

8.

Da sensibilidade ao artifício: o lirismo narrativo de Manuel da Fonseca

Se a imitação funciona através de figurações concretas, e se estas são obtidas pelo jogo das múltiplas correspondências do significante, é claro que a inventividade do poeta estará no como ele diz, não no que ele diz

José Guilherme Merquior

Manuel da Fonseca, ao desenvolver sua prosa, trabalha-a de modo a romper noções prévias de categorização. Ao introduzir em sua narrativa um olhar perspectivado, construído a partir de suas particulares percepções acerca da realidade, o escritor se aproxima de uma abordagem mais subjetiva, utilizando, muitas vezes, elementos consagrados da lírica para formar, a partir da imbricação de diferentes elementos estilísticos, um todo plural e coeso. O autor deixa claro que sua proposta não se limita a reproduzir os gêneros já consagrados da literatura, mas sim desenvolver uma escrita que se preocupe em utilizar todos os meios possíveis para compor uma obra dentro do contexto neo-realista.

Nesse sentido, ao tentarmos traçar um olhar mais apurado sobre os mecanismos que se desenvolvem em sua escrita, encontramos elementos oriundos de diferentes categorias e acabamos por adentrar num universo complexo e dinâmico que possui uma problemática que se constitui desde a Antiguidade. De Platão aos dias atuais, a divisão de textos artísticos em distintos gêneros literários configura-se como “uma das questões mais controversas da teoria e da práxis da literatura, encontrando-se na origem imediata das mais ressonantes polêmicas ocorridas nas literaturas européias”¹.

Ao buscarmos desenvolver uma análise que compreenda a ficção de Manuel da Fonseca como um elemento híbrido e multifacetado, encontramos

¹ SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. “Gêneros literários”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983, p-339.

profundos elementos que caminham em paralelo para uma definição unilateral de gênero. Apesar de constituir-se primordialmente como uma narrativa ficcional, vemos sua obra como um conjunto de signos que não se basta em uma definição restrita.

Manuel da Fonseca agrega a sua narrativa elementos das mais variadas origens, municiando-se a partir de suas experiências pessoais, de sua experiência como poeta, bem como de suas convicções ideológicas. O discurso traçado por Fonseca em sua ficção é movimentado por distintos mecanismos que se agregam para a formação de uma totalidade. Ao investigarmos sua literatura, encontramos índices e marcas deixadas pelo autor que remetem sua produção a um lirismo direcionado. Lírica e narrativa se misturam para externar as intenções e deambulações de Manuel da Fonseca.

Nesse sentido, percebemos que a obra de Fonseca engendra um contundente questionamento sobre a noção de gênero na literatura, fazendo-se patente a necessidade de uma análise mais atenta aos parâmetros que configuraram o estabelecimento dessas categorizações no caminhar das épocas e possamos, a partir deles, definir e compreender os critérios fundacionais que delineiam a idéia de ficção e lirismo. Um estudo que objetive desmembrar a dinâmica de construção desses paradigmas é fundamental para que possamos nortear um estudo analítico que se interesse pelos processos de hibridização que se fundem na ficção de Manuel da Fonseca.

Tradicionalmente, a história da literatura vem traçando diferentes critérios de estruturação dos gêneros literários, buscando conceitos e definições que consigam dar conta de toda complexidade que emana do estudo das obras literárias ao longo dos tempos. Há, desde os primórdios da cultura Greco-romana, a tentativa de se reunir, em uma só diretriz, obras literárias onde se constata, ou se presume, uma confluência de signos que unem essas manifestações em um conjunto comum, alicerçados por uma mesma visão da realidade, bem como semelhanças estruturais latentes.

Mais que um conjunto de características estilísticas, os gêneros literários são definidos a partir de uma gama de critérios que não se prendem a traços puramente literários. Na história evolutiva dos gêneros, percebemos que cada época adotou diferentes elementos norteadores e elegeu distintos parâmetros de valoração para as obras de seu tempo. O modo de se pensar e de se compreender o

mundo, em cada período, refletiu diretamente na forma como cada artista ou teórico encarava a arte, sua crítica e seu desenvolvimento. Claramente percebemos que:

A questão dos gêneros literários é indissociável da correlação entre sistema e estrutura, entre código e texto, e da função dos esquemas categoriais na percepção e na representação artística do real, tanto a nível da produção do objeto estético como a nível da sua recepção e da sua interpretação.²

Questões de ordem social, política e metodológica serviram de base para as profundas discussões que giraram em torno da questão no decorrer dos séculos. Vemos que o objeto artístico não ganhou uma unidade interpretativa que o conduzisse por todos os períodos da literatura ocidental. A cada escola literária, a cada movimento artístico, novas concepções teóricas surgiam e novas prioridades estéticas estabeleciam-se. Dessa forma, cada momento construía um novo eixo paradigmático, onde a caracterização dos gêneros, dependendo da forma como a literatura era encarada, aproximava-se de critérios mais normativos, constituindo regras impositivas para o desenvolvimento e interpretação do objeto artístico, ou assumiam um caráter mais descritivo, em que a obra era interpretada dentro de uma estrutura mais flexível, considerando os critérios de cada gênero como um mero conjunto de traços, podendo ou não constituir-se na totalidade da obra. É nessa esteira que vemos como:

Em defesa de uma universalidade da literatura, muitos teóricos chegam mesmo a considerar o gênero como categoria imutável e a valorizar a obra pela sua obediência a leis fixas de estruturação, pela “pureza”. Enquanto outros, em nome da liberdade criadora de que deve resultar o trabalho artístico, defendem a mistura de gêneros, procurando mostrar que cada obra apresenta diferentes combinações de características dos diversos gêneros.³

Os questionamentos em torno dos gêneros recaem, portanto, muito mais sobre o entendimento do contexto a que se insere cada variante, compreendendo de que forma aquele período trabalha os conceitos de ruptura e permanência, do que propriamente numa definição universalizante, capaz de definir e estabelecer critérios valorativos em relação ao gênero e seus desdobramentos. Uma análise

² *Ibid.*, p-339.

³ SOARES, Angélica. “Os gêneros, antigos como as obras”. In: *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2000, p-08.

multifocal, que busque a apreensão dos componentes estéticos e sociais que regem cada periodização é fundamental para o bom entendimento dos caminhos percorridos pela crítica em direção a uma caracterização eficiente dos gêneros literários. Diferentes elementos devem ser levados em conta na tentativa de se conseguir um entendimento global sobre essa questão, visto que:

O debate sobre os gêneros encontra-se ligado a conceitos como os de tradição e mudança literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturais semânticas e temáticas, entre classes de textos e classes de leitores, etc.⁴

Assim, compreendendo que a ficção de Manuel da Fonseca insere-se no contexto de transformações engendradas no início do século XX, onde a literatura ocidental, sofreu uma infinidade de transformações estéticas, políticas e ideológicas, percebemos a necessidade de se traçar um panorama dos momentos mais significativos do percurso historiográfico da teoria dos gêneros para que possamos entender as bases que conduziram o pensamento ocidental na busca por uma divisão de gêneros que conseguisse abarcar toda a complexidade que emana de um objeto artístico. Portanto, tendo em vista um olhar diferenciado sobre a obra de Manuel da Fonseca, no sentido de compreender como, paradoxalmente, engendra uma literatura objetivada a partir de um lirismo narrativo contundente, inserindo-se em uma idéia de confluência de gêneros literários, fica claro que é a partir do conhecimento das transformações interpretativas dos gêneros literários, que podemos ter acesso aos traços e formas que os compõem e, dessa forma, entender como se dão essas imbricações.

8.1.

Um breve panorama: da divisão platônica ao hibridismo do século XX

8.1.1.

A origem da divisão

⁴ SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. “Gêneros literários”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983, p-339.

O que conhecemos hoje como gênero literário teve suas primeiras fundamentações na Antiguidade Clássica com Platão. O filósofo, no livro III de *A República*, estabeleceu uma classificação dos gêneros literários que serviu como referência básica para todas as proposições que se seguiram no pensamento ocidental.

Platão, ao observar as manifestações artístico-literárias de sua época, promoveu uma divisão que tinha, como critério de valoração e escalonamento, preceitos de ordem moralizantes. Não tínhamos ainda em Platão uma tentativa de classificação baseada em preocupações estéticas. Para o filósofo, o critério que fundamentava sua divisão levava em conta um conceito de imitação, em que a partir de um modelo idealizado, as manifestações poderiam se aproximar ou se afastar desse paradigma. Assim, nasceu a primeira divisão tripartida, onde Platão separa os objetos artísticos em três categorias distintas, hierarquizadas, com o objetivo de compor o projeto político de construção de uma *polis* ideal. Nesse momento, o filósofo, por razões de caráter ideológico, não contempla o gênero lírico como objeto, por acreditar que a poesia lírica, da forma como a conhecemos hoje, não se estruturava dentro de parâmetros autônomos:

Platão lança os fundamentos de uma *divisão tripartida* dos gêneros literários, distinguindo e identificando o gênero *imitativo ou mimético*, em que se incluem a tragédia e a comédia, o gênero *narrativo puro*, prevalentemente representado pelo ditirambo, e o gênero *misto*, no qual avulta a epopéia. Nesta tripartição, não é claro, nem a nível conceitual nem a nível terminológico, o estatuto da poesia lírica, mas parece-nos menos exato afirmar, como faz Genette, que Platão exclui deliberadamente a lírica do seu sistema de gêneros literários, pois que a diegese pura, sob o ponto de vista técnico-formal da enunciação, abrange a poesia lírica (e sublinhe-se que o ditirambo, referido por Platão como manifestação exemplar da diegese pura, constitui uma das variedades da lírica (...) grega).⁵

Discípulo de Platão e um dos principais revisores de sua teoria, Aristóteles recusa a divisão feita por seu mestre e propõe outros critérios de classificação. Para o filósofo, a análise dos objetos artísticos não deveriam pautar-se somente por critérios empíricos e adotar uma visão hierarquizada como em Platão. Segundo a teoria que apresenta na *Poética*, os modos de recepção da realidade e da arte são efetivamente distintos e, portanto, o filósofo nega uma apreciação da arte voltada para fundamentações regidas por critérios empíricos. Para Aristóteles,

⁵ SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. “Gêneros literários”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983, p-341.

a arte possui uma lógica própria que se adéqua a cada modo de recepção, pois como o objeto artístico é produzido e interpretado por diferentes homens, a sua manifestação irá incidir de forma diferente em cada vez que se constituir a *mímesis*. Diferentemente de Platão, Aristóteles entende a análise da arte como um processo que deva levar em conta toda a sua múltipla potencialidade. Vemos que para ele, a arte necessita ser considerada a partir do reconhecimento de seus “fatores técnico-semânticos na produção e na recepção da obra artística,(...) analisando os textos poéticos na sua diversidade empírica e classificando-os em função dos seus caracteres formais e semânticos”⁶. Nesse sentido, o filósofo introduz pela primeira vez uma interpretação e classificação da arte focada em uma análise particular, em que se preocupa com as individualidades de cada objeto, reconhecendo que a arte irá atuar de forma diferente em cada pessoa, descolando , portanto, uma visão totalizadora e generalizante da arte, como buscou Platão.

8.1.2.

A força da forma: do pragmatismo horaciano à norma renascentista

Horácio (65 a.c. – 8 a.c.), em sua *Epistulae ad Pisones*, atribui à literatura uma função didática. O filósofo aprofunda algumas questões sobre gêneros literários, já trabalhadas em Aristóteles, e introduz critérios avaliativos de ordem estrutural para as obras literárias. A partir de Horácio, o gênero literário é concebido dentro de uma tradição formal, na qual se destaca o metro e a temática de cada obra. Nesse sentido, a arte poética horaciana define os gêneros como entidades absolutamente distintas uma da outra, entendendo que cada estilo deve corresponder a uma manifestação psicológica específica. Nessa teoria, cada gênero precisa, obrigatoriamente, abrigar questões referentes a um campo temático determinado, não aceitando, portanto, uma obra que se componha de diferentes estilos. A obra e o poeta serão julgados, a partir de Horácio, levando em conta a capacidade de adequação às normas estipuladas, já que:

só pode ser tido como poeta aquele que sabe respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário. Pela unidade de tom não era admissível que se exprimisse, por

⁶ *Ibid.*, p-342.

exemplo, um tema cômico no metro próprio da tragédia. Dessa forma, eliminava-se a possibilidade de hibridismos, eliminação que viria a ser amplamente defendida pelo classicismo do século XVI.⁷

Em Horácio, portanto, funde-se uma sólida divisão que, utilizando critérios rígidos, não maleáveis, irá conceber os gêneros literários como formas estanques. Os gêneros são trabalhados como modelos que acabam por dividir o objeto artístico em compartimentos que não se comunicam.

Essa complexa questão da divisão dos gêneros, tão trabalhada na Antiguidade, passou despercebida pela Idade Média para ser profundamente retomada na Renascença. Lendo e reconfigurando a teoria aristotélica *da Mímeses*, a crítica renascentista interpretou esse conceito a partir de uma idéia de arte como imitação da natureza e não como recriação. Assim, “a teoria dos gêneros passa a constituir-se como normas e preceitos a serem seguidos rigidamente, para que mais perfeita fosse a imitação e mais valorizada fosse a obra”⁸. Nessa esteira, os artistas renascentistas acabam aprofundando a normatização horaciana, criando novos parâmetros e novos paradigmas a serem seguidos. Vemos que algumas subdivisões são observadas nos gêneros literários desse período, ampliando suas categorias, porém sem abrir espaços para interpretações imbricadas do objeto artístico. É nesse sentido que:

O gênero foi concebido como uma essência inalterável ou, pelo menos, como uma entidade invariante, governada por regras bem definidas, vigorosamente articuladas entre si e imutáveis. Dentre as regras de âmbito geral, sobressaía a regra da unidade de tom, que preceituava a necessidade de manter rigorosamente distintos os diversos gêneros: cada um possuía os seus temas próprios, o seu estilo, a sua forma e os seus objetivos peculiares, devendo o escritor esforçar-se por respeitar estes elementos configuradores de cada gênero em toda sua pureza.⁹

Percebemos, portanto, que até a renascença, os gêneros literários acabaram por constituírem-se muito mais como uma normatização estética, do que propriamente uma tentativa de descrição do fenômeno artístico. Para além das poucas discussões e tentativas de transformação que se formaram no Século XVII,

⁷ SOARES, Angélica. “Os gêneros, antigos como as obras”. In: *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2000, p-11.

⁸ *Ibid.*, p-12.

⁹ SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. “Gêneros literários”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983, p-354.

com o Barroco, a literatura só iria, realmente, fortalecer um discurso em prol de uma variabilidade dos gêneros no século XVIII com o Romantismo.

8.1.3.

A liberdade romântica

Entendendo a literatura como reflexo da interioridade inalienável do homem, o Romantismo surge em meados do século XVIII decretando guerra aos princípios clássicos e neoclássicos da arte. Ao conceber o artista como um gênio e ter a liberdade criadora do indivíduo, primordialmente, como o parâmetro aceitável na construção do objeto artístico, o movimento romântico levantou a bandeira da autonomia radical da obra literária, não admitindo qualquer tipo de classificação delimitadora de suas obras. A teoria romântica desenvolve-se dentro de uma pluralidade de possibilidades, mas une-se a uma só voz para combater um ideal clássico de construção:

Poder-se-á dizer, porém, que aquela teoria multiforme apresenta, ou como princípio explícito ou como pressuposto, um fundamento inalterável: a rejeição da teoria clássica dos gêneros, em nome da historicidade do homem e da cultura, da liberdade e da espontaneidade criadoras, da singularidade das grandes obras literárias, etc.¹⁰

Claramente, o romantismo buscou libertar a literatura das amarras da forma e buscou, a todo instante, construir uma arte rebelde, onde tinha como principal adversário o pensamento clássico. É nesse contexto que Victor Hugo, célebre autor de “Os miseráveis”, constrói um dos mais belos textos sobre a liberdade romântica. Em seu consagrado texto “Prefácio” do Cromwell, o autor desenvolve uma contundente defesa do hibridismo dos gêneros, associando-o à vida. Victor Hugo mostra toda a complexidade que emana do ser humano, deixando claro como a vida compõe-se de uma infinidade de contrariedades que não se deixam capturar por teorias pré-estabelecidas. Ao discorrer sobre o que espera de seu drama, o autor externa a multiplicidade que deriva de uma obra e, por conseguinte, não se constitui como fruto de uma especificidade previamente pensada:

¹⁰ *Ibid.*, p-360.

Se tivéssemos o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, queríamos um verso livre, franco, leal, que ousasse tudo dizer sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; alternadamente positivo e poético, ao mesmo tempo artístico e inspirado, profundo e repentino, amplo e verdadeiro; que soubesse quebrar a propósito e deslocar a cesura para disfarçar sua monotonia de alexandrino; mais amigo do *enjambement* que o alonga que da inversão que o embarça; fiel à rima, esta escrava rainha, esta graça suprema de nossa poesia, este gerador de nosso metro; inesgotável na variedade de seus giros, inapreensível nos seus segredos de elegância e de execução; a tomar como Proteu, mil formas sem mudar de tipo e de caráter, evitando a tirada; divertir-se no diálogo; ocultar-se sempre atrás da personagem; ocupar-se antes de mais nada com estar em seu lugar, e quando lhe acontecesse ser belo, sê-lo apenas de alguma forma, por acaso, contra a vontade e sem sabê-lo; lírico, épico, dramático, segundo a necessidade; poder percorrer toda a gama poética, ir de alto a baixo, das idéias mais elevadas às mais vulgares, das mais bufas às mais graves, das exteriores às mais abstratas, sem jamais sair dos limites de uma cena falada; numa palavra, tal como faria o homem a quem uma fada tivesse dotado com a alma de Corneille e a cabeça Molière. Parece-nos que este verso seria de fato *tão belo quanto a prosa*.¹¹

A questão dos gêneros foi revista pelos românticos, porém esse radicalismo não conseguiu extinguir de vez com a tradicional divisão. Sem uma solução específica para a questão, teóricos do romantismo tentaram propor diretrizes para a interpretação dos gêneros, admitindo a necessidade de sua existência, porém reprovando qualquer tipo de obra que se apoiasse em critérios puramente formais. Friedrich Schlegel, representativo teórico romântico, em seu *Diálogo sobre poesia*, reconhece a necessidade do gênero como elemento organizador, em que permitia o artista configurar sua obra dentro de uma estruturação que impedisse o surgimento de objetos caóticos. Schlegel entendia que a excessiva liberdade romântica poderia levar à criação de objetos incompreensíveis e, nesse sentido, a construção deveria pautar-se por alguns pilares normativos que estruturariam e norteariam as obras.

Diversos críticos e filósofos tentaram reconfigurar o entendimento sobre os gêneros literários, pois acreditavam na sua utilidade, porém discordavam dos critérios estabelecidos no Classicismo. Assim, diversas teorias surgiram, apoiando-se em diferentes visões. Schlegel adota um sistema conceitual explicitamente dialético, Schelling busca caracterizá-los a partir de uma correlação entre o particular e o universal e Hegel aproxima a configuração dos

¹¹ HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p-77, 78.

gêneros a uma configuração temporal, associando-os a diversas dimensões do tempo (passado, presente e futuro).

No Romantismo, assistimos ao nascimento de uma visão mais amplificada acerca dos gêneros literários. Pela primeira vez, temos um movimento que defende a hibridização dos gêneros e dá ao artista a autonomia necessária para a criação de novas estruturas. Para o nosso estudo em questão, percebemos que a análise de uma obra por um viés plural, tem sua gênese neste período, porém outras transformações estéticas e ideológicas irão surgir, ajudando a compor o arcabouço interpretativo da obra de Manuel da Fonseca, na primeira metade do século XX.

8.1.4.

O naturalismo de Brunetiere e a intuição de Croce

Nos anos finais do século XIX, uma teoria dos gêneros encabeçada pelo crítico francês Brunetiere, novamente, busca tratar os gêneros literários como “entidades substancialmente existentes”¹². Fortemente influenciado pelas teorias positivistas e evolucionistas, Brunetiere associa a divisão de gêneros literários a questões de ordem evolutiva, comparando a arte às espécies naturais. Para ele, a evolução dos gêneros se dá historicamente e também são determinadas por fatores como raça, condições geográficas, sociais ou históricas. O crítico defendia um estudo voltado para uma análise sociológica dos gêneros, deixando de lado a preocupação com o que seria especificamente literário. Vemos que:

Influenciado pelo dogmatismo da doutrina clássica, Brunetiere concebeu os gêneros (...) como essências literárias providas de um significado e de um dinamismo autônomos, não simples palavras ou como categorias arbitrariamente estabelecidas, e, seduzido pelas teorias evolucionistas formuladas por Darwin no campo da biologia, procurou descrever e explicar o gênero literário como se fosse uma espécie biológica.¹³

Dentro, portanto, de uma visão determinista e evolucionista por excelência, Brunetiere teorizou o gênero como um organismo vivo que,

¹² SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. “Gêneros literários”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983, p-365.

¹³ *Ibid.*, p-365.

independentemente de suas variantes, cumpre um ciclo vital como todo ser. Para ele:

o romance teria nascido da epopéia ou da canção de gesta e, por sua vez, se transformaria em várias espécies (de aventura, épicos, de costumes...), que também se sucederiam temporalmente. Pela lei de permanência do mais forte, a tragédia clássica teria desaparecido ante o drama romântico. Como as substâncias vivas, o gênero nasceria, cresceria, alcançaria sua perfeição e declinaria para, em seguida, morrer.¹⁴

Nesse contexto, claramente Brunetiere estruturava seu pensamento dentro de uma visão que mantinha um viés normativo de entendimento. Nessa ótica, os gêneros configuravam-se como elementos autônomos, que se estruturariam independentemente dos objetos literários, ou seja, a obra seria fruto do gênero e não o contrário.

Contrariamente a essa abordagem, o filósofo italiano Benedetto Croce combate veementemente o dogmatismo naturalista de Brunetiere. Para o filósofo, o conhecimento sobre a arte não passa por uma concepção lógica de construção. Croce entende a intuição como a força motriz de desenvolvimento da literatura e, portanto, aproxima-se a uma idéia de profunda individualidade, contrariando a teoria globalizante de Brunetiere. Para ele, a literatura é a expressão fruto da subjetivação do ser humano, caracterizando-se como única e individual e, nesse contexto, impossibilita qualquer tentativa de se formular teorias prévias que dêem conta de algo que, além de não ter sido ainda elaborada, não se configura como uma parte de um todo. A obra de arte, em Croce, é vista como uma unidade indivisível e autônoma, pois acredita que:

A obra de poética é (...) *una e indivisível*, porque “cada expressão é uma expressão única”. Ora uma teoria que conceba os gêneros literários como entidades substancialmente existentes *in re* e não apenas *in intellectu* ou *in dicto*, representa, segundo Croce, o clamoroso absurdo de se introduzirem distinções e divisões reais no seio da unicidade da intuição-expressão e de se atribuir um predicado particular a um sujeito universal.¹⁵

Croce não acredita em uma impossibilidade absoluta de agrupamento ou de criação de conceitos genéricos que, levando em conta a diversidade das criações, busquem construir alguns parâmetros classificatórios. Para Croce, a

¹⁴ SOARES, Angélica. “Os gêneros, antigos como as obras”. In: *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2000, p-15.

¹⁵ *Ibid.*, p-367.

incoerência está na tentativa de se construir previamente uma teoria e impor às obras, as diretrizes pré-estabelecidas. Para o filósofo:

O erro começa quando do conceito se pretende deduzir a expressão e reencontrar no fato substituto as leis do fato substituído', ou seja, quando se pretende erigir o conceito – neste caso, o conceito de gênero – em entidade substancialmente existente e normativa, à qual cada obra se deve conformar, sob pena de grave imperfeição.¹⁶

Por entender a obra poética como válida por si só, Croce acredita que a classificação dos objetos literários em teorias substancialistas prejudica a boa análise e interpretação da arte. Para ele, o crítico que se baseia nessa concepção não atinge o ponto fulcral da análise, pois preocupa-se mais em associar a obra às características de determinado gênero do que aprofundar-se nas questões expressivas que emanam do objeto analisado. O crítico passa a dar mais valor ao gênero do que à obra propriamente dita.

Croce, portanto, ao atacar a classificação em gêneros literários, defende consequentemente a liberdade de criação literária. O filósofo condena qualquer possibilidade de se cercear ou regular os processos de criação artística, considerando qualquer tentativa de se caracterizar e classificar obras poéticas a partir de critérios universalizantes e atemporais uma estrapolação absurda, visto que “se funda na projeção em categorias abstratas e universais de caracteres estilístico-formais, semânticos e pragmáticos enraizados, explicáveis e justificados no âmbito de uma concreta experiência histórica”¹⁷.

8.1.5.

A primeira metade do século XX e a nova idéia de gênero literário

No decorrer da primeira metade do século XX, na esteira crítica de Croce, o conceito de gênero literário cai em contundente descrédito. A vertente teórica que defendia a singularidade do objeto artístico, “correntes de crítica formalista de raízes idealistas”¹⁸, e se esforçava por dirigir sua análise para uma preocupação

¹⁶ *Ibid.*, p-368.

¹⁷ *Ibid.*, p-369.

¹⁸ *Ibid.*, p-370.

estritamente estética, que desprezava “parâmetros institucionais e sistêmicos do fenômeno literário”¹⁹, ganha corpo e parece ser a predominância do período.

Porém, concomitantemente, outras teorias subjacentes, que aos poucos adentravam o cenário, propunham diferentes abordagens em relação aos gêneros literários. Do Formalismo russo à semiótica, vemos que há um retorno ao ideário clássico de gênero, porém são introduzidas profundas transformações que determinaram uma perspectiva diferenciada em relação à problemática.

Para os formalistas russos, baseados em uma visão anti-idealista, os gêneros possuíam uma importância fundamental no estudo, na produção e na percepção da obra literária. Essencialmente, a idéia de autonomia e singularidade da literatura, tão trabalhada por Croce e seus seguidores, não se fundamentava para os formalistas. Tendo em vista acreditarem na existência de um sistema que acolhe todo e qualquer texto, acreditavam que a aproximação e correlação do texto com esse sistema dava-se através do gênero. Segundo Boris Tomasevskij, “o gênero define-se como um conjunto sistêmico de processos construtivos, quer a nível temático, quer a nível técnico-formal, manifestando-se tais caracteres do gênero como processos dominantes na criação da obra literária”²⁰.

Por outro lado, uma característica que, marcadamente, diferenciara a visão desses formalistas da visão clássica é o caráter dinâmico que vão introduzir ao gênero literário. Atribuindo à literatura uma constante função histórica, eles rejeitam uma classificação estática e rígida, entendendo os gêneros como entidades evolutivas, “cujas transformações adquirem sentido no quadro geral do sistema literário e na correlação deste sistema com as mudanças operadas no sistema social”²¹.

Vemos, portanto, que os formalistas russos retomam o conceito de gênero, mas associam esse conceito a uma dimensão histórica. Com isso, é introduzida uma concepção de movimento à literatura, que faz dos gêneros literários o reflexo dos mecanismos sócio-históricos, representando um conjunto de expectativas e seleção de elementos da realidade. Como define Bakhtin:

¹⁹ Ibid., p-370.

²⁰ Apud SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. “Gêneros literários”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983, p-371.

²¹ Vítor Manuel Aguiar e. “Gêneros literários”. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983, p-371.

Na dialética da homeostase e da mudança do sistema literário, o gênero desempenha uma função bivalente: representa um fator importante da *memória* do sistema, veiculando elementos temáticos e formais da *tradição*, nem sempre consubstanciada em obras exemplares e em complexos e influentes metatextos; constitui um fator altamente sensível às mutações surgidas no *meio* do sistema e por isso mesmo avultam particularmente na sua problemática as linhas de força do processo da evolução literária.²²

Dentro desse prisma, a literatura dos formalistas passa a não mais opor o social ao formal e, dessa forma, deixa de lado as propostas imanentistas, que caracterizavam o literário apenas abordando diferenças lingüísticas.

Tendo a teoria e a metodologia do formalismo russo como herança, Roman Jakobson estabelece uma hierarquização dos gêneros literários baseada nas funções da linguagem. Na concepção Jakobsoniana de literariedade, a função poética ganha o papel principal na escalonação hierárquica criada. Em seguida, desempenhando funções secundárias, estariam, na épica, a função referencial, na lírica, a função emotiva e na dramática, a função conativa.

Ainda pensando o caminho tomado pelas teorias que procuraram definir a idéia de gênero literário, chegamos a Emil Staiger. De todas as teorias que se formaram até este momento, a concepção Staigeriana de gênero parece ser a que mais dá conta da literatura de Manuel da Fonseca.

Staiger, em seu *Conceitos fundamentais da poética*²³, defende uma conceituação de gênero que se distancia das separações clássicas e fechadas, que buscaram enquadrar as obras literárias em “escaninhos” pré-moldados em lírico, épico ou dramático.

Concebendo o objeto literário como um elemento híbrido, a teoria de Staiger defende a existência de diferentes traços estilísticos em uma mesma obra. Segundo ele, elementos líricos, épicos ou dramáticos podem ou não estar contidos em um texto, não dependendo, portanto, de seu gênero. Para Staiger, o gênero se configura pela sua predominância, porém entende que nenhuma obra irá compor-se por elementos unicamente líricos, épicos ou dramáticos. Segundo sua teoria, os diferentes traços podem aparecer em diferentes combinações, podendo estar evidentes ou latentes, ou até levando-nos a entendê-los como uma simples variação de um traço mais aparente.

²² BAKHTIN, Mikhail. *A poética de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970, PP. 150-151.

²³ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.

Staiger nos apresenta “conceitos fundamentais”, que serão utilizados de diversas maneiras para alcançar infinitos objetivos estéticos. O gênero, nesse sentido, “representa, por assim dizer, uma soma de processos técnicos existentes, de que o escritor pode lançar mão e dispor e que o leitor já compreende”²⁴.

Fundamentalmente, após esse percurso, entendemos que o estudo dos gêneros possui uma função claramente elucidativa, já que conseguimos, a partir dele, compreender as diretrizes que se constituíram na literatura aos longos dos séculos.

Tendo em vista que, nos dias de hoje, a divisão de gênero clássica estruturada por Platão e Aristóteles ainda se configura como a depositária e influenciadora originária das demais teorias que se sucederam, vemos como é de crucial importância o panorama traçado, pois, somente dessa forma, podemos entender as distintas veredas ideológicas que se formaram.

Da normativa teoria do classicismo, passando pela liberdade romântica até o hibridismo moderno, muitas transformações foram desencadeadas através de profundas radicalizações ou até mesmo por retornos diferenciados.

O que na realidade se pode extrair disso tudo é a necessidade histórica que o ser humano possui de organizar seu pensamento, seja para normatizar, seja para romper com alguma estrutura pré-estabelecida.

No contexto do neo-realismo literário português, vemos que sua literatura se organizou, preponderantemente, em torno de um norte objetivo, que buscou desenvolver uma literatura de base realista, distanciada, que propusesse uma transformação na ordem estabelecida. Nesse sentido, entender a escrita de Manuel da Fonseca torna-se um estimulante desafio, pois da mesma forma que desenvolve uma narrativa ficcional evidentemente racional e objetivada, percebemos que, particularmente, tanto em seu processo de criação, bem como nos elementos literários de que faz uso, uma intrínseca subjetividade é inserida, fazendo de sua narrativa ficcional um híbrido lírico-narrativo, que nos leva a questionar os parâmetros estipulados pela raiz mais radical do movimento neo-realista.

Nesse sentido, Manuel da Fonseca se aproxima de uma visão mais moderna de literatura, pois entende o gênero como arcabouço de possibilidades que não se limita a uma única formatação, já que:

²⁴ WELLWK, R. & WARREN, A. “Gêneros literários”. In: *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-américa, 1955.

a moderna teoria dos gêneros é claramente descritiva. Não limita o número das espécies possíveis e não prescreve regras aos autores. Admite que as espécies tradicionais possam “misturar-se” e produzir uma espécie nova. Reconhece que os gêneros podem ser construídos tanto numa base de englobamento ou “enriquecimento” como de “pureza”. Em lugar de sublinhar a distinção entre as várias espécies, interessa-se em descobrir o denominador comum de uma espécie, os seus processos e objetivos literários.²⁵

8.2.

O romance lírico e as marcas de Manuel da Fonseca

A partir das considerações traçadas, percebemos que os estudos em torno dos gêneros passaram a admitir um olhar mais específico sobre o objeto literário. Visando ao maior entendimento dos mecanismos e objetivos de cada autor em relação à obra em si, as análises passaram a se preocupar com as particularidades de cada escrita e não mais em tentar impor categorias normativas. Nessa mesma esteira, alguns autores se propuseram a guiar suas produções a partir da valorização das potencialidades estilísticas de cada enunciado, independentemente do gênero a que “deveriam” pertencer. A divisão de gêneros, nesse contexto, por mais que ainda se fizesse, seja por razões didáticas ou tradicionais, não figurava mais como diretrizes avaliativas ou de produção.

Na narrativa, e mais especificamente no romance, é clara esta dinâmica, visto que o elemento lírico adentrou no romance de forma tão incisiva que, além de transcender a sua basilar função referencial, acabou por estabelecer fronteiras pouco claras entre preceitos líricos e narrativos, tendo em vista a subjetividade reger, em muitos momentos, a enunciação, fazendo o narrador trabalhar utilizando matrizes subjetivas. Para além da referencialidade, característica fundamental de uma narração, assistimos à narrativa recorrer à função emotiva, colocando, portanto, o emissor em destaque. Em Manuel da Fonseca, em muitos momentos, isso fica evidente. Ao desenvolver suas narrativas, o autor constrói um narrador participativo, que por vezes narra a si mesmo, deixando transparecer suas percepções, suas angústias, suas emoções, transportando o leitor para seu campo de entendimento da vida, fazendo com que a narrativa seja dominada pela função emotiva, criando, dessa maneira, um elo de identificação com o leitor através das potencialidades do discurso traçado e não pelo fato narrado em si. No conto *O*

²⁵ *Ibid.*, p-297.

*retrato*²⁶, por exemplo, Fonseca constrói um narrador em primeira pessoa que conta sua experiência fotográfica quando menino, sendo obrigado a vestir uma roupa que não queria. O fato em si não nos revela muito, porém a forma como o narrador nos apresenta o seu estado de espírito no momento e, ainda, como isso reflete até a sua vida adulta, faz com que entremos em um universo dramático, conduzido pelas percepções únicas de quem nos narra o episódio:

E eu tido e respeitado como um rapaz às direitas, lá ia de enorme colarinho de goma, ao lado de meu pai. Nem olhava para ninguém. E, ainda hoje, após tantos anos, sinto vergonha. Não já pela gola, mas pelo rosto de estarecido espanto com que fiquei no retrato. As coisas são como são – não temos que nos queixar. A horrível fotografia aí está na primeira folha da minha caderneta de aluno do liceu. Sempre é um documento que gostamos de mostrar às pessoas conhecidas, e eu estou impedido de fazê-lo.²⁷

Nessa mesma direção, encontramos Manuel da Fonseca trabalhar essa função da linguagem também dentro de uma perspectiva diferente. Mesmo ao desenvolver narradores, aparentemente, distanciados, em terceira pessoa, o escritor consegue nos introduzir sensações particulares. Ao narrar um fato ou descrever um ambiente ou ação, Fonseca consegue transportar nosso foco para a narração, descolando-nos do enunciado em si. Em diversos momentos, o narrador criado por ele nos envolve em um baralhar de símbolos que acabam por externar muito mais um detalhe psicológico do próprio narrador em relação ao que narra, do que propriamente uma característica intrínseca da situação narrada. Este narrador nos conduz a um mundo tão pessoal que acabamos mais interessados, muitas vezes, no que ele tem a dizer sobre algo, na interpretação desse narrador dos acontecimentos, do que simplesmente ficar a par de um dado fato em si. Através de um “pseudo-distanciamento”, somos postos de frente a uma particular percepção, que nos coloca dentro do foco emotivo do narrador, forçando-nos a conceber a realidade conforme suas apreensões:

Aí está que não é difícil um homem perder-se na charneca. É tão igual e monótona, rasa para todos os lados e para todos os lados deserta, que só o tino e, como diz o Venta Larga, o cheiro, são capazes de orientar, para que serve? Anos e anos a olhar o descampado, os olhos cansaram-se de ver sempre o mesmo.²⁸

²⁶ FONSECA, Manuel da. “O retrato”. In: *O fogo e as cinzas*. Lisboa: Caminho, 1983.

²⁷ *Ibid.*, 1983, p-98.

²⁸ FONSECA, Manuel da. “Campança”. In: *Aldeia nova*. Lisboa: Forja, 1978, p-10.

A função emotiva, portanto, apresenta-se como uma profunda marca caracterizadora do lirismo, porém, ao analisarmos essas marcas na constituição estrutural do texto narrativo, percebemos que outra função, a poética, ganha uma posição de destaque na contraposição dos elementos da narrativa e da lírica. Diferentemente da função emotiva, que desloca o foco para os sentimentos e aspirações particulares do “eu”, temos na função poética um olhar mais atento para os mecanismos e artifícios da escrita. Essa função centra-se na própria mensagem, caracterizando-se por trabalhar a seleção e a combinação léxico-sintática do texto. Ao interpenetrar o discurso lírico na narrativa, observamos um deslocamento, muitas vezes sutil, do foco perceptivo, que passa a enfatizar a própria mensagem em detrimento da narração.

Nesse sentido, o lirismo se apresenta contundentemente na narrativa quando a subjetividade do narrador ou da sua própria enunciação sobrepõe-se ao enredo narrado, normalmente, engendrando uma estrutura figurativa, típica da lírica, compondo um discurso profundamente metaforizado e uma estrutura simbólica que autonomamente se comunica com o leitor criando múltiplas associações. Textualmente, esse discurso metaforizado e essa estrutura simbólica podem surgir de infinitas formas. Em Manuel da Fonseca, claramente, percebemos que o escritor, em muitos momentos, introduz uma quebra na estrutura narrativa. Com isso, o autor, a partir de diferentes mecanismos, faz desses artifícios o ponto central do texto, desviando o foco da narrativa em si, apresentando, indiretamente, pontos-de-vista específicos sobre as questões que estão sendo tratadas, bem como conduzindo e potencializando a leitura.

A linha que separa o narrativo do lírico em um texto não se apresenta de forma clara. Como o lírico se constrói na narrativa por intermédio de uma “manipulação poética e emotiva da construção do discurso”²⁹, não conseguimos, simplesmente, separá-los através de sua estrutura basilar. Há uma inserção de um discurso particular que se estabelece arraigado de marcas que contrapõem a história que está sendo contada com o discurso que está sendo engendrado, impedindo, portanto, o progresso da narrativa. O processo de enunciação ganha força e o enunciado aguarda para retomar seu curso. Essa movimentação que nos

²⁹ Ideia trabalhada por Kelly Beatriz do Prado em sua tese sobre o hibridismo na obra de Machado de Assis, defendida em 2010 na PUC –SP.

conduz da história para o discurso pode ser percebida através das marcas deixadas pelo enunciador, tais como transfigurações, alusões simbólicas, plurissignificação de termos, potencialização e precisão de vocábulos, digressões, entre outros elementos que se destacam em relação ao enunciado, construindo uma caracterização lírica do mesmo.

Segundo Emil Staiger³⁰, o ritmo é uma marca fundamental da lírica e a prosa de Fonseca utiliza-se desse princípio para impor uma cadência que, em muitos momentos, leva o leitor a uma pausa reflexiva. Esse ritmo, mesmo cerceado por todas as limitações que uma forma narrativa lhe impõe, é introduzido a partir de marcadas repetições. Palavras específicas, frases ou expressões são reiteradas em diferentes momentos do texto, trabalhando como uma espécie de refrão que nos remete ao “verdadeiro” significado da narrativa. Em *Campaniça*³¹, Manuel da Fonseca, em mais de um momento, faz uso desse artifício. Além de reiterar inúmeras vezes uma percepção do narrador em relação ao ambiente narrado (“Valgato é terra ruim”, Valgato é uma terra triste”), o escritor põe na fala de uma personagem (- Que parvidade, moça! Então onde haveria de morrer?) toda uma pesada carga de consciência que, dentro da impossibilidade de mudança que toma todo o conto, “martela” em nossas mentes, lembrando-nos de uma realidade que está sendo mostrada.

A forma como Manuel da Fonseca utiliza as palavras é, também, algo de fundamental a ser considerado. Vemos o autor trabalhar com um vocabulário simples e claro, mas que acrescenta à narrativa uma precisão contundente. A força das palavras é claramente notada em sua escrita, que possui um alto grau de poeticidade. Como um poema, a palavra em si, sem rodeios, sem disfarces, parece ser o fiel depositário da imagem. A escolha do vocábulo é o fundamento das possibilidades engendradas na narrativa, que se constitui em Manuel da Fonseca não como um jogo de significados, mas sim como uma potencialização dos sentidos triviais do próprio vocábulo, que ganha em precisão e não em artifício. As palavras funcionam como ferramentas para o poeta que as seleciona dentro de múltiplas possibilidades, para atingir dado objetivo. Como Mário Dionísio afirma:

As palavras, cujo segredo possui na própria naturalidade e na máscula candura da sua origem popular, são para ele meio de expressão apenas. Não as trabalha,

³⁰ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

³¹ FONSECA, Manuel da. “Campaniça”. In: *Aldeia nova*. Lisboa: Forja, 1978.

trabalha com elas. (...) Mas este trabalho refere-se, sem dúvida a um domínio muito diferente do da reinvenção de caráter lingüístico, da criação vocabular ou da desarticulação sintática. Não se trata nunca, para ele, de jogar com possibilidades adormecidas que as palavras ocultam e de encontrar uma realidade própria e nova nesse mesmo jogo, que expressão ainda é.³²

A palavra é trabalhada pelo autor, de modo a atingir profundamente o cerne de sua significação. Como definiu Staiger, “não existe forma aqui e conteúdo ali”³³. As imagens trabalhadas por Fonseca a partir das palavras são formadas levando em consideração a própria materialidade do vocábulo, bem como o significado direto que ele impetra. Como em um poema, todos os aspectos sensoriais são trabalhados pelo autor, fazendo com que se obtenha, da narrativa, uma experiência multifacetada oriunda da simplicidade, mas que emana da complexa atividade do poeta. Forma e conteúdo ganham, em importância, semelhanças profundas. José Guilherme Merquior comenta sobre esta relação entre a palavra e seu sentido, que nos faz associar a prosa de Manuel da Fonseca a aspectos típicos do gênero lírico. O teórico afirma que:

a lírica se tornou depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a de função lingüística específica. Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem lingüística específica. Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido.³⁴

Nessa mesma perspectiva, podemos perceber que o lirismo de Manuel da Fonseca também se faz presente na forma como seleciona e utiliza simbolicamente as palavras como elementos caracterizadores. Ele consegue torcer a palavra de modo a conduzi-la a distintos campos de significação. O vocábulo que em um momento é o cerne da caracterização de uma dada representação, pela ação de Fonseca transfigura-se e passa dialogar com campos diametralmente opostos. Exemplo claro desse fenômeno está em *O Largo*³⁵. Nesse conto, o escritor elege como um importante símbolo de representação, as faias, fazendo delas um elemento de associação direta e indireta das mudanças ocorridas no

³² DIONÍSIO, Mário. Prefácio. In: Manuel da Fonseca. *Obra Poética*. Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p-27.

³³ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975, p26.

³⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. São Paulo: José Olympio, 1972, p-3.

³⁵ FONSECA, Manuel da. “O Largo”. In: *O fogo e as cinzas*. Lisboa: Caminho, 2005.

vilarejo que está sendo descrito. Elementos onipresentes no Largo, as faias caracterizam-se como anáforas, sendo convocadas repetidas vezes à narrativa. Essas árvores “presenciaram” e “participaram” de todas as mudanças ocorridas na aldeia. Dentro da narrativa, ganham um valor simbólico importantíssimo, representando diferentes momentos no processo de transformação da cidade. Ao se referir ao passado, vemos Manuel da Fonseca construir um ambiente metafórico onde estes elementos engendram um tempo de exuberância e vitalidade. As faias, representando o passado que se findou, são o reflexo de um tempo em que o Largo “era o centro do mundo” e dele se retiravam todos os grandes acontecimentos locais, sempre acompanhados das vistosas e representativas faias. Um universo poético se cria a partir da personificação das faias, que refletem o estado de espírito do local:

Nesse tempo, as faias agitavam-se, viçosas. Acenavam rudemente os braços e eram parte de todos os grandes acontecimentos. À sua sombra, os palhaços faziam habilidades e dançavam ursos selvagens. À sua sombra, batiam-se os valentes; junto do tronco de uma faia caiu morto António Valmorim, temido pelos homens e amado pelas mulheres.³⁶

Nessa esteira, ao ponto em que as transformações começam a ocorrer, em virtude da chegada do comboio, assistimos à transformação das faias que sofrem, “farfalhando num suave gemido”³⁷ e não mais aparecem vistosas, constituindo um “círculo de faias ressequidas”³⁸. Assim, o mesmo elemento que identifica uma determinada simbologia, representativa de uma positividade, modifica-se e ganha novos parâmetros interpretativos, tornando-se um mecanismo importante da lírica do escritor.

Manuel da Fonseca alia, portanto, uma escrita plural, que se constrói dentro de uma perspectiva aberta, a um incisivo discurso crítico. Desenvolvendo uma narrativa que se nutre de um marcado lirismo, o autor consegue desenvolver uma imbricação de gêneros, que refletem toda a complexidade e genialidade de sua escrita.

³⁶ FONSECA, Manuel da. “O Largo”. In: *O fogo e as cinzas*. Lisboa: Caminho, 2005, p-24.

³⁷ *Ibid.*, p-23.

³⁸ *Ibid.*, p-30.