pela ênfase que o Neorrealismo pretende dar na denúncia das injustiças sociais, da exploração do trabalho humano, da alienação, de modo a evidenciar um conjunto de vicissitudes que, em geral, atingem os mais oprimidos. Nesse sentido, nota-se a afinidade existente entre a região alentejana e a problemática neorrealista, como explica Rodrigues (1958, p. 21):

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

Manuel da Fonseca, por sua vez, possui uma estreita ligação com a região do Alentejo, principalmente por ter nascido e vivido por vários anos em Santiago do Cacém, distrito de Setúbal, no Baixo Alentejo. Essa ligação se reflete de modo muito singular tanto na sua obra ficcional quanto na sua obra poética, que é toda transpassada pelo Alentejo e o poeta soube como poucos revelar a vida sofrida do homem alentejano, como comenta Mário Dionísio, em 1942, sobre a publicação da poesia e dos contos de Aldeia Nova:

(...) Quando falo em Manuel da Fonseca revelar o Alentejo, penso em qualquer coisa de muito semelhante a o Alentejo se revelar a si próprio. Qualquer coisa como se aquelas figuras que aparecem, a espaços, espedadas, imóveis e sombrias no meio da grande planície, começassem subitamente [...] a falar-nos delas, da terra e dos senhores que as esmagam.

Comentário esse que fez com que Manuel da Fonseca declarasse em entrevista à Gazeta Musical e de Todas as Artes, em 1960, a forma como ele fala do Alentejo na sua produção literária:

Já houve um crítico que afirmou que eu nasci para falar do Alentejo. Eu nunca falei do Alentejo como se fosse de lá – como se fosse um burguês da vila. Faço-o sempre, ou tento fazê-lo, como homem da cidade que sou. Cidade, aqui, no que o termo significa de interesse e de sentimento dos problemas do meu tempo. Daí sentir-me de igual modo à-vontade para falar de Lisboa e mais de quem cá vive.

Manuel da Fonseca não fala do Alentejo como se fosse um burguês que olha ao seu redor e não enxerga a realidade dura do homem comum, mas sim como um “homem da cidade” que se interessa pelos problemas do seu tempo. Problemas que o poeta fez questão de obter um conhecimento mais aprofundado, através de uma experiência concreta com a região do Alentejo e com sua gente, como relata Artur da Fonseca (2008, p. 5), irmão de Manuel, sobre a convivência do poeta com o povo alentejano: “Percorre todo o Baixo Alentejo, para viver entre os camponeses, e tem o grande talento de saber ouvir os seus sofrimentos e dramas, para depois os escrever: em verso ou prosa, como ele o sabia, com as palavras certas da verdade real.”

De acordo com Simões (1979, p. 41), a experiência obtida pelo poeta através da sua vivência pessoal com a região do Alentejo e com seu povo “motiva uma experiência, um conhecimento real das crônicas que estão na base dos seus temas preferidos” e “outorga às personagens uma presença de verdade e força.” Isso porque “Manuel da Fonseca tem a percepção nítida duma consciência de classe, e, se não participou directamente nos acontecimentos, foi pelo menos testemunhador vivo, particularmente interessado” nos destinos da sua nação.

Portanto, o Alentejo é retratado nos poemas através de um olhar mais percuciente, crítico, por essa razão “este espaço geográfico empapa-se de significado e de tensões. Não é mero enquadramento paisagístico. Ao caracterizá-lo, Manuel da Fonseca, como que esboça, poeticamente, uma espécie de geopolítica” (PONTES, 1980, p. 25). Assim, na sua poesia, o poeta não utiliza o espaço apenas como pano de fundo, mas expõe os conflitos sociais, econômicos e políticos desse ambiente e de quem vive nele. Barcellos (1997, p. 18) ao falar sobre a representação do espaço alentejano na obra de Manuel da Fonseca considera que o espaço seja “um elemento fundamental na configuração da problemática humana visada na obra”, ou seja, “trata-se de um espaço concreto, que a obra assume em seus condicionamentos físicos, antropológicos e sociais”.

Nesse sentido, a poesia manuelina revela várias faces da região alentejana, desde aquele Alentejo evocado através da memória das vivências do poeta bem como o Alentejo do período salazarista com seus graves problemas sociais e econômicos. De qualquer forma, se percebe nos versos de Manuel da Fonseca um enorme fascínio do poeta por essa região que impressiona pela vastidão de suas planícies e encanta pela beleza de suas paisagens, tão bem retratadas na sua poesia.

A região alentejana é tão importante para o poeta que o seu segundo volume de poemas publicado é denominado *Planície*, ou seja, uma referência direta a essa região que é ressaltada por suas planícies a perder de vista. Além disso, o poeta utiliza nos versos dos seus poemas vocábulos bastante regionais para caracterizar e descrever a região, tornando-a ainda mais admirável. O Alentejo cantado por Manuel da Fonseca é aquele com suas pequenas aldeias, como é revelado no poema *Aldeia*⁴⁸, onde o uso recorrente dos numerais na sua descrição contribui para mostrar quão pequena ela é:

Nove casas,
Duas ruas,

⁴⁸ Poema inserido na parte *Planície*, do livro de mesmo nome.

Ao **meio** das ruas
Um largo,
 Ao **meio** do largo
Um poço de água fria.
 (FONSECA, 1998, p. 111)

Aldeias perdidas onde tudo é silêncio e solidão por entre os descampados:

Tudo isto tão parado
 E o céu tão baixo
 Que quando alguém grita para longe
 Um nome familiar
 Se assustam pombos brancos
 E acordam ecos no descampado.
 (FONSECA, 1998, p. 111)

Com uma imensidão de campos sem fim, que são retratados pela repetição do vocábulo “campos”, no poema *Estradas*⁴⁹. Nesse poema, o eu-lírico ressalta a paisagem alentejana, com suas planícies, seus cumes arredondados cobertos por flores aromáticas, seus “barrancos entre encostas cheios de azul e silêncio” onde o silêncio é tão predominante que envolve também os “campos abertos num sonho quieto” e as “estevas adormecidas”. Um silêncio que “se derrama” pela fendas da terra e anuncia novas cores para a paisagem: “a hora do poente”.

Não era noite nem dia.
 Eram campos, campos, campos
 abertos num sonho quieto.
 Eram cabeços redondos
 De estevas adormecidas.
 E barrancos entre encostas
 Cheios de azul e silêncio.
 Silêncio que se derrama
 Pela terra escalavrada
 E chega no horizonte
 Suando nuvens de sangue.
 Era a hora do poente.
 Quase noite e quase dia.

E aos poucos as cores se modificam de vez com a chegada da noite e toda a paisagem se transforma. Observa-se que o eu-lírico para descrever o cenário alentejano se utiliza da prosopopeia para atribuir ações que seriam humanas aos elementos da natureza e dessa forma tornar a paisagem ainda mais vivaz. Exemplos disso são as “estevas **adormecidas**”, o

⁴⁹ Poema inserido na parte Planície, do livro de mesmo nome.

“silêncio que se **derrama**” “e chega no horizonte **suando** nuvens de sangue”, “ao longe **subiu** a Lua/como um Sol inda menino/**passeando** na charneca”, “campos iluminados/ eram fios **correndo** cerros”, “era um **grito agudo e alto**/ que uma estrela cintilou”, “estevas **surpreendidas**”, “campos/abertos de **espanto e sonho**”:

Ao longe subiu a Lua
 Como um Sol inda menino
 Passeando na charneca...
 Campos iluminados
 Eram fios correndo cerros.
 Era um grito agudo e alto
 Que uma estrela cintilou.
 Eram cabeços redondos
 De estevas surpreendidas.
 Eram campos, campos, campos
 Abertos de espanto e sonho...
 (FONSECA, 1998, p. 114)

E que no poema *Poente*⁵⁰ esses campos até parecem desertos. Tão desertos que ao menor sinal da chegada de alguém o “inquieto rosto acode” para tentar ver “no postigo do monte”, ou seja, em uma abertura da vegetação em terreno mais alto quem está chegando:

No postigo do monte
 inquieto rosto acode
 espreitando para longe
 o descampado aberto.

(Quem vem lá na distância, /
 que nem a seara mexe /
 nem o pó se levanta /
 dos caminhos sem vento?...)
 (FONSECA, 1998, p. 112).

Mas que no poema *Estio*⁵¹ esse espaço se alarga e revela uma paisagem dominada pelos tons dourados em razão da luminosidade solar que é predominante, com suas pequenas colinas rachadas onde se esconde a cobra, que observa atenta a presença do homem, por entre a plantação de milho:

Horizonte
 todo de roda
 caiado de sol.
 Ao meio

⁵⁰ Poema inserido na parte Planície, do livro de mesmo nome.

⁵¹ Poema inserido na parte Planície, do livro de mesmo nome.

do cerro gretado
 esguia cabeça de cobra
 olha assobios de lume
 sobre espigas amarelas...
 (FONSECA, 1998, p. 113)

Paisagem que não remete apenas aos aspectos geográficos, mas também humanos, sociais, pois se percebe que os campos são habitados por

(... Campaniços degredados
 na vastidão das searas
 sonham bilhas de água fria!...)
 (FONSECA, 1998, p. 113)

Ou seja, gente “que respira, que ama, que sonha, ri e chora como qualquer de nós (DIONÍSIO, 1998, p. 29)” e que enfrenta a dura realidade de viver em uma região onde as condições sociais e econômicas se mostram muito adversas a um projeto de vida digna. Na descrição feita pelo poeta sobre a região do Alentejo, nas primeiras estrofes do poema *Para um poema a Florbela* (FONSECA, 1998, p. 134), poema em homenagem a grande poetisa alentejana Florbela Espanca, as características geográficas e sociais desse espaço se tornam ainda mais evidentes e intensas:

Caminhos do Alentejo.
 Terra bravia de fomes
 com piteiras aceradas
 como pontas de navalhas
 em esperas de encruzilhadas!
 Caminhos do Alentejo.
 Desde valados e sebes,
 searas, vilas, aldeias
 e chuvas e descampados
 (sem manta de me abrigar,
 ai, sem Maria Campaniça!...)
 - caminhos do Alentejo,
 desde menino vos piso!

Charneca de vida a vida
 tolhida de solidão;
 névoa da água dos olhos...
 Rude coração pesado
 do coro de ganhões perdidos
 na sombra que cai do céu.
 Ladrões a comerem estradas
 entre cavalos da guarda
 para a cadeia das vilas.
 Bebedeira de malteses
 desgraçados e terríveis

gritando facas de mola!
 Caminhos do Alentejo,
 desde menino vos piso
 no meu caminho pra Beja!

Observa-se nas estrofes acima que a repetição do primeiro verso “Caminhos do Alentejo” atinge um efeito expressivo significativo, pois objetiva ativar a imaginação do leitor acerca da região descrita de modo a imprimir em sua mente uma imagem do Alentejo, tornando, assim, esse espaço mais próximo, bem como revela o conhecimento que o poeta tem desse espaço, que é reforçado pelo verso “desde menino vos piso”.

O Alentejo descrito nessas estrofes revela um espaço belo por seus aspectos geográficos e ao mesmo tempo violento, sofrido por seus aspectos sociais, econômicos e humanos. Na primeira estrofe do poema pode-se notar que todos esses aspectos se integram. Inicialmente, o eu-lírico já classifica o Alentejo como a “terra bravia de fomes”, ou seja, uma terra pouco explorada, com abundante vegetação primitiva, mas dominada pela fome, pela miséria de quem vive nesse espaço. Uma situação tão dramática que dá margem à instauração da violência na região, que se mostra tão grande que até as “piteiras”⁵² “aceradas”, afiadas podem ser comparadas a “ponta de navalhas” que são utilizadas por bandidos nas “encruzilhadas”.

Na segunda parte da primeira estrofe o eu-lírico descreve mais os aspectos geográficos da região, mostrando que o Alentejo é composto por “valados”⁵³ e “sebes”⁵⁴ utilizados para delimitar as propriedades rurais, por campos de cereais, por pequenas “vilas” e aldeias”, por grandes extensões de terras planas e desabitadas que não protegem da chuva. Planícies tão solitárias que fazem o eu-lírico sentir falta da triste camponesa “Maria Campaniça”, personagem de outro poema, que passa o dia todo trabalhando nas plantações.

A segunda estrofe do poema inicia com um substantivo que traduz em si um espaço bem peculiar e cercado de beleza, a “charneca”, que é geralmente composta por um terreno coberto de giestas – flores amarelas ou brancas – e de estevas – plantas de flores grandes e brancas que exalam uma agradável fragrância. Por essa razão o eu-lírico caracteriza esse local como “charneca de vida a vida / tolhida de solidão”, ou seja, um espaço onde a vida floresce através da vegetação existente e não permite assim que se sinta solitário quem as observa, mas tamanha demonstração de beleza e vida não permite que se fique indiferente a elas e por isso as lágrimas não deixam de rolar nos olhos do observador.

⁵² Plantas amarilidáceas, de folhas rígidas e carnosas e influorescências sobre uma haste longa.

⁵³ Vala pouco profunda, com tapume ou sebe, para resguardo ou defesa de uma propriedade rústica.

⁵⁴ Tapume vegetal para impedir a entrada em terras cultivadas.

Mas, a noite cai no Alentejo e as vidas que se observa não são alegres, são compostas por “ganhões perdidos na sombra que cai do céu” – homens rústicos, sem um ofício e um emprego específico, garantido e por isso se perdem na noite do Alentejo e em “coro” lamentam seus infortúnios – por “ladrões” que passam pelas estradas, presos pela polícia com destino à cadeia local e também por malteses, substantivo que significa ao mesmo tempo um grupo de trabalhadores agrícolas que se desloca, temporariamente, à procura de trabalho e também um grupo de pessoas de má índole ou desordeiras.

Conforme o contexto em que se insere o poema, pode-se considerar que os “malteses” de que se refere o eu-lírico do poema são uma mescla dos dois significados, pois provavelmente são trabalhadores rurais que por suas condições de trabalho e de vida tornaram-se também pessoas hostis e desordeiras, como são qualificados no poema por serem “desgraçados e terríveis / gritando facas de mola”, ou seja, revoltados e prontos para qualquer ato criminoso.

De acordo com Fatela (1989, p. 168), a predisposição dos trabalhadores rurais da época para cometer atos delinquentes simbolizava uma forma de exprimir a insatisfação dessa classe em relação ao regime ditatorial vigente e às más ou inexistentes condições de trabalho: “Os atos delituosos foram uma arma de predileção dos trabalhadores rurais nas lutas sucessivas com que, durante a I República e o Estado Novo, se bateram por melhores salários, horários mais leves e contra o desemprego.” É por isso que a figura do maltês torna-se bastante recorrente na região do Alentejo, como confirma Fatela (1989, p. 218): “É aqui que vamos encontrar outra figura de “vadio”, vulgarmente associada ao cigano, pela sua comum e incontida vagabundagem: o maltês.”

Desse modo, com caminhos permeados de “valados e sebes”, “searas, vilas, aldeias”, “chuvas e descampados”, o Alentejo revelado na poesia de Manuel da Fonseca é também a “terra bravia de fomes”, povoado de figuras como “ganhões”, “ladrões” e “malteses”, tornando-se um espaço de revolta e violência. Por isso, Manuel da Fonseca, nos seus poemas, não pretende enfatizar apenas o espaço em si, mas sim as relações que se estabelecem nesse espaço.

Esse propósito pode ser notado através da atribuição de certos qualificativos aos elementos espaciais, como por exemplo, nesses versos: “charneca de vida a vida tolhida de solidão”, “terra bravia de fomes” (FONSECA, 1998, p. 134) “planícies áridas”, “ruas tortuosas”⁵⁵ (FONSECA, 1998, p. 47), “tudo isto tão parado / e o céu tão baixo”⁵⁶

⁵⁵ Versos do poema *Terceira*, pertencente à parte *Sete canções da vida*, do livro *Rosa dos Ventos*.

⁵⁶ Versos do poema *Aldeia*, pertencente à parte *Planície*, do livro de mesmo nome.

(FONSECA, 1998, p. 111), “caminhos sem vento”⁵⁷ (FONSECA, 1998, p. 112), “silêncio que se derrama / pela terra escalavrada / e chega no horizonte / suando nuvens de sangue”, “estranhos rumores de folhas”⁵⁸ (FONSECA, 1998, p. 114-115), “solidão da vila quieta”⁵⁹ (FONSECA, 1998, p. 122), “vento de desgraça”⁶⁰ (FONSECA, 1998, p. 126), “na vila quieta / sem vida / sem nada / mais que o sossego das falas brandas”⁶¹ (FONSECA, 1998, p. 131), “nos longes do descampado / ardem queimadas vermelhas”, “dura terra sem fim”⁶² (FONSECA, 1998, p. 138-139).

Através desses qualificativos, o espaço físico do Alentejo projeta-se no plano social e psicológico como ambiente e atmosfera em que se desenvolvem os dramas que serão enfocados nos poemas. Deste modo, se revela um equilíbrio entre a relevância do espaço físico e dos aspectos vinculados à vida humana. Com isso se constrói uma espécie de fusão entre os elementos físicos (o espaço que é apresentado pelo poeta e que se refere à paisagem em seus aspectos formais constitutivos, como o solo, a vegetação, etc.) que não são apenas vislumbrados por um ponto de vista que poderia lhes conferir um maior realce, e o elemento humano, por sua vez, passa a fazer parte do conjunto que compõe a paisagem alentejana retratada na obra poética em questão.

Desse modo, o Alentejo retratado nos poemas é ao mesmo tempo a região que se mostra abundante em belas paisagens, mas também se configura como o espaço onde os trabalhadores rurais são explorados de tal maneira que levam uma vida miserável e sofrida. Miséria essa que atinge trabalhadores rurais, como o cavador do poema *Canção*⁶³, que lutava para sobreviver através do seu duro trabalho no campo, vivendo com sua mulher e sua filha enquanto não havia fome em sua casa, enquanto havia trabalho para ele:

Eu tinha uma boa enxada
 donde tirava o sustento.
 Ia-me de monte a monte
 chegava à porta e dizia:
 - lavrador,
 eu cavo-lhe a sua herdade!
 E no meio das courelas,
 a minha enxada luzia.
 Viesse o sol que viesse
 e a chuva que caísse

⁵⁷ Verso do poema *Poente*, pertencente à parte *Planície*, do livro de mesmo nome.

⁵⁸ Versos do poema *Estradas*, pertencente à parte *Planície*, do livro de mesmo nome.

⁵⁹ Verso do poema *Romance do terceiro-oficial de finanças*, da parte intitulada *Vila*, do livro *Planície*.

⁶⁰ Verso do poema *Guerra*, da parte intitulada *Vila*, do livro *Planície*.

⁶¹ Versos do poema *Mataram a Tuna!*, da parte intitulada *Vila*, do livro *Planície*.

⁶² Versos do poema *Para um poema a Florbela*, do livro *Planície*.

⁶³ Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

e o vento, que vem do norte
 e corta como uma foice,
 que assobiasse e cortasse:
 - a minha enxada luzia!
 E a minha filha crescia,
 estava uma moça vistosa.
 Tanto que os homens saíam
 para as portas das tabernas
 dizendo ao vê-la passar:
 - Lá vai a Rosa Charneca.
 E a minha mulher cantava
 estendendo a roupa, a corar,
 sobre esteveiras, ao sol.
 (FONSECA, 1998, p. 69-70)

Mas que, quando a fome bate a sua porta tudo se modifica:

Quando veio a grande fome
 Tudo isto se acabou.

Ou seja, como conseqüência da fome que atinge a família do cavador, esta é desestruturada. Cada membro da família toma um rumo diferente para si, a fim de fugir da fome. A mulher do cavador que antes cuidava da casa e da família vai trabalhar na agricultura, em outra região:

Minha mulher foi prà monda,
 lá para o Alto Alentejo.

A filha do cavador, Rosa Charneca, entra para a prostituição:

E a minha filha abalou
 com uma mulher que ri
 e anda de feira em feira
 armando aquela barraca
 onde se bebe e se ama.

E por fim, o cavador não suportando mais a fome e a solidão se obriga a partir e a se tornar um maltês:

E numa manhã de Inverno,
 não pude mais e parti
 - pelas estradas do acaso
 com a manta de maltês!...

Assim, não é só da miséria do corpo que a família do cavador padece, mas também a miséria da alma, que a faz perder a sua dignidade. Desse modo, nesse poema o poeta concede a voz a quem habitualmente não teria direito a ela, ou seja, a um trabalhador rural alentejano. Percebe-se que o eu-lírico faz uso da memória para descrever a sua vida e da sua família antes e depois que a miséria chegou até a sua casa. Assim, pode-se considerar que o poema é permeado por uma profunda desgraça, que se materializa através da oposição entre o passado e o presente. Um passado lembrado pelo “cavador” como bom, produtivo, com trabalho abundante e com uma família estruturada e contente e um presente invadido por uma irremediável miséria que causa a desestruturação e a desventura familiar.

Situação essa que tem continuidade no poema *Rosa Charneca*⁶⁴, no qual se percebe o prolongamento dos males que a fome trouxe à família. A mulher do cavador volta para casa, mas preocupa-se com a filha e sente-se envergonhada pelo rumo que ela tomou na vida:

Rosa Charneca,
em que barraca da feira estás sorrindo?..
Agora que tua mãe voltou
nem sai à rua de vergonha..
(FONSECA, 1998, p. 71)

É a miséria que obriga o maltês, no poema *Canção de Maltês*⁶⁵ a bater “à porta do monte”, mas não para pedir esmola: “antes roubar que pedir” (FONSECA, 1998, p. 72-73) e também é a miséria que explica “o gesto desolado dos homens que voltam ao lar com as mãos vazias e calejadas”, no poema *Os olhos do poeta*⁶⁶ (FONSECA, 1998, p. 88).

O Alentejo dos poemas de Manuel da Fonseca é habitado por pessoas que padecem por questões bastante físicas, como a falta de pão e trabalho e por isso encontram-se angustiadas por levarem uma vida tão penosa. Diante da opressão e da miséria que caracterizam as relações que se estabelecem entre o Alentejo e as personagens que o povoam, essa região configura-se como um espaço que oprime, que aprisiona. Isso faz com que a maneira como as personagens lidam com esse espaço se evidenciem através dos mais variados sentimentos que se desenvolvem e se exprimem a partir da relação desses sujeitos com o espaço no qual habitam e onde constroem, positiva ou negativamente, a sua história.

⁶⁴ Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

⁶⁵ Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

⁶⁶ Poema inserido na parte *Poemas (primeira parte)*, do livro *Rosa dos Ventos*.

Sentimentos esses que podem ser de tristeza, como o é o caso do personagem Zé Cardo, do poema *Nocturno*⁶⁷ que se desespera por ver sua família, suas filhas sofrendo as conseqüências de uma vida miserável:

Mas o Zé Cardo calou-se de triste que ficou.
Há tanta fome na casa dele...
Toda a noite quatro meninas tossindo
que nem deixam dormir os vizinhos.
(FONSECA, 1998, p. 68)

Ou sentimentos de frustração, angústia, desamparo, como nos descreve o poeta no poema *Maria Campaniça*⁶⁸ (FONSECA, 1998, p. 66) que retrata a vida de uma moça camponesa, que mesmo tendo olhos lindos “debaixo do lenço azul com sua barra amarela”, o seu rosto está “macerado”, abatido por trabalhar “desde manhã ao sol-posto” “na ceifa e na monda”, ou seja, no trabalho do campo, nas plantações e colheitas. Levando uma vida tão dura, suas frustrações tornam-se visíveis através do modo como suas mãos torcem o “xaile nos dedos”, revelando nos seus gestos “mágoa e abandono”. Diante da figura entristecida da camponesa, o poeta faz um apelo para que ela não deixe o desânimo tomar conta e assim um sorriso possa iluminar o seu semblante:

Debaixo do lenço azul com sua barra amarela
os lindos olhos que tem!
Mas o rosto macerado
de andar na ceifa e na monda
desde manhã ao sol-posto,
mas o jeito
das mãos torcendo o xaile nos dedos
é de mágoa e abandono...
Ai Maria Campaniça,
levanta os olhos do chão
que eu quero ver nascer o sol!

De acordo com Pontes (1980, p. 25), a alusão aos problemas sociais – miséria, fome, desemprego – nos poemas é feita de modo tão espontâneo pelo poeta, sem exaltação ou alaridos que até parece que esses problemas fazem parte da paisagem alentejana. Mas mesmo os problemas estando presentes no cotidiano do alentejano, isso não significa que eles sejam simplesmente encarados como naturais pelo poeta:

⁶⁷ Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

⁶⁸ Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

Tão natural e, ao mesmo tempo, tão antinatural que o poeta se torna porta-voz de sonhos e de reivindicações de justiça. A “mensagem” da sua poesia parece ligada à denúncia das injustiças. Neste particular interfere na poesia a ideologia. Detectem-se as denúncias ou as lamentações que, sóbrias mas tensas, equivalem a denúncias.

Assim, o poeta age com o propósito ideológico de denunciar as injustiças sociais sofridas pelo homem alentejano. Isso porque não é por acaso que o Alentejo é considerado pelo poeta a “terra bravia de fomes”, afinal, nessa região há a predominância das grandes propriedades rurais que exigem um grande número de trabalhadores para o campo. Trabalhadores esses que são explorados e vivem uma vida de miséria enquanto os grandes proprietários rurais se beneficiam da exploração que praticam. Por essa razão, o Alentejo torna-se cenário de lutas desiguais entre a classe assalariada e os grandes latifundiários, pois estes possuem a vantagem de poder contar com o apoio do governo salazarista para reprimir as ações dos revoltosos. Conforme José Dias Coelho (1974, p. 24),

celeiro dos grandes agrários, o Alentejo é das províncias mais ricas do País. Região onde a grande propriedade se encontra mais concentrada, onde, em relação à população agrícola, a percentagem dos assalariados atinge 90%, é lá que se têm travado as maiores lutas contra o grande capitalismo agrário. Dada a sua estruturação econômica e social podemos dizer que é ali onde se verifica de uma forma mais aguda a luta de classes entre o proletariado agrícola e o grande proprietário rural que tem ao seu dispor as forças repressivas do regime salazarista. É no quadro desta luta que o trabalhador alentejano tem afirmado e desenvolvido as suas qualidades de combatividade e firmeza, que são um exemplo para todos os combatentes anti-salazaristas. Grande parte do ano sem trabalho e jornas miseráveis quando o tem, a vida do trabalhador alentejano é um verdadeiro pesadelo de fome. O contraste de vida entre a população trabalhadora paupérrima e a vida faustosa dos grandes latifundiários, muitos deles absentistas, faz crescer searas de ódio e justiça no meio das ricas searas de trigo que o povo não come.

Diante da exploração de que são vítimas e conseqüentemente da vida miserável que levam, os trabalhadores alentejanos se revoltam contra os grandes agrários e contra o regime dominante e clamam por justiça. No entanto, manifestar insatisfação em relação às privações a que são submetidos não é visto como um direito e sim como uma grave infração. Em razão disso acabam sendo punidos com a recusa dos grandes agrários em oferecer-lhes trabalho, fazendo com que centenas de famílias sejam lançadas na fome, além de muitas vezes serem punidos violentamente através de prisões arbitrárias, como relata Coelho (1974, p. 19):

As grandes concentrações, as marchas de fome exigindo pão e trabalho, a luta pela paz e por um regime democrático, são constantes de luta desta

gente trabalhadora e por isso o fascismo não lhe perdoa. As forças repressivas (P.I.D.E., G.N.R., P.S.P.) espalham os seus tentáculos desde as mais pequenas aldeias às vilas e cidades. Ao menor sinal de descontentamento, o grande agrário ou as autoridades fascistas põem logo em movimento a máquina repressiva montada: intimidações, violências físicas, prisões, estradas e transportes vigiados, etc, etc.

O poema *Saibam todos em Montemaior*⁶⁹ retrata muito bem a história de um camponês alentejano de Montemaior que foi punido de várias formas por ter se revoltado contra os problemas sociais que atingiam a sua classe. O poema é narrado em primeira pessoa, como uma grande parte dos poemas de Manuel da Fonseca, em que o próprio personagem conta a sua história através do discurso direto. Desse modo, a personagem configura-se como o sujeito da enunciação, tornando-se mais autônoma e realçando, assim, o seu poder impressivo em relação ao leitor. O camponês do poema conta a sua história para uma pessoa que vem de Montemaior para trazer-lhe um recado do seu amor, de quem foi separado:

Tu que vens agora de Montemaior
que de Montemaior agora és chegado
diz-me se trazes recado
do meu amor
de quem fui separado
lá em Montemaior.
(FONSECA, 1998, p. 185)

O camponês pede para que a pessoa não tenha receio do lugar onde ele se encontra, ou seja, da cadeia: “Não temas os ferros deste gradeado / nem as espadas ruins que há em meu redor” e suplica para que lhe dê o recado do seu amor que ele espera não ser outro a não ser este: “Que inda mais me ama quem me tem amado? / Que inda agora luta pelo que eu lutava?”. Através desse último verso, nota-se que o camponês não está preso por um motivo banal e sim por lutar por algo maior e assim espera que o seu amor continue lutando por esse mesmo ideal. Afinal, ele não se sente intimidado tão pouco vitorioso por estar nessa situação, mas enfrenta-a com a dignidade de um homem simples:

Que saiba o meu amor de quem vens mandado
que todos lá saibam em Montemaior:
de estar onde estou não me temo nem louvo
que sou todos sabem um homem do povo.
(FONSECA, 1998, p. 186)

⁶⁹ Este poema faz parte dos *Poemas para Adriano*.

Dignidade essa que parece ser uma característica intrínseca ao homem alentejano, fazendo com que este se infle de uma coragem que mesmo diante de situações adversas sua consciência não se abate. Característica essa que de acordo com Miguel Torga (1996, p. 125-126) tem origem na integração entre o homem e o espaço do Alentejo:

E talvez nada haja de mais expressivo do que esse limite nítido entre a intimidade do homem e a integridade do ambiente. Assegura-se dessa maneira a conservação duma dignidade que o bípede não deve alienar, nem a paisagem perder. Se há marca que enobreça o semelhante, é essa intangibilidade que o alentejano conserva e que deve em grande parte ao enquadramento. O meio defendeu-o duma promiscuidade que o atingiria no cerne. Manteve-o vertical e sozinho, para que pudesse ver com nitidez o tamanho da sua sombra no chão. Modelou-o de forma a que nenhuma força, por mais hostil, fosse capaz de lhe roubar a coragem, de lhe perverter o instinto, de lhe enfraquecer a razão.

Assim, o camponês retratado no poema é um homem que desde criança aprendeu na prática o significado da palavra trabalho e sempre levou uma vida dura de homem do campo, sem direito à educação e por isso relaciona a sua atividade com o trabalho do escritor:

Vida que ganhei nunca foi por esmola
pois criança ainda apascentar o gado
da encosta ao vale da planície à serra
era o meu livro de eu andar à escola.
Anos depois, já homem feito, o arado
era o meu jeito de escrever na terra.
E o gesto franco do lançar da semente
era distribuir pão por toda a gente
que é esta a lei que deus fez.
E o não querer que assim não fosse
foi a causa que me trouxe
onde me vês.
(FONSECA, 1998, p. 186)

Nos versos finais desse trecho do poema, o camponês revela o motivo que o levou à prisão, isto é, se rebelar contra a exploração do trabalho que leva os camponeses a uma vida miserável. Em seguida, o camponês declara que não somente ele foi punido por se erguer contra essas injustiças sociais, muitos outros também tiveram o mesmo destino, ou seja, serem tratados como criminosos, ter que se separarem das suas famílias de forma violenta, deixando-as ainda mais desamparadas e aterrorizadas e então serem privados da liberdade.

E não só a mim foi que isto aconteceu
a muitos mais foi e deles um fui eu:
nas sombras da noite de casa arrancado
por gente sem rosto e longo braço armado

por quem os comanda um alto senhor
 que as ordens de el-rei executa apressado.
 É agora que ouviste o que se há passado
 tu que nesta hora vens de Montemaior
 que de Montemaior nesta hora és chegado
 e que viste que onde estou estão outros mais
 sabe também que é assim que el-rei o quer:
 arrancar filhos aos pais
 tirar marido a mulher
 é a seu ver
 a maneira melhor
 de espalhar o terror
 cá e lá em Montemaior.
 (FONSECA, 1998, p. 187)

Finalizando o poema, o poeta deixa bem evidente a sua revolta em relação ao momento histórico pelo qual Portugal passa na época da ditadura salazarista, especialmente ao retratar as classes mais oprimidas da região do Alentejo. Entretanto, ao dar voz a um representante da classe camponesa, o poeta não almeja apenas representar a vida sofrida do homem alentejano, o poeta vai muito além e remete aos conflitos que o homem português em face da situação política, social e econômica vivia nesse período. Uma situação de opressão, de miséria, de exploração das classes mais populares, de alienação do povo português, de desrespeito aos direitos mais essenciais do homem, de censura à liberdade de expressão:

Tu que nesta hora vens de Montemaior
 que de Montemaior nesta hora és chegado
 olha bem as espadas que há em meu redor
 olha bem os ferros deste gradeado:
 que te fique na memória
 a prisão onde me vês.
 Esta é a minha história
 a saga de um português.
 (FONSECA, 1998, p. 187)

3.1.4 Olhai o vagabundo que nada tem e leva o Sol na algibeira⁷⁰

Alongados sobre a planície do Alentejo, os poemas de Manuel da Fonseca apresentam uma característica muito peculiar: estão rodeados de personagens. Segundo Fernando Mendonça (1973, p. 113), os poemas têm “protagonistas – personagens em busca de

⁷⁰ Versos iniciais do poema “Sol do mendigo”, inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

romance”. Isso porque, vários personagens aparecem depois como heróis dos seus contos, como por exemplo:

Maria Campaniça, um dos poemas de Rosa dos Ventos, é a protagonista de um dos contos de Aldeia Nova, tal como “o Jacinto Baleizão, que foi a África”, “o bêbado do Zé Limão”, ou Zé Gaio, que acreditou que a guerra salvaria o mundo, em Rosa dos Ventos, e acabou perdendo “o cheiro da casa”, em Aldeia Nova (MENDONÇA, 1973, p. 113).

Desse modo, pode-se considerar que na produção literária de Manuel da Fonseca não é possível encontrar uma efetiva separação entre a sua poesia e a sua prosa de ficção, pois elas interpenetram-se, tornando-se integradas. Essa característica se revela tanto no aparecimento dos personagens dos poemas na prosa quanto na própria utilização de uma estratégia discursiva típica da narração – a presença de personagens – nos poemas. Estratégia essa que se configura como meio de expressão ideológica e é explorada pelo poeta desde *Rosa dos Ventos* e em *Planície* se torna ainda mais frequente.

Portanto, os personagens que passam pelas searas e charnecas da planície alentejana são campaniços, mendigos, vagabundos, malteses que não são meras figuras regionais, mas sim homens em conflito com um espaço físico e social adverso, como observa Fernando Mendonça (1966, p. 108) que “as personagens do Autor de Rosa dos Ventos não são de caráter regionalista: são homens nascidos e torturados numa terra madrasta, que lhes insufla a coragem e a decisão das castas em luta permanente.”

Na imensidão dos campos alentejanos vivem homens perseguidos pelas chuvas ou pelas secas intermináveis, sofridos com a miséria que lhes foi imposta, explorados pelas forças opressoras do latifúndio e do Estado. Uma gente rústica, árida e desolada, com seus sonhos insatisfeitos, isolados pela miséria, pela ignorância, por problemas de relação humana e pela precariedade de comunicação.

Homens que, apesar de todas as dificuldades, todas as provações e privações por quais são obrigados a passar, conservam uma dignidade e uma força que tornam o homem alentejano um ser humano digno de exaltação, como observa Miguel Torga (1996, p. 126) quando fala sobre o Alentejo e o homem alentejano:

É preciso ter uma grande dignidade humana, uma certeza em si muito profunda, para usar uma casaca de pele de ovelha com o garbo dum embaixador.

Foi a terra alentejana que fez o homem alentejano, e eu quero-lhe por isso. Porque o não degradou, proibindo-o de falar com alguém de chapéu na mão.

Nota-se nesse trecho que as características do homem alentejano estão intrinsecamente ligadas ao espaço em que está inserido, principalmente pelo isolamento que essa região proporciona em relação às outras regiões do país. É esse homem que por mais simples que seja “leva o Sol na algibeira” e não se deixa curvar diante das dificuldades enfrentadas que Manuel da Fonseca procura retratar e enobrecer nos seus poemas. Além disso, o poeta procura retratar a vida pobre dos trabalhadores rurais e das classes marginalizadas das planícies alentejanas, de forma a realçar, em especial, a sua luta contra as injustiças.

Com o propósito de denunciar as injustiças sofridas pelas classes mais oprimidas, o poeta privilegia o emprego da personagem tipo, ou seja, uma subcategoria da personagem que pode ser entendida como

personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética (REIS e LOPES, 1988, p. 223).

Por isso, a personagem tipo, de acordo com Lukács (apud REIS e LOPES, 1988, p. 223), é uma síntese que reúne ao mesmo tempo o universal e o particular e nela, pelo seu caráter dialético, “convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico”. Portanto, através da criação de tipos torna-se possível mostrar “esses elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema das possibilidades que neles se escondem, nessa representação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período”. Considerando tais características da personagem tipo nota-se que a preferência de Manuel da Fonseca por ela revela muitos aspectos relevantes da sua produção poética:

Para se ver como em Manuel da Fonseca a predileção pelo tipo não é meramente pontual, basta assinalar que já em Rosa dos Ventos, ele aparecia com alguma insistência: aí, o vagabundo, o mendigo e o maltês mais não fazem do que anunciar a projecção futura de um procedimento de representação literária não só dotado de inegáveis virtualidades de expressão ideológica, mas também capaz de apontar para a pertinência de estratégias discursivas de pendor narrativo em que essas virtualidades serão amplamente exploradas. Em Planície, esta dinâmica de amadurecimento estético avança consideravelmente (REIS, 1983, p. 459).

Nesse sentido, as personagens prediletas dos poemas de Manuel da Fonseca são figuras marginais, como o vagabundo, o mendigo e o maltês que representam ao mesmo tempo a impossibilidade de viver uma vida plena, por serem vítimas da sociedade e a revolta que nasce em decorrência das condições de vida que são submetidas. Por essa razão essas personagens vivem em constante conflito com a sociedade que as cerca, fazendo com que se elevem, “sozinhas, armadas apenas com a força do seu amor ou da sua raiva, dispostas a tudo (DIONÍSIO, 1998, p. 35)”.

Ou seja, a busca insaciável do poeta por uma imagem ideal de vida, de liberdade se relaciona inteiramente com o partido que este toma por figuras que por alguma razão e de algum modo estão à margem da sociedade e que sempre tiveram suas presenças esquecidas e suas vozes caladas. Por isso, colocar em relevo essas personagens e dar voz a elas representa ao mesmo tempo fazer justiça e contribuir para que as transformações no campo social se efetivem. Assim, a admiração que o poeta sente por essas figuras faz com elas sejam retratadas em seus poemas de forma a enobrecer as suas atitudes, como pode ser percebido nos versos do poema *Sol do mendigo*⁷¹, que é de um lirismo ímpar:

Olhai o vagabundo que nada tem
e leva o Sol na algibeira!
Quando a noite vem
pendura o Sol na beira dum valado
e dorme toda a noite à soalheira...
Pela manhã acorda tonto de luz.
Vai ao povoado
e grita:
- Quem me roubou o Sol que vai tão alto?
E uns senhores muito sérios
rosnam:
- Que grande bebedeira!

E só à noite se cala o pobre.
Atira-se para o lado,
dorme, dorme...
(FONSECA, 1998, p. 65)

Observamos nos versos desse poema uma constante musicalidade nas rimas (algibeira! / soalheira... / bebedeira!, tem, vem), além do uso de uma expressiva pontuação que contribui para reforçar a entonação, fazendo com que os versos terminem em um tom elevado e marcante, ampliando assim a sonoridade do poema. Nota-se também a utilização da

⁷¹ Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

letra maiúscula na escrita do vocábulo “Sol”. Isso se explica pela simbologia que este vocábulo representa para o personagem do poema: o vagabundo que sente amparado pela presença do sol. Nesse sentido, o sol pode ser considerado uma entidade protetora do vagabundo, que vive ao relento, enfrentando todas as consequências de viver sem rumo e sem acolhimentos.

Assim, apesar do vagabundo ser aquele que está destituído de bens materiais e morais, a presença do sol o torna um ser diferenciado dentro do poema tornando-o uma figura iluminada, poética, como se percebe na utilização das metáforas (leva o Sol na algibeira!, pendura o Sol na beira dum valado, acorda tonto de luz). O destaque a esse personagem se faz necessário também por ser uma figura desprezada pela sociedade, situação que fica bem clara pela forma como as outras pessoas o veem, como um bêbado, como se nota nesses versos:

Vai ao povoado
e grita:
- Quem me roubou o Sol que vai tão alto?
E uns senhores muito sérios
rosnam:
- Que grande bebedeira!

Ao colocar em relevo a atitude dos senhores ao ouvir o vagabundo, ou seja, o verbo “rosnam”, o poeta deixa evidente o desprezo e o deboche que cercam essa figura. É por isso que o poeta tenta exaltar, engrandecer essa figura e inicia o poema com um verbo no imperativo: “olhai”, isto é, o poeta pede para que a sociedade não tenha um olhar de indiferença, mas sim um olhar atento, de cuidado para com o ser humano.

O vagabundo de que fala o poeta Manuel da Fonseca é o homem alentejano, que sai de terra em terra em busca de trabalho e de pão. Nada tem de seu, apenas a força dos seus braços para trabalhar e o sol que ele “carrega na algibeira” para se aquecer nos longos e desamparados tempos de desemprego, de fome e de ira. E por trazer o sol na algibeira, o vagabundo traz também consigo a sua veia poética aquecida que se revela no seu grito: “Quem me roubou o Sol que vai alto?”. Veia essa que é alimentada pelas douradas searas do Alentejo, as terras vermelhas com as plantações de azeitonas verdes e as casas com suas paredes brancas onde luta para viver e revela com a sua voz os muitos problemas que o aflige, como pode ser notado no poema *O vagabundo*⁷²:

⁷² Poema inserido na parte *O vagabundo e outros motivos alentejanos*, do livro *Rosa dos Ventos*.

Das casas que ninguém construiu
 me deram esta para morar:
 ficou-me o céu como tecto
 e o vento como lençóis...
 Dos trapos que atiram fora
 me permitiram um para eu vestir.
 Das chuvas que caem do tecto do meu lar
 me consentiram abafos para as quatro estações.
 (Ah, se não fosse às vezes fazer sol...)
 Das mulheres que ninguém quer
 me negaram a última de todas,
 a última de todas as mulheres!
 E quando notaram que eu parecia um homem,
 pois tinha
 ouvidos para ouvir
 e olhos para ver,
 em todas as estradas do mundo
 me gritaram:
 - Mendigo, vai ver o fim das estradas todas do mundo!
 (FONSECA, 1998, p. 64)

O uso repetitivo das preposições (das, dos) no poema foi utilizado para enumerar todas as privações que o vagabundo passa, ou seja, não ter uma casa para se abrigar, roupas adequadas para vestir, proteção contra mudanças atmosféricas ou alguém para amar. As privações do personagem do poema apresentam um realce maior através da descrição feita da “casa” que o vagabundo habita que tem “o céu como tecto e o vento como lençóis...”. Essa descrição encerra em si uma imagem extremamente lírica e que leva o leitor a visualizar essa “casa” e esse personagem.

Também a repetição do pronome oblíquo (me) em conjunto com os verbos (deram, permitiram, consentiram, negaram e gritaram) reforça as atitudes de desprezo da sociedade em relação ao vagabundo, que mesmo quando as pessoas notam que ele “parece um homem”, o comportamento continua sendo o mesmo, isto é, de indiferença e descaso sobre a situação desumana em que se encontra.

Essa indiferença é enfatizada pela expressiva pontuação do poema e pela presença do pronome “todas” ao remeter ao substantivo “estradas” que primeiramente vem precedido do substantivo (todas as estradas), ou seja em uma posição de realce com a finalidade de destacar que em “todas as estradas do mundo” as pessoas tem a mesma atitude em relação ao vagabundo e por isso o querem longe delas e o mandam “ver o fim das estradas todas do mundo”.

Assim, a vida do vagabundo, do mendigo, do maltês é de um andarilho que por nada possuir, não tem para onde ir, nem hora para chegar. O seu viver é em liberdade, sob o leito

imensurável do descampado, tendo como teto o céu e o vento como lençóis, porém, sem direito a um abrigo contra as chuvas, nem uma mulher como companhia e tendo que vestir os trapos que os outros jogam fora. Ou seja, uma vida destituída de direitos, de confortos, de dignidade e cercada pelo desprezo e pela indiferença social. Desse modo, se percebe que a intenção do poeta não é simplesmente denunciar a miséria do corpo, mas também da alma. Afinal, o vagabundo representa uma figura não só privada de bens materiais como também da sua dignidade como ser humano em decorrência do abandono e do desdém de que é vítima socialmente.

De acordo com Pereira (1980, p. 143), “a vadiagem é um crime alentejano por excelência”. Nesse sentido, o vadio pode ser considerado uma figura típica dessa região. É descrito como um homem que está no vigor da idade, isto é, entre os 25 e os 30 anos e representa uma classe de homens sem domicílio fixo, sem profissão e que vive à custa dos lavradores e mais tarde será conhecido também como maltês.

Além disso, ao caracterizar-se por ser um ser em constante movimento, sem destino certo, ou seja, “movediço por natureza, o vadio está predestinado para polarizar as obsessões de uma época e significar os movimentos sociais, políticos e culturais que o animam” (FATELA, 1989, p. 179). Por isso as características dessas personagens revelam ao mesmo tempo o cume e os limites que podem ser atingidos pelo homem e pelo período histórico representado nos poemas, como se observa nesses versos do poema *Para um poema a Florbela* (FONSECA, 1998, p. 139), onde o Maltês é aquele que ao mesmo tempo é um homem que vive na miséria e isso é demonstrado através do verbo “rasgado”, mas por outro lado também é o “senhor”, vivendo uma vida livre e vigorosa, uma “vida de sol”:

Maltês de correr o mundo,
tão rasgado e tão senhor,
da sua vida de sol
linda manhã te ofertava!...

Essa descrição do vagabundo e do seu modo de vida em liberdade reflete muito a vida do homem alentejano que, por mais pobre que seja, possui uma compensação: vive em uma região privilegiada pela imensidão das planícies e pelas belezas naturais e isso é motivo de orgulho para o alentejano, tornando-o assim um ser muitas vezes resignado ou esperançoso em relação à situação em que se encontra, como ilustra Torga (1996, p. 131):

Sim, pobre ganhão que seja, ele é um rei nos seus domínios. Não há outro português mais rico de pão, agasalhado por tão quente manta de céu e dono

de tantos palmos de sepultura. Que minhoto ou estremenho se pode gabar de ver sempre o vulto dum seu irmão, que não tem medo da imensidade, a abrir um risco de fogo e de esperança com a ponta da charrua?

É importante ressaltar que é com Manuel da Fonseca que a figura do maltês surge na literatura. Figura do deserdado e humilhado, o maltês alentejano é o símbolo do homem perseguido. De acordo com a memória oral, o perfil do maltês é de “um solitário que anda de monte em monte, de manta ao ombro para o dormir, uma lata a tiracolo para o comer e um bordão a que a encosta o andar. Pelos montes pede ‘alguma coisinha’ para matar a fome e, por vezes, um canto onde se acoitar para a noite (FERRO, 1996, p. 93)”. No poema “Canção do maltês”, inserido no livro *Rosa dos Ventos* fica bem evidente as características dessa figura:

Bati à porta do monte
 porque sou um deserdado.
 E chovia nessa noite
 como se o céu fosse um mar
 entornando-se na terra.
 - Quem abre a porta a desoras
 morando num descampado?
 E continha o rafeiro que ladrava,
 na ponta do meu cajado.
 Mas veio abri-la o lavrador
 com a espingarda na mão,
 e pôs um olhar altivo
 tão no fundo dos meus olhos
 que as minhas primeiras falas
 foram assim naturais:
 - guarde a espingarda, senhor,
 sou um homem sem trabalho.
 Fui secar-me à lareira.
 E a filha do lavrador,
 que era uma moça perfeita,
 ficou a olhar de gosto
 a minha manta rasgada
 e o meu fato de maltês.
 E com licença do pai,
 estendeu-me um canto de pão
 com azeitonas maduras.
 Não aceitei como esmola;
 antes roubar que pedir:
 paguei com a melhor história
 da minha vida sem rumo.
 Foi uma paga de rei.
 Prà filha do lavrador,
 tinha muito mais valia
 a história que lhe contei
 que o trigo do seu celeiro,
 pois estava a olhar de gosto
 a minha manta rasgada.

E quando o fogo na lareira
 ia aos poucos esmorecendo
 agradei como é de uso;
 despedi-me até mais ver
 e fui dormir prò palheiro
 que é palácio de maltês.
 Despedi-me até mais ver
 que a gente da minha raça
 mal o Sol tenta nascer
 ergue-se e parte pelo mundo
 sem se lembrar de ninguém.
 Assim me deitei ao canto
 a esperar pela manhã.
 (FONSECA, 1998, p. 72-73)

O poema é estruturado como uma narrativa, em primeira pessoa, característica que contribui para tornar o personagem mais próximo do leitor. Nota-se na leitura do poema que o maltês por ser uma figura solitária, sem muito contato com as comunidades torna-se um personagem enigmático, insociável e por isso temível. Por essa razão “dão lhe fama de façanhudo, agressivo. Mesmo de ladrão. É um ‘malandro’ avesso ao trabalho e à honradez. São suas as mais destemidas velhacarias. No monte as mulheres trancam as portas quando o vêm assomar ao longe. Assobiam-lhe os cães. (FERRO, 1996, p. 93)” Tanto é que nesse poema, quando o maltês chega em uma casa o cão ladra e o lavrador sai com a espingarda na mão para atendê-lo. Somente quando o maltês informa a sua condição de homem desempregado é que o lavrador o recebe, sem, no entanto, deixar de causar espanto à filha do lavrador por sua “manta rasgada” e o seu “fato de maltês”. Chama a atenção também a postura altiva do maltês ao declarar que prefere roubar a pedir esmolas.

Deste modo, a figura do maltês está estreitamente ligada ao sistema econômico, político e social do latifúndio durante o salazarismo. Isso porque o maltês pode ser aquele homem que perdeu o seu trabalho, como é o caso do maltês descrito no poema ou pode ser “um rendeiro ou um seareiro que perdeu terras e casa na voragem capitalista aplicada aos campos do sul. Pode ser um jornaleiro que por uma palavra ou um gesto granjeou o ódio dos agrários. Pode ser um velho sem forças para trabalhar e sem filhos que lhe amparem a velhice. Pode ser um inadaptado” (FERRO, 1996, p. 93).

Ou seja, o maltês é aquele que não se adapta, não se integra ao sistema e por isso torna-se um marginal e procura afastar-se da sociedade. Essa forma de reagir diante das adversidades parece ser uma característica comum ao homem alentejano, como explica Pedro Ferro (1996, p. 93),

esta é uma atitude peculiar no alentejano: o afastamento. Se se sente injustiçado pelo patrão despede-se. Se fica viúvo e sem tino para as coisas domésticas enforca-se. Ambas são maneiras de se afastar. E de ficar sozinho. O maltês é isso: uma mistura de nómada e de eremita. Um rebelde altivo. A solidão andarilha por desgraça, destino ou opção.

Sendo assim, ao dar destaque a uma figura como o maltês, o poeta pretende não só denunciar as injustiças sociais que emanam desse personagem como também enaltecer as qualidades específicas do homem alentejano que o diferencia do homem das outras regiões portuguesas e o torna digno de distinção. As características peculiares dessa figura exercem um fascínio sobre o poeta Manuel da Fonseca, tornando-se o maltês uma figura básica na sua poesia e mais ainda, é nela que poeta e personagem se fundem: “o homem só, destemido, bravo, de poucas falas e gesto rude e pronto, que pode estar do outro lado, mas tem jus à admiração desde que bravo (...), eis a figura mais querida de Manuel da Fonseca, mais acabada, mais cuidada, o seu símbolo maior, o seu herói, eis o poeta” (DIONÍSIO, 1998, p. 35-36).

De acordo com Simões (1979, p. 94), a figura do maltês concebida pelo poeta se aproxima do “gitano” cantado pelo poeta espanhol Garcia Lorca, no entanto, os motivos que justificam tal fascínio em ambos os poetas são distintos:

Tanto o ‘gitano’ como o ‘maltês’, na pluralidade das suas paixões, se opõem à unidade armada da ordem e os poetas não escondem a sua simpatia pelos heróis perseguidos, pelo que é impulsivo. Em Lorca, tal simpatia provém em parte do estímulo que lhe provoca o espetáculo da vitalidade, enquanto Manuel da Fonseca vai mais longe: o ‘Maltês’ é o símbolo duma resistência que o momento histórico impunha, do homem que está no seu posto, e o poeta, que se funde no próprio herói, não pode deixar de se vincular a essa forma de estar no mundo.

Assim, dentro do contexto social, político e económico em que vivia Portugal, especialmente a região do Alentejo, na década de 30, o maltês configura-se como um produto do sistema latifundiário salazarista que o transforma em um ser revoltado e em luta permanente e anárquica contra essa organização social injusta. Torna-se, portanto, uma figura idealizada e engrandecida e por isso permanece envolto em uma bruma mitológica, sendo considerado um mito do Alentejo. Sobre isso relata João Fatela (1989, p. 219) que “à medida que se calam as lutas dos trabalhadores alentejanos e que, paralelamente, a literatura sobre o Alentejo começa a divulgar-se por volta dos anos 30, o maltês ganha uma existência mitológica, servindo de projecção imaginária a uma revolta impossível.”

Dentro da obra poética de Manuel da Fonseca a figura idealizada do maltês pode ser considerada uma das estratégias empregadas pelo poeta para possibilitar a criação de um espaço crítico onde sejam realçadas as situações psicossociais históricas. No poema *Maltês*⁷³ esse propósito fica bem evidente:

I

Em Cerromaior nasci.

Depois, quando as forças deram
para andar, desci ao largo.
Depois, tomei os caminhos
que havia e mais outros que
depois desses eu sabia.

E tanto já me afastei
dos caminhos que fizeram,
que de vós todos perdido
vou descobrindo esses outros
caminhos que só eu sei.

II

Veio o guarda com a lei
no cano das carabinas.

Cercaram-me num montado;
puseram joelho em terra;
gritaram que me rendesse
à lei dos caminhos feitos.
Mas eu olhei-os de longe,
tão distante e tão de longe,
o rosto apenas virado,
que só vi em meu redor
dez pobres ajoelhados
perante mim, seu senhor.

III

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

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

⁷³ Este poema está inserido na parte *Planície*, do livro de mesmo nome.

- Que nunca mulher alguma
se rendeu mais a um homem
que a moça do rosto claro
ao cruzar os olhos pretos
com o meu olhar de rei!

IV

...E vendo que eu lhes fugia
assim de altiva maneira
à sua lei decorada,
lá,
longe do sol e da vida,
no fundo duma cadeia,
cheios de raiva me bateram.
Inanimado,
tombei por fim a um canto.

E enquanto eles redobravam
sobre o meu corpo tombado,
adormecido
eu descansava
de tão longa caminhada!...
(FONSECA, 1998, p. 108-110)

O poema, de certo modo, constitui uma curta narrativa, composto por quatro pequenos capítulos desiguais e cada um corresponde a uma mudança de plano. No primeiro capítulo o Maltês sai de Cerromaior e encontra outros caminhos; no segundo o Maltês é cercado pela guarda; no terceiro capítulo por um momento a narrativa é interrompida pelo medo causado pela chegada do maltês à vila, em seguida o Maltês entra na vila entre os guardas e novamente se interrompe a narrativa para focalizar o olhar da “moça de rosto claro” ao cruzar com o “olhar de rei” do Maltês e no quarto e último capítulo o Maltês é espancado pela guarda e fica na prisão.

Assim, cada capítulo, cada estrofe representa uma fase distinta da trajetória do Maltês que é evidenciada através dos marcos temporais existentes nos versos dos poemas: “Em Cerromaior nasci // Depois, quando as forças deram / para andar, descí ao largo”; em seguida, “veio a guarda com a lei / no cano das carabinas. /[...] E eu, o desconhecido, / o vagabundo rasgado, / entrei o largo da vila / entre dez guardas armados”. Ao concluir: “E enquanto eles redobravam /sobre o meu corpo tombado, / adormecido / eu descansava / de tão longa caminhada!...”

Trajetória essa que demonstra claramente as características do personagem tipo do maltês, pois este representa uma condição social e um perfil psicológico e profissional

relativamente precisos, além do mais é nele que se concretiza a dialética entre o geral, ou seja, as marcas de uma classe e o particular representado pela personalidade de um discurso que assume e plasma um destino apesar de tudo bem definido pelas suas atitudes. São essas características tão peculiares que diferenciam esse personagem e fazem com que essa figura adquira um halo de conotações românticas cujos elementos fundamentais para essa configuração são o conflito e a condição de proscrito social em que se coloca.

Esses elementos podem ser percebidos dentro do poema quando o Maltês chega até a vila: “Gente chegou às janelas, / saíram homens à rua: / - as mães chamaram os filhos, / bateram portas fechadas!” e ao mesmo tempo que causa medo as pessoas também é reverenciado por sua coragem: “- mais temido e mais armado / que o deus a que todos rezam.” Assim, a força do Maltês diante da situação em que se encontra é realçada através da idealização do espaço e do referente opressivo em que se insere e é submetido. Ou seja, de objeto subjugado pelas forças opressoras, o Maltês passa a ser senhor, pois sua postura não é de uma pessoa derrotada, mas sim de um herói, como se percebe nos versos do poema. Isso porque o maltês não reconhece as leis instituídas, sejam elas de cunho moral, social ou político, pois não se vincula a nenhuma delas, é um ser totalmente avesso à disciplina. Conseqüentemente, o maltês revela-se com uma ligação direta com um sentido de justiça, de vingança em relação aos poderes constituídos.

Desse modo, quando é cercado pela guarda o Maltês reage com desdém, com indiferença em relação à “lei” e não reage como um oprimido, mas como um soberano e seus opressores ficam diante dele como se fossem seus súditos:

Cercaram-me num montado;
 puseram joelho em terra;
 gritaram que me rendesse
 à lei dos caminhos feitos.
 Mas eu olhei-os de longe,
 tão distante e tão de longe,
 o rosto apenas virado,
 que só vi em meu redor
 dez pobres ajoelhados
 perante mim, seu senhor.

Essa postura de “senhor” é destacada com o relato do Maltês de que ao entrar na vila, como um “desconhecido”, um “vagabundo rasgado” ele é “mais temido e mais amado / que o deus a que todos rezam” e a “moça de rosto claro” rende-se a ele como nenhuma outra mulher já havia se rendido a um homem quando cruza seu olhar com o do Maltês, um “olhar de rei”. O Maltês age de tão “altiva maneira” perante a lei que os guardas o prendem na cadeia e o

batem “cheios de raiva”, mas apesar de ficar “inanimado”, com o “corpo tombado”, o Maltês não se posiciona de modo servil e descansa da sua “longa caminhada”.

A postura do Maltês diante dos seus opressores demonstra uma característica inerente ao homem alentejano, ou seja, a de não se abater diante de uma injustiça, a de se manter altivo, digno, consciente de que está sendo correto nas suas atitudes. O posicionamento do Maltês em relação das autoridades constituídas pelo poder do governo salazarista revela, desse modo, o engrandecimento dessa figura perante a sociedade da época. O Maltês surge assim como um desenraizado, um marginal em desacordo com a sociedade estabelecida, ordenada, programada. Por essa razão entra em conflito com a lei constituída e se levanta contra ela e luta, com desespero e raiva, por um ideal de liberdade superando, deste modo, a sua impotência.

Assim, Manuel da Fonseca através do pacto estabelecido com o leitor através da enunciação leva este a uma apreensão da força do sujeito, ou seja, considerando o leitor português sob o salazarismo, o poeta procura atingir o efeito artístico-ideológico de ênfase à capacidade de o homem não se deixar subjugar ou permanecer em uma passividade alienada, mas sim trilhar seu próprio caminho, mesmo frente a um sistema opressor. Nesse sentido, na articulação dos poemas o poeta busca remeter o leitor contra o conjunto dos discursos ideológicos da propaganda salazarista que exaltava a suposta passividade do povo português em relação à agitação que tomava conta da sociedade europeia, fazendo com que sua poesia se configure em um espaço idealizado de objetivação político-ideológica.

Nota-se também que as características das personagens que povoam o Alentejo de Manuel da Fonseca revelam a alma dos alentejanos, que se particulariza por ser a de uma gente consciente do seu direito à dignidade e à liberdade. Por isso não aceita servilmente ser explorada, humilhada e luta com as suas armas em prol da justiça e de uma vida mais plena. Lutas que não estão restritas apenas a uma região, a um país específico ou a um momento da história, mas que todo ser humano, em qualquer lugar do mundo trava diariamente e também encontra semelhantes dificuldades, entraves, frustrações, assim como o Maltês que por um lado é o símbolo da vida em liberdade e por outro lado padece infinitamente da solidão absoluta. Quantas vezes o homem moderno não se sentiu ou vai se sentir assim em meio a esse mundo desordenado, caótico, que muitas vezes não faz sentido e não oferece possibilidade do homem ter um entendimento de si mesmo e dos outros?

CONCLUSÃO

As peculiaridades históricas relacionadas à poesia lírica fazem com que ela se caracterize pela conjugação ao mesmo tempo do sentir e do pensar, ou seja, o sujeito lírico é capaz não só de expressar emoções como também de expressar reflexões, concepções e visões de acordo com a sua vivência no mundo. Isso faz com que o poeta lírico sinta a necessidade de interpretar, expressar e discutir os conflitos e tensões vinculados ao ser humano tanto na sua esfera individual quanto na sua esfera social. Por isso, a poesia lírica pode ser considerada um fenômeno social e a sua relação com a sociedade pode ser observada desde os tempos imemoriais.

Portanto, esse vínculo não descaracteriza a poesia lírica tão pouco a torna menos autônoma, bem como depende da personalidade do poeta em relação aos acontecimentos do seu tempo para se manifestar. A consciência do poeta em relação à função social da poesia contribui para que ela também se torne um instrumento, um veículo de transformação social. Em várias épocas e por diversos escritores essa função social da poesia foi bastante explorada. Um dos movimentos que ressaltou tanto a função social da literatura quanto da poesia foi o Neorrealismo português e na produção literária dos seus principais representantes essa ênfase pode ser notada.

Com a finalidade de denunciar os problemas sociais que atingiam o homem e a sociedade portuguesa em meio a um regime ditatorial salazarista que estava levando à ruína o país, o movimento neorrealista buscou, através da concepção e do desenvolvimento de uma estética literária de cunho revolucionário e participante, atuar sobre a vida social, política e econômica da nação. Com esse propósito, os escritores utilizavam determinadas estratégias discursivas dentro do processo criativo da obra literária, agindo de forma a acabar com a alienação do povo ao chamar sua atenção para os rumos que a nação tomava e assim combater a ideologia do poder dominante. No entanto, o destaque aos conflitos sociais vividos pelo homem em sociedade não fizeram com que esses escritores deixassem de lado a preocupação com os aspectos estéticos pertinentes à obra de arte.

É o que pudemos constatar através da análise dos poemas da *Obra Poética* de Manuel da Fonseca. Mesmo com a clara adesão do poeta às causas sociais que se revela na sua poesia, através da sua escrita, ele soube demonstrar que ética e estética não são valores antagônicos na produção de uma obra literária, mas podem estar presentes de forma coerente e equilibrada. Para tornar sua poesia um espaço privilegiado de crítica social, o poeta

empregou algumas estratégias discursivas, tornando-a repleta de particularidades. No que se refere à linguagem, Manuel da Fonseca conseguiu, apesar do objetivo do movimento neorrealista em utilizar apenas uma linguagem clara, objetiva, sem sentidos ocultos, ir além e através de uma escrita que privilegia a oralidade, a espontaneidade, comungar com a realidade sofrida do homem alentejano e expressá-la de modo prosaico e comovente, tornando sua poesia imbuída de um lirismo encantador. Além do mais, ao utilizar-se de termos simbólicos na sua linguagem foi capaz de retratar de forma mais nítida e poética a atmosfera de opressão que pairava sobre as vidas dos homens da planície alentejana e sobre Portugal.

Com o seu desejo, a sua ânsia de viver que surge como a tônica da temática da sua poesia revelou versos que podem ser considerados hinos à vida e também demonstram como a vida pode ser destruída, desvalorizada, oprimida, injustiçada, aprisionada de várias maneiras. Situações essas que tornam o ser humano frustrado, desesperado, desesperançado, sem expectativas de um futuro melhor. Entretanto, o único modo encontrado pelo poeta para combater as agressões, as privações à que o homem oprimido é submetido foi através da revolta que se expressa através do grito. Ou seja, da denúncia aos conflitos que afligem a espécie humana em um ambiente social que se mostra adverso a um projeto de vida digna e em liberdade, isto é, a uma vida plena de direitos e livre de opressões e convenções. Ao dar preferência a temas relacionados às formas de privações e de misérias de que os homens das classes menos favorecidas são vítimas, conseqüentemente o poeta se elege também como porta-voz dessas classes e por isso procura apontar e denunciar as injustiças sociais.

Injustiças que o poeta encontra na região do Alentejo um campo fértil para tentar combater através do seu canto. É esse espaço geográfico, humano e social retratado nos poemas de Manuel da Fonseca que aparece como símbolo maior das formas de opressão perseguidas pelo poeta para lutar. Mesmo que o Alentejo presente nos seus versos seja uma recriação da sua habilidade imaginativa, ele tem a sua gênese no espaço real, onde o poeta viveu e observou a realidade desse povo. Por isso, o Alentejo de Manuel da Fonseca revela, além dos aspectos geográficos desse espaço, os aspectos humanos e sociais. Ou seja, a realidade de um povo que leva uma vida sofrida em razão das relações sociais, econômicas e políticas que se estabelecem nesse espaço. Relações que se referem à exploração do trabalho dos camponeses pelos grandes agrários e que tornam esse espaço um campo onde a luta de classes é bem evidente e searas de ódio, de violência e de miséria são semeadas.

Searas que se apresentam bem manifestas na configuração das personagens presentes nos poemas de Manuel da Fonseca. Suas personagens demonstram todo um universo de frustração, de revolta por levarem uma vida cujas condições sociais são desesperadoras. Por

representarem classes sociais exploradas por um sistema econômico e político opressor essas personagens tornam-se sínteses desse período histórico sombrio que envolve a região e Portugal. E também por isso, dessas personagens, especialmente da figura do maltês, brotam uma força e uma coragem que faz delas o símbolo de uma resistência às injustiças que o homem desse período sofreu.

Portanto, através da análise das estratégias utilizadas pelo poeta na sua produção poética, isto é, da utilização de uma linguagem simples, porém permeada de simbolismos, da tematização da vida e dos obstáculos que impedem a sua plena vivência, da recriação do espaço alentejano com os conflitos que envolvem o seu povo e da criação de personagens que retratam de um lado a opressão e de outro a coragem de lutar por direitos essenciais à vida humana, foi possível visualizar o espaço de crítica social que Manuel da Fonseca buscou criar dentro da sua poesia.

Foi possível verificar, desse modo, que a Obra Poética de Manuel da Fonseca é impregnada de intervenção social e política e o autor soube como poucos retratar a vida sofrida do Alentejo e dos alentejanos. No entanto, a adesão ao movimento neorrealista e as causas sociais não o fez abdicar de sua autonomia literária e por isso sua obra conjuga ao mesmo tempo ética e estética, de modo que o autor soube ultrapassar os cânones neorrealistas e produzir obras de um valor que transpõem o tempo e o interesse pelas questões abordadas. Afinal, ao evidenciar os sofrimentos do homem do Alentejo, o autor denuncia os problemas que são comuns à espécie humana.

Estamos cientes de que o assunto está longe de se esgotar, afinal, ao palmilhar os versos manuelinos foi também possível constatar a riqueza de sentidos presentes neles. Contudo, ao concluir essa dissertação, esperamos contribuir para que os estudos que fazem relação entre a poesia lírica e a sociedade seja mais difundido e, principalmente, para que um escritor tão relevante para o prestígio do Neorrealismo e para língua e a literatura portuguesa, como Manuel da Fonseca, não seja esquecido e sim cada vez mais lembrado e admirado pelos seus versos impregnados pela alma alentejana.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Benjamin Junior. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____; PASCHOALIN, M. A. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____; SANTILLI, Maria Aparecida; FLORY, Suely Fadul Villibor. Neo-Realismo. In: _____. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. Portugal. São Paulo: Arte e Ciência, 2007, p. 296-329.
- ALBERT, Aguinaldo Zackia. *Os sabores do Alentejo: histórias, vinhos e receitas*. São Paulo: Senac, 2006.
- ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice – poetas: personagens da linguagem*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000.
- ALVES, José Edil de Lima. *Érico Veríssimo provinciano e universal*. São Paulo: ULBRA, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010. p. 85-106.
- BARCELLOS, José Carlos. *O herói problemático em Cerromaior*. Niterói: EDUFF, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIRMINGHAM, David. A ditadura e o império africano. In: _____. *História de Portugal: uma perspectiva mundial da história*. 1. ed. Lisboa: Terramar, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

- CHIAMPI, Irlemar (coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO, José Dias. *A resistência em Portugal*. 2. ed. Porto: Editorial Inova, 1974.
- COELHO, Teixeira. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 3. reimp. Belo Horizonte: UFMG, 2001. Tradução de: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago.
- CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; Zolin, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 59-92.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Braziliense, 2005.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. Tradução de: Luiz Dagobert de Aguirra Roncari.
- DIONÍSIO, Mário. Comentários. In: *Vértice*, n. 141, jun. 1955.
- _____. Prefácio. In: FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 8. ed. Lisboa: Caminho, 1998.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto 2 – teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.
- ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: _____. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 5-38. Tradução de: Ivan Junqueira.
- ESEC. *A última entrevista*. 20. Mar. 1993. Disponível em: <<http://www.esec-manuel-fonseca.rcts.pt/manentr.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2010.
- FATELA, João. *O sangue e a rua: elementos para uma antropologia da violência em Portugal (1926-1946)*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Coleção Debates.
- FERRO, PEDRO. O maltês: a solidão por destino. In: *Sol XXI*, Edições 16-19, 1996,
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- FONSECA, Artur da. O escritor igual ao homem: uma visão pessoal de Artur da Fonseca. *Media*, Santiago do Cacém, n. 3, abril. 2008. Disponível em: <<http://esmf.drealentejo.pt/mediateca/media-3.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2010.
- FONSECA, Manuel da. *Obra Poética*. 8. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOMES, Aline Rodrigues. *Carlos de Oliveira: nas ruínas da liberdade – alguns retratos do Neo-Realismo em Casa na duna e Uma abelha na chuva*. Rio de Janeiro: 2008. 91 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade. In: _____. *Sobre arte sobre poesia: (uma luz no chão)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. P. 157-164.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: _____. *Lingüística e comunicação*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p.118-162.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LACERDA, Daniel. O movimento estético que abalou Salazar: o embate dos neo-realistas com a ideologia do regime. *Latitudes*, Porto Rico, n. 26, p. 33-39, abril 2006. Disponível em: <http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17/26/17_26_07.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2011.

LISBOA, Eugénio. Um “arsenal de esperanças”: o neo-realismo. In: _____. *Poesia portuguesa: do “Orpheu” ao neo-realismo*. Lisboa: ICALP, 1986. p. 91-122.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

_____. “Uma revisitação ao Neo-Realismo.” In: *Encontro Neo-Realismo: reflexões sobre um movimento, perspectivas para um museu*. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997.

MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira*. 2006, 273 f. Tese (Doutorado)- Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

MEDEIROS, Maria de Fátima Vaz de. O Neo-Realismo português e o romance de 30 do nordeste. In: *A luso-brasilidade na obra de Miguel Torga*. Ponta Delgada: [s.n.], 1997. Tese mestr. Cultura Luso-Brasileira, Ponta Delgada, Univ. dos Açores, 1997, p. 80-97. Disponível em: <docs.paginas.sapo.pt/literatura_comparada/medeiros1997.pdf>. Acesso em. 23 nov. 2010.

MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1973.

_____. *O romance português contemporâneo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

_____. *Três ensaios de literatura*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.

- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- _____. *A criação literária: poesia*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- _____. *A literatura portuguesa*. 34. ed. reimp. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. Manuel da Fonseca. In: *O conto português*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia portuguesa contemporânea*. 1. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1977.
- MOREIRA, V. *Português: a nova dimensão*. Lisboa: Porto Editora, 1989.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- NOGUEIRA, Franco. *Jornal de crítica literária*. Lisboa: Portugália, 1954.
- PEREIRA, José Pacheco. As lutas sociais dos trabalhadores alentejanos: do banditismo à greve. *Análise social*, Coimbra, Vol. XVI, p.135-156, 1980. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/.../1223994735V9mGF3vj4Mr85BT1.pdf>>
- PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. 1. ed. Porto: Campo das Letras, 2002.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior; ROCHETA, Maria Isabel; SEIXO, Maria Alzira. *Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca: a poesia, o fogo e as cinzas, seara de vento*. Lisboa: Seara Nova, 1980.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Lisboa: Almedina, 1983.
- _____. *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- _____. Ficção Neo-Realista e Pragmática Ideológica. In: *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação José Bonifácio; Fundação Brasil-Portugal, 1992, p. 81-87.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. O Alentejo. In: *Antologia da terra portuguesa*. vol. 3. Lisboa: Bertrand, 1958.
- ROSA, António Ramos. *A poesia moderna e a interrogação do real I*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965. Parte I: A teoria dos gêneros.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1968.

SANTANA, Évila de Oliveira Reis. *Poesia lírica e sociedade*. Porto Rico, *Latitudes*, n. 17, mai 2003, p. 11-15. Disponível em: <www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_17_5.pdf>. Acesso em 12 fev. 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SCHNEIDER, Roque. *A fascinante Grécia: seus jogos olímpicos, seus heróis e sua mitologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SENA, Jorge de, *Líricas portuguesas*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 1984.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Seleção, introdução e notas de Osvaldo Manuel Silvestre. In: OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético* (Antologia). Braga: Angelus Novus, 1996. p. 21-103.

SIMÕES, Manuel. *García Lorca e Manuel da Fonseca: Dois Poetas em Confronto*. Milão: Cisalpino-Goliardica, 1979.

SOETHE, Paulo Astor. *Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60*. Fragmentos, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 7-27, jan./jun. 1998. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/.../5559>>. Acesso em: 05 ago. 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: EDUSP, 1999.

TORGA, Miguel. O Alentejo. In: _____. *Portugal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 121-131.

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

_____. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1976.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.