

UMA POÉTICA NARRATIVA
ENRODILHADA DE VENTO E PINTADA DE SOL:
MANUEL DA FONSECA OU O ETERNO GOZO DO CONTAR

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter*

*Uma voz no vento
Chama azul do dia
Doce perfume, canção
Uma voz no tempo*

*Resiste na noite
E as lágrimas fogem de ti*

*Uma voz no vento,
Uma voz me chama*

*Brisa de amor
Doce coração
Uma voz no tempo
Carinho na alma*

E as lágrimas fogem de ti.

Marcus Viana

Uma voz no vento a chamar pelo azul do dia, resistindo na noite, apesar das lágrimas que fogem dos olhos. Aos ouvidos de quem tem seguido as estradas literárias de Manuel da Fonseca, as metáforas da canção de Marcus Viana parecem terem sido escritas para o autor alentejano cujo Centenário de Nascimento lembramos. Fazem-nos voltar a seus «poemas de revolta (escritos) com tinta de sol na noite de angústia que pesa no mundo» («Os olhos do poeta», poema de *Rosa dos Ventos* – RV), pois a sua escrita é permeada de *vento*, um vento ambivalente capaz de conotar a opressão de um tempo, mas também a possibilidade de movimento e perversão dessa ordem. A escrita de Manuel da Fonseca é também *uma voz no vento*, *uma voz que chama*, cravejada de gritos que ensaiam uma tentativa de resistência e cortam a monotonia de uma atmosfera de marasmo e «carne dolorida» («Canção da beira-mar», RV), para fazerem brilhar o Sol, apesar do peso do tempo da Segunda Guerra Mundial, da asfixiante opressão

*Doutora em Literatura Portuguesa pelo Programa de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).

do Regime Salazarista em Portugal, e da ausência de perspectiva para um campesinato local, oprimido pelos desmandos de um poder que tem ao lado de si a lei, a guarda e a religião.

Os «olhos molhados» do poeta («Ruas da cidade», *RV*) podem contar «a indiferença do mundo / e a amargura dos altos sonhos desfeitos» (*ibidem*), mas é uma das estrelas que luze naquela penumbra da miséria, garantindo uma claridade épica necessária¹ ao heroísmo que a escrita de Manuel da Fonseca atribui a homens esquecidos da História, concedendo-lhes fama épica, apesar de sua singular exclusão. Sua heroicidade sinuosa está, não na realização de feitos de cunho elevado e sublime, como os heróis das epopeias homéricas, mas na luta para manterem-se vivos apesar das forças contrárias que, não sendo sobrenaturais, parecem, no entanto, intransponíveis. Não só a poesia, mas toda a obra do escritor parece desejar ser um farol, que traz para o sol aqueles que estão propositalmente postos à sombra, ou à margem, os pequenos grandes heróis da província portuguesa – camponeses, vagabundos, loucos, bêbados, mendigos, malteses, moças do Sul, jovens órfãos ou mesmo alguns patrões em desvio – porque

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.

(«Os olhos do poeta», *RV*)

Toda a obra neorrealista de Manuel da Fonseca parece nascer de uma preocupação absoluta com o humano, esses homens a quem dedica o benefício de uma voz que lhes assegure a documentação de suas vidas aprisionadas em uma realidade social cerceadora. Poema-síntese do desejo expresso na obra de Fonseca, a composição «Ansiedade» revela-nos a intenção de um canto pervertedor da ordem, que rasgue nevoeiros e desfaça mitos:

Quero compor um poema
onde fremente
cante a vida
das florestas das águas 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!

(«Ansiedade», em «Poemas dispersos», *Obra Poética*)

Como uma *chicotada de vento* que *escancara sóis*, toda a sua obra, poética e em prosa, revela a crença no poder do homem como transformador da realidade e assim investe constantemente numa ética de compromisso, através de uma construção artística que sabe desde cedo que a utopia social é necessariamente, enquanto arte literária, uma questão de linguagem. Assim, a violência da linguagem literária desse poema (*chicotada*, *estremecimento*, *rasgar*) correlaciona-se com a violência da realidade a que se referem suas obras e, ao mesmo tempo, com a atitude de revolta violentamente necessária para que essa realidade se modifique. De forma semelhante, no romance *Seara de Vento* (SV), espécie de narrativa-síntese da expressão do *vento* que permeia toda a sua obra, a linguagem violenta dos significantes associados ao *vento* que arremete contra o casebre em ruínas da família de Antonio de Valmurado tem paralelo com a violência do registro linguístico usado entre os membros da família, tudo a conotar a experiência de vida violenta a que os homens são submetidos, e que por isso reproduzem em seu convívio social.

A título de exemplificação, citaremos três momentos, relacionados ao *vento*, em que podemos observar a violência e a agonia na linguagem, nos vocábulos e na sua sonoridade, através, por um lado, da recorrência de fonemas fricativos ou vibrantes que denotam graficamente o som produzido pelo vento ao soprar (*s*, *v*) e ao encontrar obstáculos que se lhe interpõem (*r*), gerando aspereza e estremecimento, e, por outro, por meio da assonância de sons vocálicos mais fechados (*i* e *u*) que também sonoramente trazem ao leitor tanto o uivo do vento quanto os gemidos de dor e lamento que tão grande sensação de opressão pode causar: «Uma *lufada* mais *áspera* envolve o casebre num *gemido agoniado*. *Açoitadas* com *violência*, as paredes como que *estremecem*» (SV, 33, grifos nossos); «*Gembunda*, a ventania *dilacera-se* nos ramos do montado. Ouve-se o *estalido áspero* das hastes que se *chocam*» (SV, 65, grifos nossos); «*Fustigado* pelas *revoadas*, o rosto do Palma *encrespa-se*, o *latejar impetuoso* do *sangue* ressoa-lhe nas fontes. E, ao rés do chão, a nortada *estrebucha*, furiosa» (SV, 67, grifos nossos); «Pela madrugada, a ventania vibra com um fragor subterrâneo de sentimentos à solta» (SV, 138, grifos nossos).

Paralelamente, a violência nos gestos e nas palavras dentro do convívio familiar faz-se perceber, por exemplo, no momento em que Palma avança sobre a mulher Júlia, por ocasião da discussão sobre o pedido de esmola para Bento: «– E de quem é a culpa? – De mão no ar, cresce sobre Júlia, que se dobra desamparada. – Hã? Diz lá de quem é a culpa?» (SV, 13). A cena que pressuporia movimento parece antes uma composição plástica: mulher dobrada, homem que avança sobre ela porque não consegue ainda devolver a revolta àqueles que verdadeiramente a causam. E Júlia, neste contexto, é duplamente anulada: como mulher no contexto familiar e como classe oprimida pela estrutura social.

A realização artística de Manuel da Fonseca, embora adote um estilo de narrativa até certa medida mais tradicional, com tempo linear, um narrador que não se mistura com o narrado e uma pontuação regular, demonstra, no entanto, desde

o início de sua produção, a consciência de que, como afirmou Alexandre Pinheiro Torres (1983: pp. 16-18), a «batalha pelo conteúdo» não se poderia separar de uma «batalha pela forma». De fato, a estrutura dos romances, contos e poemas do autor de *Aldeia Nova*, revela uma interdependência entre o nível dos significantes e o dos significados, demonstrando a evidente preocupação estética, sem a qual, afinal, não existe literatura. Como vimos em *Seara de Vento*, por exemplo, a denúncia da opressão exercida sobre os excluídos passa não apenas pela imagística do *vento*, que conota, em primeira instância, como mostrou Urbano Tavares Rodrigues, «o vazio da miséria e a violência que esta engendra» (RODRIGUES, 1981: p. 53), mas também se revela através da escolha de significantes relacionados com o sentido de opressão, que são atribuídos a esse *vento*, e, ainda, por meio do predomínio de fonemas que demonstram sonoramente a ação do vento e a sua relação com a violência que inside sobre a família de Palma.

A obra de Manuel da Fonseca, ao voltar-se para o drama dos espoliados e garantir-lhes um *sol* ao apresentá-los na sua heroicidade desviante, escolhe fazê-lo através de um estilo que resgata a tradição oral, recuperando a arte do contar por meio de uma estrutura mais conversante e popular, pelo uso de um estilo meio cantante, e também pela apresentação de metáforas e símbolos ligados ao cotidiano rural. O resgate da tradição oral, certamente mais compatível com a vida dos homens e mulheres simples que sua arte dá a conhecer, pode ser percebido através da recorrência de personagens que resgatam a figura dos contadores de histórias, em volta dos quais crianças e adultos se reúnem para ouvir histórias, ou da presença de personagens desejantes de as ouvir – como, por exemplo, nos contos «Aldeia Nova», «A Torre da Má Hora» e «Sete-estrela», de *Aldeia Nova*. É digno de nota o poema «Canção de maltês», que, em estrutura de cantiga popular com suas redondilhas maiores, resgata, na figura do maltês errante – que pede abrigo ao lavrador e à beira da lareira paga a hospitalidade recebida com a melhor história contada à filha de seu anfitrião – o tipo de narrador que Walter Benjamin exemplificaria com a figura do *narrador marinheiro comerciante*, aquele que vem de longe, de quem se sabe que «quem viaja tem muito o que contar» (BENJAMIN, 1994: p. 198). O maltês da Canção de Manuel da Fonseca não é marinheiro nem comerciante, mas é um andarilho deserdado, que, com a sua manta rasgada e seu fato de maltês pode encantar sua plateia e dizer: «paguei com a melhor história/ da minha vida sem rumo. / Foi uma paga de rei.» («Canção de maltês», de *Rosa dos Ventos*.)

Entretanto, além das figuras de excelentes contadores de histórias, o resgate da tradição oral popular é feito através dos aspectos estruturais, como as constantes reiterações, ou repetições de frases ou imagens, muito comumente utilizadas nos contos, especialmente os de *Aldeia Nova*. Como exemplo, citamos o conto «Campaniça», cuja estrutura apresenta a reiteração da expressão inicial, «Valgato é terra ruim», ou a sua variante paralelística «Valgato é uma terra triste», como

uma retomada da tradição oral das cantigas medievais numa espécie de *leixa-pren* narrativo, estabelecendo o tom conversante do contar que será recorrente nos contos da edição. Porém, a reiteração tem também relação com o sentido geral da narrativa, pois parece ter o intuito de promover um eco do pensamento da personagem que sonha com um dia se ver longe da terra em que vive, uma aldeia de «céu parado», passividade e atmosfera asfixiante, que vem também conotada a partir da repetição constante do mote inicial, intensificando a sensação de tristeza e fechamento do indivíduo naquela condição.

Ainda outra constante que se relaciona com o regaste da tradição oral é a reiteração de personagens e histórias ao longo de diferentes obras. Quanto a esse último aspecto, referimo-nos à apresentação dos mesmos personagens em diferentes narrativas, ou mesmo entre poemas e narrativas, e a reiteração de histórias, isto é, a apresentação de personagens com nomes diferentes, mas com motivações, histórias e atitudes semelhantes a outros de outras composições, como se fossem espelhos de um mesmo drama. Exemplificando, primeiramente, com relação à apresentação de mesmos personagens em diferentes obras, podemos lembrar a figura do bêbado Zé Limão, personagem do poema «Noturno», de *Rosa dos Ventos*, que atua como protagonista do conto «Névoa», de *Aldeia Nova*. O mesmo poema traz a figura de Zé Cardo, que será adiante o personagem central do conto «Aldeia Nova». Maria Campaniça, a respeito de quem o conto «Campaniça» narra, recebe um poema com seu nome, e este integra o volume inicial de poemas do autor. Concernente ao segundo aspecto, isto é, personagens até certo ponto semelhantes que figuram em diferentes histórias, como retratos de um drama comum, podemos citar o caso das personagens femininas das altas camadas sociais, obrigadas a viver para o casamento predeterminado e para a manutenção das aparências sociais, como a Lena, de *Cerromaior*, e a Luisinha Reis, do conto «O ódio das vilas», de *Aldeia Nova*. Outro exemplo, o drama das moças casadoiras, que se colocam à janela para serem apreciadas, é trabalhado na personagem Júlia, irmã de Adriano Serpa, de *Cerromaior*, e espelhado no «Poema da menina tonta», de *Rosa dos ventos*. Podemos citar ainda a postura de enfrentamento de personagens que, pertencendo a um meio social abastado, colocam-se, no entanto, ao lado dos humilhados, desafiando o poder constituído, como vem a ser o caso de António Vargas, de «O ódio das vilas» e de Adriano Serpa, de *Cerromaior*. Esses exemplos assinalam ainda a relação intrínseca existente entre a sua produção em prosa e em poesia.

Comparativamente, é como se Manuel da Fonseca ensaiasse contar de maneiras diferentes uma longa história, o que desde já demonstra a ênfase que essa importante história de homens e mulheres na sua luta diária pela sobrevivência merece. «Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo» (BENJAMIN, 1994: p. 205), afirma Walter Benjamin. Assim, os poemas, contos e romances de Manuel da Fonseca, parecem resgatar o exercício do narrador que segundo

Walter Benjamin encontra-se em vias de extinção, indiciada pelo surgimento do romance. Pelo menos nas duas primeiras reuniões de contos, *Aldeia Nova* e *O Fogo e as Cinzas*, nos poemas de *Rosa dos Ventos*, *Planície*, e outros «Poemas Dispersos», e nos romances *Cerromaior* e *Seara de Vento*, os temas, imagens e personagens parecem interligar-se, como se cada um deles fosse uma face de um poliedro complexo que é a sociedade portuguesa alentejana de meados do século XX recriada pela arte de Manuel da Fonseca a partir daquilo que mais significou para o escritor, porque, para o autor: «A invenção da vida é uma das formas mais realistas da arte [...] A literatura, a arte, são sobretudo uma construção: é um momento em que lidamos com uma construção tão sabida de tudo que custa a acreditar.» (FONSECA, para VIEGAS, 1988: p. 12)

Ao opor *narrativa e romance*, Walter Benjamin expressa: «O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes. O romancista segrega-se.» (1994: p. 201) Excelente narrador-contador de histórias, toda a obra de Manuel da Fonseca nasce de suas próprias experiências, do convívio com todos os homens, do olhar carregado de alma e humanidade. Além disso, ao investir exemplarmente no leitor, a narrativa de Fonseca «incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes» (BENJAMIN, 1994: p. 201) A insistente retomada de motivos literários e personagens revela a intenção de uma narrativa que investe no envolvimento com o leitor, ao apoiar-se nas relações intratextuais, obrigando o leitor àquele saudável exercício de *levantar a cabeça*, na expressão barthesiana, na busca pela memória de imagens e vidas já conhecidas. Essa aposta revolucionária no jogo intratextual e na relação com o leitor, compartilhando com ele as experiências, uma vez que aposta na sua capacidade de interpretação e de associação com outros elementos do narrado, foge certamente às intenções de didatismo e de arte programática que algumas obras neorrealistas iniciais apresentaram ou que uma certa teoria ortodoxa inicial quis ver nelas.

O resgate da tradição do contar na obra do autor de *Cerromaior* passa pela estreita ligação entre a sua produção poética e a sua produção em prosa, e não apenas por apresentar, em ambas, temas e figuras comuns, mas também porque o exercício poético de Manuel da Fonseca revela marcas de sua veia narrativa, na sua estrutura prosaica, no seu caráter ficcional, e, por outro lado, seus contos e romances revelam um exercício poético da linguagem imediatamente associado à temática trabalhada. Pode-se dizer ainda que o investimento moderno na tradição do contar se revela através da mistura de gêneros e de tipologia textuais, seja entre poesia e prosa, seja entre o lírico, o épico e o dramático, seja ainda pelo emprego de recursos plásticos, audiovisuais e cinematográficos.

As cores, os sons e os movimentos da planície alentejana estão, por exemplo, magistralmente reunidos no poema «Estradas»², composição de *Planície*, sem dúvida um dos mais belos poemas da Literatura Portuguesa. Cinematograficamente,

o movimento da objetiva em abertura, que vai de um plano de proximidade a um plano longínquo, é conseguido graficamente através da repetição sintática do substantivo, como a sugerir horizontalmente a vastidão longilínea da terra:

Não era noite nem dia
Eram campos, campos, campos
abertos num sonho quieto.

(«Estradas», poema de *Planície*)

Ainda é digno de nota o emprego dos significantes sensoriais no poema, que remetem à *audição* (o silêncio, os passos de Nena que sequer se ouviam na estrada, a ausência do vento, que mais uma vez implica em silêncio, e contribuem para a atmosfera de isolamento da menina Nena que terá ali a sua primeira experiência de amor, e adiante os rumores de folhas que anunciam a chegada do amante), ao *olfato* (o perfume do campo de rosmaninho), ao *tato* (os seios de Nena que tremem sob o corpete justinho, e a seguir são amparados por escuras mãos, a boca fria de Nena que se entreabre) e à *visão* (as diversas cores que brilham no poema: o azul e o vermelho na primeira estrofe; o branco, o negro e o amarelo na segunda; a oposição entre a escuridão da noite – física e metafórica, pois a noite é também metáfora do amante de escuras mãos que fechava as saídas dos caminhos, impedindo a passagem de Nena – e a claridade trazida pela Lua, nas estrofes finais, remetendo ao percurso de descoberta da sexualidade vivido pela jovem menina tornada mulher, já anunciado no verso final da primeira estrofe «Quase noite e quase dia», a noite física e o dia metafórico de início da vida de Nena). Os sentimentos do homem e da mulher vêm conotados nos elementos da natureza, como, por exemplo, as estevas, que ao início são «estevas adormecidas» e ao final tornam-se «estevas surpreendidas», no clímax erótico que inclui um grito agudo e alto de uma estrela.

O tom da narração lembra ainda o exercício do contador de histórias, através de recursos vários, como: 1) o predomínio dos verbos no pretérito imperfeito, típico das narrativas tradicionais, como os contos de fadas, que associado à técnica cinematográfica da linguagem, de ampliação e redução da objetiva, dá a impressão de que a história vai se desenrolando às vistas do leitor, como um filme; 2) as anáforas do verbo *ser* no pretérito imperfeito, no versos da primeira estrofe – «Eram campos, campos, campos» / «Eram cabeços redondos» / «Era a hora do poente», ou a repetição paralelística do advérbio «Já», complementado pelo advérbio «quando», nos versos da segunda estrofe – «Já da noite que avançava» / «Já estranhos rumores de folhas» / «quando, saindo um atalho», que sugerem uma ação em *continuum* interrompida por outra, assim como a estrada da vida da personagem de repente se modifica; 3) a atmosfera típica das cantigas de amigo medievais, que encenam o exercício do amor através dos elementos da natureza – como a moça que vai ao alto e encontra o cervo que volve a água, ou a moça que vai lavar os cabelos

na fonte, ou a que vai lavar camisas e tem-las levadas pelo vento, que metaforiza o amado –; aqui a experiência de amor vem conotada nos elementos da natureza, como as estevas, os cabeços redondos, a noite, as flores, a estrela, e nos significantes sensoriais que revelam uma linguagem sensorial bastante correlata à experiência vivida no nível do conteúdo; 4) a repetição paralelística de expressões, como as referências aos seios de Nena – a cada referência modificados num crescente de aproximação erótica –, ou a repetição com variação dos versos que fazem abrir e fechar o poema, mostrando no entanto a diferença da paisagem, e, conseqüentemente, das vidas que nela se personificam:

Não era noite nem dia.
Eram campos, campos, campos
abertos num sonho quieto.
Eram cabeços redondos
de estevas adormecidas.

(versos 1 a 5)

Eram cabeços redondos
de estevas surpreendidas.
Eram campos, campos, campos
abertos de espanto e sonho...

(versos 68 a 70)

Vale lembrar ainda que, essa belíssima composição de louvor à vida, no volume de que faz parte, *Planície*, vem imediatamente anteposta aos poemas reunidos com o subtítulo «Vila», em que aparece a vida medíocre e parada dos empregados da Câmara, ou a trágica história de um menino triste que nunca brincou no largo e depois virou um comerciante sem sorriso, ou o romance esvaziado do terceiro-oficial de finanças. A vitalidade do jovem casal de «Estradas», criaturas sem destaque na figuração social, com todos esses elementos sensoriais, contrasta com o tom medíocre da vida parada, vazia e inútil dos que vivem no espaço da Vila, nos poemas pospostos à «Estradas». Isso revela, também na montagem textual e no contraste evidente que o autor quer fazer perceber, o desejo de construção de um mundo em que a heroicidade está nas criaturas despossuídas e desprivilegiadas pelo mando social, às quais seu canto é dedicado.

Opondo-se à atmosfera ensimesmada e sem vida das figuras sociais representantes do cotidiano burguês, o último poema apresentado nesse segmento «Vila» de *Planície*, é um verdadeiro grito de revolta que corta a mesmice da Vila e vem trazer, mesmo que em tom de rememoração, a festa, a alegria e a vitalidade subversiva dos tempos em que a Tuna do Zé Jacinto enchia as ruas da vila. O poema «Mataram a Tuna!», cujo título já graficamente marca, através da exclamação, o grito de revolta na atmosfera de passividade e tédio da Vila, traz de volta o

tempo feliz e saudável em que a Tuna do Zé Jacinto enchia os «domingos antigos de bibe e pião» tocando a marcha Almadanim. Ao findar o poema, vem o convite a «fazer qualquer coisa de louco e heroico», frase que sem dúvida nos faz lembrar o desejo de um canto que seja uma «chicotada de vento» que rasga nevoeiros de opressão e tédio e dá a ver o Sol.

A arte de Manuel da Fonseca é como um grito de *vento e sol* na atmosfera asfixiante de um Portugal salazarista e de um Alentejo fundamentado na estrutura latifundiária da divisão da terra, e é também um grito contra qualquer forma de opressão. A tentar revolucionariamente cortar esse tempo de nevoeiro, o grito aparece em muitos de seus poemas, seja diretamente, seja através de histórias que revelam a imposição da vida apesar da «noite de angústia que pesa no mundo». De fato, chama a atenção que seus dois romances – *Cerromaior* e *Seara de Vento* – se iniciam com cenas em que um grito corta o silêncio da paisagem, tirando desde já o leitor de sua quietude, pois provoca nele uma sensação de inquietação.

Em *Cerromaior*, o grito do louco Doninha nas celas da prisão da cidade desperta Adriano, o protagonista, bem como aos demais presos. Este grito, que povoa as páginas de uma narrativa marcada por inúmeras imagens de indivíduos cercados e levados a uma asfixiante passividade, aparece a subverter a ordem e a modorra da atmosfera local, uma vez que esse personagem ousa instaurar na teia das relações sociais uma nota incômoda, com suas frases de revolta e de desvelamento das atitudes hipócritas dos habitantes e também com a situação asquerosa e corrosiva a que é levado seu corpo, cada vez mais sujo, a perna inchada e doente e as feridas evidentes. Assim, Doninha é rejeitado na Sociedade Harmonia, espaço de representação social dos jogos do poder, e espaço do teatro de interesses entre os de classe mais abastada e aqueles que deles dependem, passando assim a ser uma voz incômoda que, insurreta, expõe os absurdos dessa sociedade. A loucura de Doninha é uma consequência daquela sociedade que destitui o indivíduo da significação de seu trabalho, mas ao mesmo tempo é paradoxalmente talvez um sinal de desviante lucidez, daquele que vê uma ordem repressora e desigual, mas não consegue combatê-la efetivamente. Doninha é uma das personagens que em *Cerromaior* gritam em revolta contra uma situação de anulação social, mas, ainda insipientes, porque individualizados, não conseguem articular um espaço de luta direta contra a pressão que o sistema exerce sobre eles.

Em *Seara de Vento*, um primeiro grito, no nível imagístico, vem do vento, que com grande agressividade, se arremete contra a planície e o casebre em que se encontra a família de António de Valmurado, aquele que, já pelo nome se apercebe, será cercado, caçado como a um animal, nas suas palavras, «um bicho no fojo» (SV, 166): «Rumorosa, às sacudidelas bruscas, a ventania corre livremente. Em tropel desabalado arremete contra a empena, trespassa a telha-vã. Gemendo, arrasta-se pelo interior escuro do casebre. E demora, insiste, num ganido assobiado.» (SV, 9)

É interessante notar aí que a sintaxe narrativa parece isomorficamente acompanhar a força do vento: nos três primeiros períodos, desloca-se o adjetivo ou a locução adverbial de modo para o início da frase, para a seguir lançar a oração com seus elementos essenciais – sujeito, verbo e complementos. Visto que ocorre a repetição da mesma estrutura nas três frases iniciais («Rumorosa, às sacudidelas bruscas»; «Em tropel desabalado»; «Gemendo»), parece-nos que propositalmente a narrativa deseja fazer acompanhar a força do vento que arremete contra o casebre da família de Valmurado. O deslocamento dos adjuntos para o início parece transmitir aquele momento de – digamos – «preparação», em que o ar «se contrai» para depois irromper numa rajada forte e concentrada de vento. Fisicamente, sabemos que o ar em movimento – *vento* –, ao deparar-se com um obstáculo, é obrigado a se espremer e, uma vez vencido o obstáculo, passa com força, gerando pressão. Assim também a frase aparece cortada quase sempre com vírgulas inicialmente, separando os adjuntos, concentrando-os ao início, para depois se soltar inteira, como a pressão exercida pelo ar. No quarto período, a utilização de quase sinônimos («E demora, insiste,») faz ampliar a incidência do vento sobre o casebre. Em todo o segmento, a aliteração da consoante fricativa surda *s* e a assonância das vogais *i* e *u* trazem a nossos ouvidos o som do vento, como um «ganido assobiado». De forma semelhante, também a frequência do fonema velar *r* faz lembrar a violência das rajadas de vento que incidem sobre o casebre.

Em outros momentos, que o espaço breve desse texto não permite explorar, percebemos que a escolha dos significantes parece sonoramente acompanhar as ações narradas, como um efeito audiovisual que ajuda a «tornar tudo um acontecimento vivo» (STAIGER, 1997: p. 83), como o são, segundo Emil Staiger, as narrativas da tradição épica greco-latina. De fato, a narrativa se abre, como numa epopeia, *in medias res*, e terá muitas ligações com o registro épico: a grandiloquência das ações em que é notória a desproporção de forças entre o herói desorientadamente épico Palma e a guarda, no combate final; a sua luta individual que é projetada no plano maravilhoso através da simbologia do vento, que envolve de magia a referencialidade textual; uma certa ambiência lendária atribuída a Amanda Carrusca através do vento na cena derradeira; a dificuldade do percurso vencido por Palma na cena em que vai ao contrabando pela primeira vez, ocasião em que tem de vencer a própria consciência, o vento que se arremete contra ele, como uma metáfora dessa consciência e um índice das consequências que terá de sofrer, a dificuldade do caminho trilhado e, ainda, a fome.

Entretanto, na cena inicial como apresentação, associado ao épico é o dramático que é aqui convidado a instaurar-se. Há ali um outro grito, um que corta o rumor do *vento* – símbolo da opressão e da miséria que se impõe sobre a família, um grito que vem ainda há altura na forma de uma impreciação, uma praga, mas é transmitido ao leitor com tamanha intensidade plástica que é difícil para nós, leitores, não levarmos com ele um «susto», e não o sentirmos marcado em nossas retinas:

Seca e breve, como uma chicotada, a praga rompe dos lábios azedos da velha:

– Raios partam esse vento!

Por instantes, as duas mulheres entreolham-se. A velha de punho no ar, a boca ainda aberta pelo grito. Júlia encolhida e receosa, como se acabasse de ouvir uma blasfêmia. (SV, 9)

Dissemos, marcado em nossas retinas porque é importante notar a intensa força plástica desta cena: a velha imóvel, a boca aberta, os punhos no ar, fica ali como uma espécie de quadro, ou de instantâneo congelado a marcar o desespero e a miséria, mas também a anunciar o ódio e o desejo de luta, que indiciam a tentativa de subversão dessa ordem. Amanda Carrusca grita com as mãos levantadas ao vento, numa imagem de quem como que levanta uma espada, uma de muitas imagens que a narrativa irá dar ao leitor, que remetem a uma postura de ação, quase bélica, contra uma ordem que é vista, ou que se faz ser vista como natural, para ser sempre imutável.

Na sequência do capítulo, Amanda Carrusca, que, mesmo contra o desejo de Palma, decide ir à vila pedir esmola para uma mezinha ao neto Bento, é comparada pelo narrador a uma bandeira negra a cortar o vento, como a indicar que talvez, esse vento, que aparece em muitas das cenas como um símbolo da violência que incide sobre a família – metonímia de uma realidade maior, opressora e repressora – possa ser interpelado e talvez um dia vencido: «Adianta-se pela vereda, entre estevas – toda ela parece uma bandeira negra, trapejando contra a nortada – e some-se para lá do barranco.» (SV, 12) É talvez por isso que, no capítulo final da narrativa – que é construído com inúmeros paralelos com o capítulo de abertura –, a mesma personagem, aquela que é capaz de começar a aprender, com a prática, a mensagem de coletividade necessária ao enfrentamento que sempre a neta tentara lhe ensinar, aparece em nova cena intensamente plástica em postura ereta, firme, incisiva e grandiosa, defrontando a guarda que avança para ela, sendo novamente envolta em vento, um vento que bate sobre suas roupas e modela-lhe o corpo, não mais um vento de opressão e violência, mas talvez um vento que se torna símbolo da luta, um dia reconhecidamente coletiva, contra a opressão. O vento, a rodeá-la, dá a ela uma ambiência lendária, mítica e a faz crescer: «A velha volta-se, cresce. Firme sobre as pernas entesadas, defronta-o. Os andrajos negros, batidos pelo vento, modelam-lhe o corpo seco e chato, só ossos.» (SV, 173) Como a narrativa indica, os «andrajos negros» da personagem são «batidos pelo vento». Aqui a personagem sofre a ação de um vento que lhes sacode as roupas, e modela-lhe o corpo, enquanto na cena inicial é ela quem tenta vencer o vento adiantando-se pela vereda, «trapejando contra a nortada», numa clara ação de luta que a preposição «contra» sugere. Na cena final, embora a narrativa se interrompa sem antes dar ao leitor o desfecho da composição³

percebe-se a sugestão de que uma luta que poderá chegar a ser vitoriosa se um dia os que a assistem aprenderem a lição que as palavras da velha sugerem e que a experiência de insurreição vivida à sua frente demonstra.

É notável que a narrativa termina também com um grito, este que não é mais uma imprecação contra forças com as quais o indivíduo sabe não poder lutar, mas um grito consciente da verdadeira saída possível para vencer a opressão. As mãos erguidas da personagem, no alto do cerro, em postura firme sobre pernas entesadas, com andrajos negros batidos pelo vento é aqui uma nova imagem de uma bandeira negra agora fincada com firmeza em terra, e em local de grande visibilidade (no alto do cerro) a balouçar, não só como documento vivo de um tempo de opressão, mas também como uma marca vincada em chão a lembrar que a luta existe e que um dia talvez será possível libertar-se do cerco. Os camponeses que ouvem seu grito são obrigados a levantar a cabeça e, embora ainda não totalmente prontos para a luta, pois soltam não um grito, mas um gemido, «atiram-se para adiante», tentando vencer o cerco com que a guarda tentava impedir a sua aproximação ao local da luta.

Pressentimos o sentido do trágico toda vez que vemos destruída a razão que orienta uma existência vendo-se o homem impelido pela fatalidade (ARISTÓTELES, 1973: p. 447). Notamos um evidente fatalismo regendo as ações de Palma quando ele próprio se refere ao fato de o seu destino estar traçado por aqueles que o dominavam e o levaram a chegar aos limites da barbárie³. No entanto, apesar do aparente desfecho de derrota – afinal Palma é caçado e morto implacavelmente, como ele mesmo previra – como vimos, a narrativa se finda com uma imagem de esperança, pois é dado aos homens o testemunho vivo de que a luta individual não é de veras a saída, e que afinal está nos homens, todos juntos, a capacidade de vencer as barreiras.

Associada a isso, a sugestão cinematográfica de engrandecimento dos personagens como Palma e a velha Amanda Carrusca utilizada em algumas cenas, no sentido de atribuir-lhes uma postura ativa e de imposição de sua imagem, vem ampliar a marca de heroicidade que este narrador atribui a seus personagens, apesar de seu entendimento ainda frágil da luta que era necessário empreender. A técnica a que nos referimos é a captação em *plano figura inteira* do personagem, que aparece primeiramente de costas ou de perfil e lentamente se volta para seu interlocutor. Ao voltar-se, o personagem automaticamente fica em posição um pouco mais próxima do olhar de quem o vê, e a cena adquire uma certa solenidade heroica. Seguindo o movimento natural do olhar, ao captar esse «voltar-se» do personagem, a objetiva acaba descendo e por isso eleva seu foco. A visão de quem observa, ou lê no caso, é como que levemente de baixo para cima, e isso garante ao personagem a sua postura eminente⁴. Esse tipo de cena é comum no primeiro e último capítulos do romance, que possuem entre si, como já assinalamos, inúmeros paralelos. Observemos:

O Palma volve o queixo sobre o ombro. De perfil, a cabeça poderosa retraça-lhe na luz desolada da tarde de inverno.
Há um silêncio carregado, hostil.
Amanda Carrusca encolhe-se, de face sumida no bioco do lenço. A decisão de Júlia enfraquece. (SV, 11)

O movimento de crescimento do personagem é garantido pelo encolhimento dos interlocutores e pela elevação natural de cabeça de quem volta o queixo sobre o ombro. Na continuação da cena, a captação em marcha lenta, garantida pelo uso do gerúndio, é outra técnica de atribuição de destaque à personagem: «Levanta as mãos enormes, vai-se virando, solene.» (SV, 11) Na sequência, é Amanda Carrusca quem adquire a postura altiva de quem não se conforma com a submissão: «Já no meio do terreiro, de saia enrodilhada pela ventania, a velha volta-se. Perdido todo o ar submisso, empertigada, encara com o genro.» (SV, 12) Podemos comparar esse enquadramento à cena final, em que semelhante postura solene é experimentada através do movimento da câmara para a elevação do foco na personagem. A postura engrandecida pela técnica de captação cinematográfica parece atribuir à personagem uma vitória, mesmo que simbólica, contra o guarda que contra ela avança:

Com a coronha da carabina no ar, um guarda avança para Amanda Carrusca.
A velha volta-se, cresce. Firme sobre as pernas entesadas, defronta-o. (SV, 173)

Assim, vemos que ao lado da fatalidade trágica de uma existência regida por forças contra as quais é difícil combater, a narrativa opõe a esperança no futuro, a projeção para o adiante numa opção comum do épico que é a suspensão da narração não com o fato concluído, mas com a história ainda por narrar. Apesar de findar-se com a cena trágica da morte de Palma, a narrativa geral de *Seara de Vento* não se encerra, estando ainda em *percurso*, uma vez que há o grito da velha instigando à aprendizagem, há o movimento da guarda em direção a ela, porém não a conclusão do fato, e há a alusão aos camponeses a vencer o cerco da guarda. Dessa forma, a opção estrutural do romance é pela síntese em narrativa entre o épico e o drama trágico, o que de certa maneira relaciona-se com a ideia de que, apesar de uma realidade trágica forjada por mãos que desejam fazer com que o homem se domestique e aceite com passividade o destino que lhe impõem, a irrupção e a imposição da vida, a necessária subversão da ordem e o sonho de mudança se assinalam insistentes.

É talvez por isso que o ambivalente *vento*, na *Seara de Vento*, conota a miséria, o ódio e a violência arremetida contra os oprimidos, mas também aponta para a resposta destes àqueles que semeiam ventos, em outras palavras, a revolução, que nos limites do tempo da escrita deste romance era ainda uma utopia futura. Assim, «os semeadores de vento acabaram por colher tempestades», indica o próprio autor no «Posfácio» de 1984.

O *vento* assinala ainda a luta futura sugerida na cena final, que significaria uma possibilidade de vida *outra*, metáfora que da mesma forma se sustenta no romance, visto que o *vento* é também ali símbolo da vida. Quando o vento levanta-se sobre a planície, a vida surge inteira:

Mal se adivinha ainda o entreluzir da aurora. Mas, das bandas do norte, o vento levanta-se, correndo de novo sobre a planície. Os véus da escuridão como que estremeçam, num largo movimento. Ouve-se o rastejar dos bichos por entre as estevas, o mato rumoreja. Rude, do coração da noite, a vida começa a palpitar. (SV, 73)

Com efeito, uma outra composição do autor recheada de vento, o poema dramático «A casa no vento», de «Poemas dispersos» incluídos na edição da *Obra Poética – OP* (1984), estabelece uma relação entre o som do vento e as vozes das pessoas que um dos personagens tem na memória, vozes daqueles que ele teve de deixar para trás, ao buscar a sobrevivência. No entanto, metaforicamente, também essas vozes, esse som associado a gritos, representam as vozes de todos os oprimidos por aquela situação de miséria e privação. Podemos assim dizer porque os gritos de uma mulher que no momento tem a casa assaltada chegam aos ouvidos do homem e são comparados pelo companheiro ao barulho do vento, pois o amigo deseja fazer crer ao outro que aquilo não era nada. Essa sobreposição associativa ensina-nos que esse *vento*, como imagem alegórica que é, pode conotar também as vozes dos oprimidos do passado e do presente que reclamam por uma ação do sujeito e, conseqüentemente, pela mudança da ordem social vigente. «É apenas o vento... É o vento que chora e geme, como se fosse gente viva a chamar por nós... tal como disseste há pouco...» (OP, 166), diz o Segundo Homem.

Segundo Walter Benjamin, em «Sobre o conceito da História», em Marx a classe oprimida aparece como última classe escravizada e como «classe vingadora que consoma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados» (BENJAMIN, 1994: p. 228). Assim, a aprendizagem pela visão do ódio e do sacrifício dos antepassados escravizados alimentaria a ação pela libertação. É por isso que as vozes que choram e gemem e chamam pelo sujeito são trazidas pelo vento, para alimentar a perspectiva de ação do personagem, a sua decisão de não ceder ao sono e ao conforto de um lume aceso sob uma ponte, pois ele escolhe voltar para casa e para as vozes que o chamam: «Não. Eu vou voltar para trás, vou voltar para casa. Eu ouvi gritos de mulheres amordaçadas!...» (OP, 166). Cumpre assinalar que essa é mais uma composição do autor que termina com a referência a gritos («Não ouves que nos chamam, lá nas nossas casas? É de lá, é de lá que gritam!...» (OP, 166), marcando a necessária ruptura, mesmo que futura, sugerida na ação projetada para adiante – esse texto também opta pela suspensão da ação sem a sua finalização – graficamente referida pelas reticências.

Na obra de Manuel da Fonseca, se por um lado o *vento* causa estremeçimento de medo («até dá quebranto» – SV, 34 –, como expressou Júlia em *Seara de Vento*),

pela violência e ação opressiva, o *vento* também é capaz de causar outro tipo de estremeção, aquela sacudidela que faz acordar e simbolicamente tomar ação, por isso pode limpar, rasgar nevoeiros, desmistificar e anunciar vida que começa a palpitar nas searas dessa escrita rumorosa. Se no tempo de «A casa no vento» ou da *Seara de Vento* a perversão total da ordem ainda não era possível, o vento ambivalente que permeia boa parte da obra de Manuel da Fonseca parece nos dizer que «um dia virá» o tempo em que os gemidos de dor se transformam em gritos de ódio e podem vir a ser os «vibrantes tangidos bandolins fitas violas gritos da heroica marcha Almadanim».

Por isso, a dar voz, mais uma vez, a essa escrita que se quer «uma chicotada de vento» que rompe e subverte literariamente a realidade de seu tempo, deixamos aqui, a partir e através dela, nossa singela lembrança do exímio contador de histórias de Santiago do Cacém. Trazidos pelo vento, os ecos de *uma grande história* ressoam em nós, tangendo, vibrando em nossos ouvidos, rumorosa ventania que, às sacudidelas, nos lembra de uma triste, mas não inexorável, condição:

Eram campos, campos, campos
abertos num sonho quieto.
Valgato é uma terra triste.
Estamos fartos do marasmo
deste balanço de lago
onde apodrece nossa carne dolorida.

O que esta vida fez de mim!... Ódio, só ódio!
eu podia destruir esta civilização capitalista, que inventou o domingo
E esta era uma das coisas mais belas
que um homem podia fazer na vida!

– onde estão os domingos amarelos verdes azuis encarnados
vibrantes tangidos bandolins fitas violas gritos
da heroica marcha Almadanim?!
E vou a grandes passadas
como um louco maior que a sua loucura...
– Uns pulhas!

Um bicho no fojo, um bicho caçado.
Cercaram-me num montado;
Mas eu olhei-os de longe,
tão distante e tão de longe,
o rosto apenas virado,
com o meu olhar de rei!

– Nada tenho na vida, patrão Adriano,
mas sobra-me este ódio no peito
que me faz desejar tudo e tudo abandonar...
Olhai o vagabundo que nada tem
e leva o Sol na algibeira!

Mas a ventania chora e geme...
 é como se fosse gente viva a chamar por nós. Não ouves?
 – Oiçam!
 O grito obriga-os a levantarem a cabeça.
 – Um homem só não vale nada!

por que não vamos, irmãos, por que não vamos?
 vamos fazer qualquer coisa de louco e heroico
 Ah, se nós todos, um dia!...

E lá fora era a vida – lá fora era a vida!
 Com a mão, bateu-lhe uma pancada no vidro, que tilintou, estilhaçado.
 Ficou-lhe o punho de fora com os dedos cortados, sangrentos.

Bem alto foram os gritos e os braços erguidos
 vou contigo, Vida,
 como se fosses a minha namorada
 – Ergue a cabeça e olha de frente quem olhar para nós.

Eram campos campos campos
 abertos de espanto e sonho
 – Mas, dê o resultado que der, é necessário que o oiça da minha boca.
 Estou ao lado dos camponeses.
 Que venham todos os pobres da Terra
 meu abraço é cada vez mais largo
 paguei com a melhor história
 da minha vida sem rumo.
 Foi uma paga de rei.

E foi mesmo, Manuel! Foi uma paga de rei...

Resumo: Como uma *chicotada de vento* que rasga nevoeiros e escancara sóis, a escrita literária de Manuel da Fonseca aposta no poder do homem como transformador da realidade e investe numa ética de compromisso, sem deixar de saber que a subversão da ordem social, enquanto arte literária, é necessariamente uma questão de linguagem. Assim, esse trabalho explora as relações entre algumas opções estéticas das primeiras obras do autor e a mensagem revolucionária que elas mantêm. A interpretação da significação do *vento*

Abstract: As a whipping wind that rips the fog and makes it possible to see the sun, *the literary writing of Manuel da Fonseca believes in the power of man to transform reality, and invests in commitment ethics, while knowing that the subversion of the social order, as literary art, is necessarily a matter of language. Therefore, this work explores the relationship between some aesthetic choices of the first works of the author and the revolutionary message that they hold. The interpretation of significance of the wind in the works*

nas obras e ainda a análise da opção pelo resgate da tradição do contar serão caminhos norteadores da leitura.

Palavras-chave: Neorrealismo, Contador de histórias, Heróis, Exclusão, Manuel da Fonseca, Vento.

and the option to revive the tradition of the storytelling will be the guiding pass to the analysis.

Keywords: Neo-realism, Storyteller, Heroes, Exclusion, Manuel da Fonseca, Wind.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*, v. IV. São Paulo: Abril S/A Cultura e Industrial, 1973, pp. 439-471.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*, 7.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FONSECA, Manuel da. *Aldeia Nova*, 10.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- *Cerromaior*, 5.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.
- *Seara de Vento*, 16.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.
- *Obra Poética*, 7.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.
- *O Fogo e as Cinzas*, 10.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1983.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. «O Vento, coro da tragédia, signo do espanto e da violência em Seara de Vento». In: *Um Novo Olhar sobre o Neorrealismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981, pp. 47-62.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, 6.^a ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- SAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*, 3.^a ed. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1997.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Movimento Neorrealista em Portugal na Sua Primeira Fase*, 2.^a ed. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.
- VIEGAS, Francisco José. Manuel da Fonseca. «Qualquer espécie de amor não chega». In: *Ler*. N.º 4, outono, 1988, pp. 12-16.

¹ Segundo Emil Staiger (1997, p. 86), existe uma relação de cumplicidade entre o épico e a claridade no modelo de Homero. Para que se veja, é necessária a luz. Assim, o autor épico ama a visibilidade e a claridade de Homero é esclarecimento e racionalismo. Se não quiséssemos ir buscar raízes em Homero, bastaria lembrar que Camões, em *Os Lusíadas*, escolhe também a claridade como metáfora do esclarecimento, da descoberta, do desbravamento marítimo e da derrocada de antigos mitos.

² Conferir o poema na íntegra na página de abertura aos comentários sobre Manuel da Fonseca.

³ Esta é mais uma opção de inspiração épica, pois, segundo Emil Staiger, o autor épico não ter por objetivo contar para chegar a uma conclusão das ações, visto que «o caminho é mais importante que a meta» (STAIGER, 1997, p. 94). Por isso, a *Iliada*, por exemplo, parece não ter final, apenas interrompe-se. Em *Seara de Vento*, apesar de a narração não se fundar no «objeto pelo próprio objeto» (STAIGER, 1997, p. 91), como às vezes ocorre no épico, entretanto percebemos que a narração se interrompe, visto que, de forma verossímil, ainda não estava em tempo de concluir aquela história, mas se projeta para o futuro. Essa opção discursiva é ainda uma escolha que sugere o resgate da tradição oral, que nada explica, deixando uma abertura necessária ao raciocínio e à aprendizagem do leitor.

- ⁴ Assinale-se que, diferentemente da tragédia clássica, a narrativa não parece ter por objetivo suscitar o terror e a piedade, para ter por efeito a purificação dessas emoções» (*Ibidem*), e sim despertar o leitor para o raciocínio e a análise das forças que determinaram a situação daquele homem. *Seara de Vento* seria assim um romance que negocia com o *teatro épico brechtiano*, que combate a concepção fatalista da tragédia, em que o homem é regido por «forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica» (ROSENFELD, 2008, p. 150), mostrando que essas forças dependem da situação histórica e que, por isso, podem ser transformadas. «O fito principal do teatro épico é a “desmitificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas» (*Ibidem*), afirma Anatol Rosenfeld. Assim, se a desgraça de Palma é de certa forma fatalista, ele intui porém que ela tem fundamento em forças históricas que o levaram a isso, e ela aponta, no entanto, para uma ação transformadora, expressa pela moralidade apresentada pelas palavras e ações de Mariana e reiterada pela fala final de Amanda Carrusca.
- ⁵ Lembramos que no poema «Maltês», de *Planície*, semelhante postura é descrita, aquela de quem se volta para seu interlocutor com a solenidade e um certo ar desdenhoso de quem vira apenas o rosto para aqueles guardas que o cercam, vencendo-os metaforicamente por sua altivez: «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.»