



## **Biblioteca Breve**

SÉRIE LITERATURA

A NOVELÍSTICA  
PORTUGUESA  
CONTEMPORÂNEA

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA

Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO

Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA

Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

ÁLVARO MANUEL MACHADO

A novelística  
portuguesa  
contemporânea



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

*Título*

**A Novelística Portuguesa  
Contemporânea**

---

*Biblioteca Breve / Volume 14*

---

1.<sup>a</sup> edição — 1977

2.<sup>a</sup> edição — 1984

---

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

Ministério da Educação

---

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*

*Divisão de Publicações*

Praça do Príncipe Real, 14 -1.º, 1200 Lisboa

Direitos de tradução, reprodução e adaptação  
reservados para todos os países

---

*Tiragem*

3 500 exemplares

---

*Coordenação geral*

Beja Madeira

---

*Orientação gráfica*

Luis Correia

---

*Distribuição comercial*

Livraria Bertrand, SARL

Apartado 37, Amadora — Portugal

---

*Composição e impressão*

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio  
de Veiga & Antunes, Lda.

Trav. da Oliveira à Estrela, 10 — Lisboa

Janeiro 1984

## ÍNDICE

PREFÁCIO .....	7
“Contemporâneo” igual a “Romântico”? .....	7
De 1997 a 1983: a História suspensa .....	10
Fragmentação de tendências: da intertextualidade à reinvenção do romanesco .....	13
Tempo, tempos — a crítica .....	19
INTRODUÇÃO .....	22
Contemporâneo de quê e de quem .....	23
Vanguardismo e originalidade .....	25
Isolamento e “literariedade” .....	27
I / TEORIAS LITERÁRIAS, DETERMINANTES HISTÓRICAS .....	30
Individualismo, universalismo, provincianismo .....	31
Do Neo-realismo ao Surrealismo .....	40
Do Surrealismo ao Existencialismo .....	45
“Nouveau Roman”, Estruturalismo e depois .....	49
II / AUTORES E OBRAS .....	51
Antes de 1950 .....	51
Entre 1950 e 1960 .....	64
Agustina Bessa Luís ou a paixão do conhecimento .....	76
De 1960 à actualidade .....	85
CONCLUSÃO .....	102
O 25 de Abril — e depois .....	102
NOTAS .....	105
BIBLIOGRAFIA .....	108

*Ce qui m'intéresse — quand il y a lieu — ce n'est pas l'oeuvre — ce n'est pas l'auteur — c'est ce qui fait l'oeuvre (...) Tout oeuvre est l'oeuvre de bien d'autres choses qu'un «auteur»*

PAUL VALÉRY  
*Rhumbs* (Tel Quel, II)

*Terras de Portugal que dão rochedos,  
A urze, a inveja, o ódio e ... pouco mais...*

TEIXEIRA DE PASCOAES  
*Sempre*

## PREFÁCIO

### 1. “CONTEMPORÂNEO” IGUAL A “ROMÂNTICO”?

Revedo agora este texto escrito há mais de seis anos, texto inevitavelmente datado e que, note-se desde já, como tal se pretende reeditar, sem disfarces nem arrebiques, vem-me à memória (ocupado como ando em redefinir comparativamente o romantismo português nas suas relações com o romantismo europeu em geral e no seu débordement para o século XX) um testemunho crítico exemplar de Michel Butor, o autor dum romance tão mitologicamente neo-romântico, embora programaticamente *nouveau roman: La modification*<sup>1</sup>. Trata-se duma entrevista dada por Butor nos Estados Unidos sobre a ficção francesa contemporânea, ou seja, da cronologicamente já “velha” geração de Malraux, de Sartre e de Camus, este sobretudo sendo considerado por Butor um verdadeiro “romântico”<sup>2</sup>:

“Camus est certainement romantique. D’ailleurs, nous sommes tous romantiques. Il y a à certains égards le romantisme d’une école littéraire qui a son grand éclat en 1830. Cette école-là, évidemment, fait partie des manuels de littérature. Mais il y a un mouvement qui commence à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui se développe jusqu’à maintenant sans interruption... Il y a une continuité absolue entre les romantiques et la littérature contemporaine” .

A citação de Butor seria despropositada e até pretensiosa se não viesse na sequência duma ideia-chave implícita ao longo deste ensaio, enunciada aliás desde a Introdução, e que agora retomo: a de que ser contemporâneo em literatura não significa nem “ser do mesmo tempo” nem “ser do nosso tempo”. Antes implica uma oscilação entre estes dois extremos, movimento pendular duma escrita que secretamente se interroga sobre o passado para analisar o presente e visionar o futuro. Movimento de absorção momentânea de muitos elementos dispersos de toda a cultura dum país na sua relação com culturas estrangeiras, passadas ou presentes. Mas também, talvez sobretudo, movimento (particularmente no que diz respeito à novelística portuguesa, e isto desde um Alexandre Herculano) que tende a centrar-se numa interrogação sobre a razão de ser de Portugal no mundo, um Portugal sucessivamente decadente e regenerado, ciclicamente.

Ora, assim sendo, parece-me que de facto a afirmação sem dúvida generalizante e discutível de Butor se pode aplicar a uma tentativa de repensar o termo *contemporâneo* relativamente à novelística portuguesa talvez mais do que a qualquer novelística



européia do nosso século. E parece-me mesmo que o “romantismo” de muitos dos nossos ficcionistas contemporâneos se reforçou neste período que vai do pós-25 de Abril àquele que reflecte já uma reelaboração da história imediata, uma sua *reestruturação simbólica*. Basta lembrar a este propósito o exemplo supremo no romance contemporâneo de Agustina Bessa Luís e de dois dos seus romances publicados após a primeira edição deste ensaio: *O Mosteiro* (1980) e *Os Meninos de Ouro* (1983). Isto para não falar de *Fanny Owen* (1979), romance em que precisamente ao imaginário romântico português, mais propriamente, camiliano, é conferida a função de arquétipo nacional com evidente “contemporaneidade”.

Agustina, romancista “marginal”, à qual, até por isso mesmo, eu já em 1977 dera relevo especial no contexto geral da ficção portuguesa contemporânea analisada neste ensaio, tornou-se de súbito, nos últimos três ou quatro anos, um fenómeno editorial. E isso não aconteceu por acaso. Essa recepção nitidamente mais ampla do seu labiríntico processo novelístico, em princípio pouco acessível ao chamado leitor comum, processo aliás não codificado por modas novelísticas que atravessaram a nossa literatura sobretudo desde os anos 40 / 50, significa, creio, não só a confirmação do seu (não tenhamos medo da palavra, aliás de conotação romântica) *génio* criador (génio que, aliás, ainda só raros críticos, como Eduardo Lourenço, reconheciam abertamente em 1977), mas também, e talvez sobretudo, revela uma tendência predominante na nossa novelística mais recente, já com recuo perante o 25 de Abril, tendência para aquilo a que Belche, o personagem

central de *O Mosteiro*, chama os “sussurros” da História e “a maneira ousada de os interpretar”.

Note-se bem: não propriamente a História, mas sim os seus “sussurros”. Quer dizer: o que dela fica em suspenso.

## 2. DE 1977 A 1983: A HISTÓRIA SUSPENSA

A fascinante proposta da vasta simbologia histórica de Agustina em *O Mosteiro*, retomando a mitologia sebastianista e transpondo-a para o pós-25 de Abril, mitologia reforçada em *Os Meninos de Ouro*, essa proposta é sem dúvida paradigmática. De quê? Dum certo pendor, quanto a mim o mais significativo e universal, da nossa mais recente novelística dita “contemporânea” e mesmo da sua (possível) evolução nos últimos seis anos. Esse pendor poderia ser definido, como já sugeri, por uma temática histórica múltipla a nível da escrita mas concentrando-se numa espécie de arquétipo temático: o da suspensão da História.

Eduardo Prado Coelho, analisando, em 1980, o romance de Vergílio Ferreira *Signo Sinal* (1979) chama pertinazmente a atenção para essa constante temática de alguns dos mais importantes ficcionistas portugueses contemporâneos, aproximando *Signo Sinal* do romance *Finisterra* (1978) de Carlos de Oliveira, seu companheiro dessa geração neo-realista dos anos 40 que Vergílio Ferreira acabou por renegar com uma certa violência polémica <sup>4</sup>:

“Poderíamos observar como, em *Finisterra* e em *Signo Sinal*, se encontram a mesma problemática da História imobilizada e a mesma espacialização da narrativa, isto é, não propriamente a eliminação do tempo, mas a sua absorção pelo espaço e a sua liquidação enquanto factor de negatividade, e, portanto, de acção”.

Todavia, aquilo que no Vergílio Ferreira de *Signo Sinal* como no Carlos de Oliveira de *Finisterra* é suspensão da História através de uma, digamos, *suspensão da escrita* (a que também poderíamos chamar *anti-ficção* ou *anti-narrativa*) *suspensão da escrita* derivada ainda do grande modelo do romance fragmentário moderno que foi o *Húmus* de Raul Brandão, toma variadas formas em obras de outros ficcionistas publicadas entre 1977 e 1983.

Assim, temos, por exemplo, as fabulosas reconstituições dum passado mais ou menos longínquo no José Saramago de *Levantado do Chão* (1980) e *Memorial do Convento* (1982); a exploração dum imaginário político do passado ditatorial ainda “tempo fantasma” tratado em termos extremamente alegóricos no José Cardoso Pires de *Balada da Praia dos Cães* (1982); a ambígua transposição irónica, em estilo deambulatório, dum passado nacional “heróico” para um quotidiano lisboeta monótono e sem imaginação no Augusto Abelaira de *Sem Tecto, entre ruínas*, (1979 — ainda a Lisboa dos anos 60 ( *O Triunfo da Morte*, 1981, e *O Bosque Harmonioso*, 1982), agora já a Lisboa dos anos pós-revolucionários — ; a não menos irónica evocação da Lisboa dum erotismo já *démodé* no David Mourão-Ferreira de *As Quatro Estações* (1982); ou a história da Lisboa literária e política dos anos 60 até no 25 de Abril em *O Rio*

*Triste* (1982) de Fernando Namora; ou a constatação duma certa *mauvaise foi* histórica através do *puzzle* da memória do delírio erótico no romance de Urbano Tavares Rodrigues significativamente intitulado *Fuga Imóvel* (1982). Ou ainda, para citar uma obra fundamental de Jorge de Sena, o romance póstumo *Sinais de Fogo* (1979), em que o Portugal dos anos 30 é reconstituído com uma minúcia sociológica de extrema actualidade, como se a burguesia provinciana dessa época se eternizasse para lá de todas as revoluções.

Citei aqui alguns exemplos que me pareceram mais significativos de autores que, seguindo o esquema cronológico adoptado no livro, se inserem nas gerações entre 1940 e 1950, ou seja, a geração literária do neo-realismo inicial evoluindo a partir dos anos 50 e aquela que se revela principalmente no período entre 1950 e 1960, à excepção de José Saramago, o qual, já autor de livros de poemas, foi uma revelação mais recente como ficcionista. São obras que, de uma maneira ou de outra, retomam a obsessão histórica de duas gerações fortemente marcadas, quer pela formação e prolongada opressão da ditadura salazarista, quer por experiências pessoais várias duma Europa do pesadelo nazi-fascista e da guerra ou do período ainda caótico do imediato pós-guerra.

Quanto às gerações de ficcionistas que se lhes seguem, ou seja, aquelas que se revelam literariamente entre os anos 60 e os anos 80, acentuou-se, creio, a dispersão de tendências já assinalada em 1977.

### 3. FRAGMENTAÇÃO DE TENDÊNCIAS: DA INTERTEXTUALIDADE À REINVENÇÃO DO ROMANESCO

De facto, essa dispersão, ou melhor, essa fragmentação de tendências parece-me ter-se acentuado cada vez mais dentro de um mesmo quadro cronológico. Por exemplo: o que têm de comum Almeida Faria, nascido em 1943, e Américo Guerreiro de Sousa, nascido em 1942, revelando-se o primeiro nos anos 60 e o segundo nos anos 80? Nada. Julgo até que representam dois extremos de concepção da escrita: enquanto que Almeida Faria, inicialmente influenciado pelo *nouveau roman* em *Rumor branco* (1962) mas tendendo para um neo-romantismo de origem cultural germânica, cultiva um sempre renovado experimentalismo em que predomina a intertextualidade, sobretudo no sentido de “*anxiety of influence*” dado por Harold Bloom num ensaio comparativo exemplar <sup>5</sup>, (caso dos mais recentes romances, publicados depois de 1977: *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983), Américo Guerreiro de Sousa, revelado com *Exercício no futuro* (1980) e afirmando-se sobretudo com *Os Cornos de Cronos* (1981) e *Onde Cai a Sombra* (1983), volta-se decididamente para a renovação da narrativa, digamos, “tradicional”, isto é, para o romance com “história”, tradição ainda viva no romance inglês actual depois dos malabarismos linguísticos joycianos, numa palavra: volta-se para o ressurgimento problemático do “romanesco” oitocentista. E, no entanto, ambos cultivam predominantemente o arquétipo temático do chamado *Bildungsroman* cujo modelo supremo é sem dúvida o *Wilhelm Meister* de Goethe, mas que já fora

anunciado em Inglaterra em 1749 pelo *Tom Jones* de Fielding; ambos elaboram uma certa análise da formação do herói e particularmente uma certa mitologia da adolescência que os leva, através num e noutra dum certo distanciamento que a ironia proporciona, a reconstituir criticamente um Portugal de imediatamente antes e imediatamente depois do 25 de Abril. Poder-se-á falar de afinidades históricas de geração? Sem dúvida. Mas nunca de afinidades de geração literária. E precisamente por isso é que ambos caracterizam com exactidão, creio, essa tal fragmentação de tendências literárias no interior do mesmo período cronológico. Eles são apenas os extremos significativos de outros casos de fragmentação de tendências. Vejamos, então, alguns exemplos de obras e de autores que depois de 1977 me parecem ser, entre estes dois extremos, igualmente significativos.

Temos, antes de mais, o abundante número de romances, novelas e contos que abordam de maneira mais ou menos documental e directa o tema da guerra colonial ou das reminiscências duma África que mantém vivos os fantasmas colonialistas: Fernando Assis Pacheco (n. 1937) com *Walt* (1978); José Martins Garcia (n. 1941) sobretudo com os contos *Morrer devagar* (1979), que de certa maneira prolongam o romance *Lugar de Massacre* (1975), embora o seu melhor livro de ficção publicado após 1977 tenha sido *A Fome* (1978); António lobo Antunes (n. 1942), que concilia delírio psíquico e elaborada divagação memorialística de fusão experimentalista poesia-prosa em romances encadeados uns nos outros que se tornaram sucessos de livraria, como *Memória de elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979), *Conhecimento do Inferno* (1980) e *Explicação dos Pássaros*

(1981); Wanda Ramos (n. 1948). escritora nascida em Angola, com um romance de subtil cristalização da infância africana intitulado *Percursos* (1981); João de Melo (n. 1949) com *A Memória de Ver, Matar e Morrer* (1977); e, enfim, *Nó Cego* (1983) dum misterioso oficial do quadro no activo que assina com o pseudónimo de Carlos Vale Ferraz.

Se tentássemos determinar uma tendência de escrita comum claramente dominante nestes autores que abordam todos o mesmo tema, tal tentativa seria improfícua. A não ser que se considere significativa a genérica influência estrangeira predominante dum certa ficção latino-americana contemporânea, a do chamado *realismo fantástico* ou *realismo mágico*, via Garcia Marquez, Juan Rulfo, Manuel Scorza ou Carlos Fuentes.

Aliás, o fantástico de origens várias na ficção portuguesa mais recente é explorado frequentemente noutras obras por outros autores que não estão ligados à temática colonial. Cite-se, entre outros: ainda Almeida Faria, com um texto deambulatorio de reduzida dimensão e menor difusão, mas nem por isso menos significativo, intitulado *Os Passeios do Sonhador Solitário* (1982); Mário de Carvalho, nitidamente influenciado por Borges em *Contos da Sétima Esfera* (1981), mas também com *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* (1982) e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983); Maria Gabriela Llansol com *O Livro das Comunidades* (1978), *Geografia de Rebeldes* (1980) e *A Restante Vida* (1983); Luísa Costa Gomes sobretudo com *Arnheim e Desirée* (1983).

Mais decididamente entregues à elaboração dum fantástico estruturalmente dependente dum temática sócio-histórica realista, portanto, mais directamente na

linha do já referido *realismo mágico* latino-americano, citarei: Lídia Jorge (n. 1946), que desde *O Dia dos Prodígios* (1980) se tornou um fenómeno editorial importante, não abdicando, porém, duma exigente elaboração da escrita, antes a cultivando mais amplamente, em *O Cais das Merendas* (1982); José Viale Moutinho (n. 1945) com *Entre Povo e Príncipe* (1981); Olga Gonçalves com *Ora Esguardae* (1982); João de Melo, já citado a propósito do tema colonial, com *O Meu Mundo não é deste Reino* (1983); um autor que vinha dos anos 60, Baptista-Bastos (n. 1934), revelado em 1963 com *O Secreto Adeus*, mas que mais claramente se insere nesta tendência, acrescentando-lhe uma mitologia pessoal da Lisboa nocturna, com *Viagem de um Pai e um Filho pelas Ruas da Amargura* (1981); e um outro ficcionista que vinha dos anos 70, Altino do Tojal (n. 1939), com *Bodas de Cem Mil Bárbaros* (1978), *O Oráculo de Jamais* (1979) e *Os Novos Putos* (1982). Aliás, de entre os autores já anteriormente revelados e que, de uma maneira ou de outra, se integraram nesta tendência, deveremos ainda citar um cuja obra já fora analisada neste ensaio, Álvaro Guerra, com *Café República* (1982), retomando a crónica sempre renovada dos nossos fracassos históricos.

Por outro lado, sem haver aliás uma divisão muito nítida, mas em todo o caso afastando-se desta tendência geral das influências latino-americanas para retomar a herança surrealista e de todos os vanguardismos europeus dos anos 30 aos anos 60 (incluindo o do já caduco estruturalismo francês e da intertextualidade kristeviana), citem-se autores (que na maior parte tinham sobretudo publicado poesia) de tendência propriamente experimentalista, por vezes *à outrance*:



Nuno Bragança (autor já revelado nos anos 60 e já analisado neste ensaio) com *Square Tolstoi* (1981); Casimiro de Brito (n. 1938) com *Nós, Outros* (1979), em co-autoria de Teresa Salema, e *Pátria Sensível* (1983); Yvette Centeno (n. 1940) com *O Jardim das Nogueiras* (1983); Mário Cláudio (n. 1941) com *Damascena* (1983); Nuno Júdice (n. 1949), sobretudo com *Plâncton* (1981) e *A Manta Religiosa* (1983).

Enfim, na sequência desta inevitavelmente esquemática visão panorâmica de autores e obras que nos últimos seis anos confirmaram tendências já existentes ou manifestaram outras que vieram intensificar a fragmentação geral, releve-se uma certa temática dominante que, querendo evitar a designação evidentemente estúpida, primária, de “feminista”, poderemos analisar ao nível de uma mitocrítica aplicada à condição feminina. Sublinho a palavra mitocrítica, recorrendo à definição de Gilbert Durand numa das suas recentes conferências dadas em Portugal <sup>6</sup>.

*“mitocrítica: é o pôr em relevo na obra, eu ia a dizer um mito inocente, querendo dizer com isso um mito que não esteja obrigatoriamente embarcado no pan-sexualismo de Freud ou numa interpretação demasiado estreita, um mito em liberdade, um mito que actua por detrás da narrativa”.*

E, de facto, é “por detrás da narrativa” que nestas autoras o tema “feminino” surge, coincidindo, por exemplo, com o tema obsessivo dum Portugal redescoberto socialmente e psicologicamente após o 25 de Abril. Cite-se, antes de mais, o caso de duas romancistas reveladas já nos anos 60/70 e analisadas

neste ensaio em 1977: Maria Isabel Barreno com *A morte da mãe* (1979) e Maria Velho da Costa com *Lucialima* (1983). Cite-se também o caso de duas outras escritoras que, sendo muito diferentes pela escrita, igualmente concentram na condição social da mulher antes e depois do 25 de Abril o essencial do percurso temático das suas obras: Maria Ondina Braga (n. 1932) com o romance *A Personagem* (1978) e as colectâneas de contos e novelas *Estação Morta* (1980) e *O Homem da Ilha* (1982); Eduarda Dionísio (n. 1946) com *Retrato dum Amigo Enquanto Fala* (1979) e *Histórias, Memórias, Imagens e Mitos duma Geração Curiosa* (1981). Cite-se ainda uma revelação mais recente, a de Teresa Salema (n. 1947), sobretudo com *Educação e Memória de André Maria S.* (1982).

Mas o caso paradigmático e quanto a mim mais complexo desta tendência geral é a revelação de Teolinda Gersão (n. 1940) com *O Silêncio* (1981) e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982). E uma breve passagem deste romance poderá talvez resumir, quer esta tendência geral de análise fragmentária da condição feminina num Portugal repensado após o 25 de Abril, quer, afinal, para além de diferenças de sexos e de gerações literárias, a própria fragmentação de tendências da mais recente novelística portuguesa, como se o texto fosse um corpo <sup>7</sup> :

“[...] só se possuem as coisas, os corpos, o seu próprio corpo, fragmentariamente, e é-se sempre apenas dividido, cindido, a uma enorme distância de si próprio e do mundo”.

#### 4. TEMPO, TEMPOS — A CRÍTICA

Uma última e fugaz observação sobre o teor geral deste livro, retomando quer o que em 1977 comecei por afirmar na Introdução, quer o que agora comecei por assinalar neste prefácio: falar dos contemporâneos é um grande risco e ainda maior será se os relacionarmos com o passado. Como Tchekov dizia quanto aos personagens de ficção, numa carta ao seu editor Suvorine (“O escritor não deve ser o juiz dos seus personagens e do que eles dizem, mas sim apenas o seu testemunho imparcial”), direi também que o crítico se deve igualmente manter no lugar de testemunha imparcial do que vai lendo no *seu* tempo. E o duplo risco a que me referi consiste precisamente na dificuldade de imparcialidade no tempo: por um lado, há o poder daquilo a que genericamente e um tanto retoricamente se chama “espírito do tempo”; por outro lado, há a tentação de relacionar teoricamente tempos diversos.

Todavia, parece-me que nunca como agora será necessário em Portugal simultaneamente interpretar o “espírito do tempo” e relacionar tempos diversos. Assim sendo, reflecto ainda nessa distância (já anteriormente assinalada) que a novelística pós-25 de Abril vai criando em relação à ruptura que a História determinou. E, por outro lado, agora, impõe-se-me a independência “científica” que a crítica do século XIX fervorosamente elaborou e defendeu. E é então que me vêm à ideia críticos e ensaistas portugueses que poderiam servir de modelos actualmente. Cito apenas dois grandes esquecidos, na sequência já finissecular do romantismo: Luciano Cordeiro (1844-1900) e Moniz Barreto

(1863-1899). O Primeiro, no *Livro de Crítica* de 1868-1869, diz-nos que é então mais do que nunca necessário opor a crítica “científica” à “crítica de soalheiro”, uma crítica que “não sacrifica a personalidades”<sup>8</sup>. O segundo, mais teórico, explica:<sup>9</sup>

“Todas as obras literárias são indícios de causas mas são também instrumentos de cultura. Todas as obras literárias são documentos mas também monumentos, e se a Natureza é um cartório a História é um museu.

Há pois razão em colocar o *Hamlet* acima da *Tosca* e em preferir a *Cousine Bette* ao *Maître des Forges*. E se é lícito pensá-lo, é útil dizê-lo. Daí duas funções da Crítica. Uma de compreensão, outra de apreciação. (...) Ambos estes pontos de vista são legítimos e ambos são incompletos. Não passando do primeiro, a análise crítica limita-se a ser um capítulo de Ciência. Não saindo do segundo, o juízo crítico arrisca-se a ser a opinião de um indivíduo. O crítico deve partir do primeiro e deve chegar até ao segundo”.

A citação foi um tanto longa mas, parece-me, oportuna. Mais ainda do que Luciano Cordeiro. Moniz Barreto leva-nos a reflectir no risco que corre o crítico ao analisar as obras dos seus contemporâneos, particularmente no que diz respeito à ficção, sempre ligada a questões complexas de história, de sociologia, de traumatismos de geração. Mas, seguindo exemplos como o dele, raríssimos em toda a nossa literatura, talvez possamos enfim compreender e avaliar devidamente essa palavra grave, *contemporaneidade*, no que

ela tem de complexo e também tantas vezes de factício  
desafio ao tempo.

Lisboa, 15 de Novembro de 1983

ÁLVARO MANUEL MACHADO

## INTRODUÇÃO

Falar dos contemporâneos, apresentando-os e (inevitavelmente) julgando-os, é, como se sabe, um grande risco. Risco de perspectiva crítica, antes de mais: estar próximo, até fisicamente, dos que tentam permanecer numa literatura ainda em formação e das obras que se vão publicando implica não gozar desse privilégio, indispensável a toda a crítica séria, que é o privilégio da distância. Distância no tempo e também no espaço, para que a emoção, que é o contrário da lucidez analítica, por mais «estética» que essa emoção seja, não falseie a exigência crítica. Cite-se Fernando Pessoa, numa carta a Almada Negreiros <sup>10</sup> : «Você não me verá nunca escrever sobre quem quer que seja senão literariamente acerca do literato. O espírito crítico aparta-se da convivência com os que conhecemos mais perto e chegamos a estimar. É indispensável que alguém fique de fora para julgar. Ficar fora do que se sabe que fica lá dentro é ser crítico». E, mesmo assim, apesar de todas as suas precauções, Fernando Pessoa exagerou, pode até dizer-se que errou gravemente, ao considerar a poesia de Antonio Botto e o seu helenismo de fachada, amaneirado e didáctico, «uma antecipação genial» <sup>11</sup> .

De qualquer maneira, este ensaio não é nem uma relação exaustiva, panorâmica e, finalmente, incaracterística, neutra, anódina, de autores e de obras, nem tão-pouco uma visão estritamente crítica e parcial. Pretende situar-se entre os dois extremos, no terreno movediço de uma valorização crítica subjectiva e rigorosamente pessoal que, no entanto, tenha em conta factores cronológicos a nível de análise geral de tendências predominantes de autores e de obras.

#### CONTEMPORÂNEO DE QUÊ E DE QUEM?

A primeira grande dificuldade que se apresenta é, sem dúvida, a da definição e delimitação do que é «contemporâneo». Dificuldade que, como é óbvio, não é só do nosso tempo nem da literatura. Para falar da arte mais abstracta, a música, Bach é quase exactamente contemporâneo de Haendel, tendo nascido no mesmo ano e morrido nove anos antes — e, no entanto, que infinita diferença entre os dois, Bach parecendo-nos *sempre* nosso contemporâneo, pela intemporal complexidade interior, enquanto que Haendel, exemplarmente «clássico», nos faz lembrar em excesso o seu tempo, ou seja, a pompa teatral e racionalista em *trompe l'oeil* do século XVIII.

Se recorrermos ao dicionário, vemos simplesmente que «contemporâneo» significa, numa acepção relativa, «o que é do mesmo tempo» e, numa acepção absoluta, «o que é do nosso tempo». As duas acepções são vagas: a primeira porque a criação literária que acompanha a nossa vida, que com ela se relaciona, está muito arbitrariamente ligada à experiência individual,

excessivamente fragmentária; a segunda, porque ser do «nosso tempo» é projectar-se em absoluto num tempo abstracto que constantemente nos escapa.

«Contemporâneo» terá de ser definido, dada a vastidão do termo, num sentido nem excessivamente concreto nem excessivamente abstracto. O que significa que, por um lado, o sentido cronológico rígido deverá ser rejeitado pelo simples facto de que o nascimento do, digamos, espírito contemporâneo na novelística de um país não se pode datar como o nascimento de um império; e, por outro lado, que esse espírito contemporâneo deverá ter uma actualidade, uma virulência que o projectem concretamente para o futuro.

Assim sendo, parece-me que a novelística portuguesa contemporânea é, sobretudo, a novelística que, a partir dos anos 50, tendo-se libertado de um certo psicologismo estritamente europeu de entre as duas guerras, característico em grande parte dos ficcionistas da *Presença* (1927-1940), bem como de um doutrinário social assaz dogmático e culturalmente muito limitado que caracterizou o neo-realismo dos começos (anos 40), abre caminhos diversos a partir de uma atitude essencialmente crítica e mesmo de autocrítica. Caminhos que tentam estabelecer uma síntese do que no passado foi mais importante para melhor projectarem para o futuro as suas experiências.

«Contemporâneo» na novelística portuguesa, em 1977, será portanto, em princípio, não o que marcou, de uma maneira ou de outra, mais ou menos longinquamente, a geração de entre as duas guerras nem sequer a do imediato pós-guerra, mas sim o que num período já de plena reconstrução da Europa (a França de de Gaulle e mais ainda a de Pompidou, por



exemplo), ou do fascínio americano, ou da guerra fria, ou da sociedade de consumo, ou da desmistificação do pretense misticismo revolucionário soviético, ou do fascínio maoísta de Maio de 68 em Paris, ou do fim do *american dream* com a guerra do Vietname e a queda de Nixon, ou da crise da energia e do predomínio económico dos países árabes, representa a interrogação irónica, ou dramática, ou irónico-dramática sobre a razão de ser de um Portugal perdido na Europa, esmagado por uma ditadura *à petit feu* ou dela bruscamente liberto, arrastando consigo os problemas de tantos anos de obscurantismo a todos os níveis. E parece-me que, quanto a este último aspecto, bem como a muitos outros, e, de uma maneira geral, quanto a toda uma decisiva renovação do romance português do nosso século, nenhum escritor português nos deu até agora uma tão exemplar lição, com tanto poder de criação verdadeiramente universal, como uma escritora de que adiante falarei mais longamente: Agustina Bessa Luís.

#### VANGUARDISMO E ORIGINALIDADE

Uma outra dificuldade, num plano ainda mais subjectivo de exigência crítica, surge quando se levanta a questão da originalidade em absoluto da novelística portuguesa contemporânea. Mas a verdade é que, ao determo-nos aqui em alguns ficcionistas portugueses escalonados no tempo, o importante não será tanto uma valorização absoluta e intrínseca das obras e dos autores citados, nem por outro lado a análise crítica do seu significado estritamente histórico — mas sim a

necessidade de síntese ao determinar objectivamente origens, evolução e limites da mais recente criação ficcionista em Portugal. A necessidade de, para lá da diversidade, discernir, sistematizando, uma unidade estético-cultural solidamente renovadora — e não apenas de vanguarda. O que implica recusa da mitificação do novo como absoluto, como fim em si mesmo — exactamente porque o novo será aqui considerado *apenas* como dinamismo estético integrado numa evolução da cultura, quer nacional quer universal.

Partindo deste princípio, a vanguarda não terá, neste breve ensaio, a função de catalisadora toda-poderosa de tendências decisivas da ficção portuguesa no século XX, quer essa vanguarda seja de carácter especificamente formalista, derivada sobretudo do futurismo, do dadaísmo, do surrealismo ou, mais tarde, do chamado *nouveau roman*, quer ela assuma um conteúdo político-social pretensamente salvador e totalizador, como no caso do neo-realismo.

Assim, e para citar novamente o caso exemplar de Agustina Bessa Luís, é certo que, sendo ela como foi uma autora revelada nos anos 50, surge muito depois da grande arte de fusão, a arte das analogias tempo-espaço-condição humana-invenção da linguagem que Proust levou a um extremo inultrapassável ao escrever *À la recherche du temps perdu* quase totalmente entre 1905 e 1912; e surge depois, também, do supremo esforço de síntese vanguardista de James Joyce que, com a publicação de *Ulisses* em 1922, renova e ultrapassa genialmente o naturalismo de Flaubert. Mas a arte não é linear nem tão-pouco deve estar sujeita a imperialismos culturais, sejam eles quais forem. Por isso se pode dizer que Agustina Bessa Luís criou, desde a publicação de *A*

*Sibila* (1954), um universo totalmente novo, não só em Portugal mas também no romance europeu contemporâneo, pela simples razão de que, não se limitando a seguir programas vanguardistas, fundiu experiências anteriores com uma raríssima percepção da realidade social, cultural e histórica portuguesa, elevando esta a um domínio mítico, o qual constitui a originalidade essencial do romance do nosso século no dizer de Hermann Broch.<sup>12</sup>

#### ISOLAMENTO E «LITERARIEDADE»

Poder-se-á notar, enfim, que o talento individual do ficcionista português contemporâneo se exerce num relativo isolamento. É certo que os grandes modelos do século XIX, Camilo ou Eça, persistem. Mas onde estão os modelos de transição, um Proust ou um Thomas Mann portugueses? Onde um grande modelo de vanguardismo como Joyce?

Ora, a verdade é que, para aplicar o conceito recente e tão importante de «literariedade» desenvolvido por Northrop Frye, a literatura nasce antes de mais e essencialmente da literatura — como aparente reacção violenta contra ela, por vezes, mas de facto sempre como complexo e obscuro prolongamento dela. Disse Gaëtan Picon, com a subtilidade extrema de esteta não eufeuado a uma escola que o caracterizou: *Chaque oeuvre est comme une présence enfouie dans l'ombre que la lumière des autres oeuvres recherche et délivre: une voix que nous ne pouvons entendre que lorsqu'elle répond en écho à d'autres voix. (...) C'est sur le fond des autres oeuvres que nous apparaît l'oeuvre nouvelle: et cette apparition les réordonne*<sup>13</sup>

De certo modo, isso passou-se, sobretudo, no domínio da poesia portuguesa do nosso século; como conceber o génio lúdico de Pessoa sem o génio lúdico de Camões, que ele secretamente tentou superar, e também sem um Antero, um António Nobre, um Cesário, seu «mestre»? E, por outro lado, como conceber, posteriormente, muitos dos poetas da «Presença», incluindo Régio e Torga, e toda a vasta renovação que vai de Vitorino Nemésio, Jorge de Sena ou David Mourão-Ferreira a António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade ou Luísa Neto Jorge, sem a sombra tutelar de Pessoa?

É certo que uma importante excepção no domínio da novelística do princípio do nosso século pôde (e pode ainda) servir de modelo a muitos: Raul Brandão, esse Dostoievski português que, no entanto, pela estrutura do tempo narrativo dos seus romances, sobretudo *Húmus*, nos faz por vezes pensar em Proust. E vemos, de facto, reminiscências de Raul Brandão, a níveis de linguagem diferentes, em Agustina Bessa Luís, Vergílio Ferreira, Almeida Faria, Maria Velho da Costa. Mas, a par desse modelo da moderna ficção portuguesa, a partir do qual não é legítimo escrever da mesma maneira um romance ou uma novela em Portugal, como se ele não tivesse existido, que outros valores de valor universal há a seguir? A variedade, paralela a uma complexa originalidade, não é, de facto, uma característica da novelística portuguesa da primeira metade do nosso século, o que levou muitos ficcionistas portugueses contemporâneos a procurar modelos estrangeiros, tantas vezes sob a forma de modas, gerando-se assim graves equívocos ou períodos de esterilidade formalista, como por exemplo o equívoco

do chamado *nouveau roman* em Portugal, de que adiante falarei, por volta dos anos 60; mas também, anteriormente, o equívoco de um neo-realismo demasiadamente programático, à italiana ou à americana; ou ainda, depois, um existencialismo via Paris por vezes esquematicamente filosofante; ou ainda, mais recentemente, um certo experimentalismo estruturalista francês (ainda e sempre a fatídica influência parisiense...).

Em suma, se nos colocarmos, actualmente numa perspectiva universal, o que nos resta, em comparação não já com a ficção na Europa, tornada por vezes bastante rotineira (é o caso da França pós-Malraux), mas sim em relação, por exemplo, à pujante e variadíssima novelística latino-americana? Pouco, quase nada. No entanto, esse quase nada é que, nos casos raríssimos de exigente e laboriosa originalidade, inesperadamente nos isola, luminosamente nos define e obstinadamente nos pode impor ao mundo, não só como literatura autónoma (o que seria muito pouco) mas também como cultura autónoma com uma história autónoma.

## I / TEORIAS LITERÁRIAS, DETERMINANTES HISTÓRICAS

*Il est impossible de transformer en primitivisme, académisme ou décadence des formes vivantes et indestructibles de l'art* <sup>14</sup> . Esta frase de Gaëtan Picon relativa à filosofia da arte pode introduzir-nos ao problema que antes de mais se põe ao analisarmos de uma maneira geral a novelística contemporânea, portuguesa ou não: a tendência para deformar o sentido essencial das obras do passado advém em grande parte de uma necessidade vital de, ao criar esteticamente, fazer história. O que frequentemente significa: ficar submetido ao que na história é mais imediato, mais ilusoriamente linear e radical. Daí o conflito, que não raro surge, entre as teorias da criação literária e as determinantes históricas que ora obscuramente as inspiram ora tiranicamente as dominam.

Nada, de facto, é mais ambíguo do que a ideia da importância da história na obra literária. Essa ideia implica um pretenso objectivismo que o subjectivismo essencial da criação estética acaba por, até historicamente, desmistificar. Um pretenso objectivismo que se limita, afinal, à função de testemunho da obra de arte. Um testemunho que, em si mesmo, nada vale, ou

melhor, que só valerá numa apreciação de conjunto pelo que de fecundo, na sua incompletude, a visão geral do mundo e a invenção da linguagem do criador como indivíduo consigo trazem. Daí que, por exemplo, para falar de dois escritores portugueses da segunda metade do século XIX que foram quase exactamente contemporâneos um do outro, os romances de Teixeira de Queirós, historicamente e socialmente mais objectivos, mais «verdadeiros», rigorosamente balzaquianos, estejam longe de atingir a «verdade» estética, o risco de criação de um Eça de Queirós de *Os Maias*. Teixeira de Queirós será um cronista atento, mas Eça é um exigente e complexo romancista que de longe ultrapassa as determinantes históricas do seu tempo.

Portanto, analisar o que na novelística portuguesa contemporânea constitui o mais importante como tendência teórica, por um lado, e como reflexo da história, por outro, leva-nos a repensar no que na nossa literatura, desde fins do século XIX sobretudo, é o escritor como indivíduo criador e como testemunha (não só politicamente mas também culturalmente) do seu tempo. E, talvez mais ainda, leva-nos a repensar no que nessa literatura foi ou continua a ser limitado por condicionalismos culturais, sociais e políticos.

*INDIVIDUALISMO,  
UNIVERSALISMO, PROVINCIANISMO*

A história é lenta, apesar da sua aparente acção de ruptura imediata. A história aparenta-se a uma torrente, mas de facto é como um novelo.

Assim, como já referi, as relações entre a história e a estética são mais ilusórias do que reais: a miragem da torrente histórica leva-nos a esquecer o que na história não é pura acção e a ver na estética uma correspondência imediata com o que muda cronologicamente. Ora, a mudança em estética corresponde a toda uma continuidade que a história ignora: Fernão Lopes está mais próximo de nós esteticamente do que um dos seus «heróis» preferidos, D. Pedro o Cruel ou Justiceiro, o está historicamente.

Portanto, em nome de uma continuidade que é, aliás, não só propriamente estética mas também cultural, e mesmo que limitemos a nossa análise sobretudo ao período bem determinado dos últimos vinte e cinco anos da novelística portuguesa, parece-me que não poderemos ver claro sem remontar ao que no fim do século XIX e princípio do nosso século houve de mais significativo na nossa literatura. Significativo no sentido de visão geral mais decisiva do que nos define simultaneamente no plano nacional e no plano universal.

Dois escritores, dois grandes criadores do fim do século XIX e da primeira metade do século XX, dão uma imagem «completa» de Portugal: Eça de Queirós e Fernando Pessoa. De ambos, apesar de diferentes, se pode dizer, parafraseando o próprio Pessoa, que foram grandes porque foram «inteiros»<sup>15</sup>. Ambos criadores contraditórios, divididos entre uma elevada esperança e um não menos elevado cepticismo no que diz respeito ao passado, ao presente e sobretudo ao futuro de Portugal, viram como nenhum outro o que do nosso individualismo, do nosso universalismo e também do



nosso provincianismo nos define rigorosamente ainda hoje, inclusive na nossa novelística contemporânea.

Por exemplo, Fernando Pessoa. Um texto tirado das *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, escrito provavelmente em 1914, dá-nos bem a medida do nosso individualismo, naquilo que ele tem de positivo e de negativo, estabelecendo uma comparação, sem dúvida sumária mas subtil, com a Espanha <sup>16</sup>:

«Diferença entre o género de cultura que há hoje em Espanha e Portugal. Em Espanha há um intenso desenvolvimento da cultura secundária, da cultura cujo máximo representante é um homem de muito talento; em Portugal, essa cultura não existe. Há, porém, a superior cultura individual que produz os homens de génio. E, assim, não há em Espanha, hoje, uma figura de real destaque genial: o mais que há é figuras de grande talento — um Diego Ruiz, um Eugénio d’Ors, um Miguel de Unamuno, um Azorin. Em Portugal, há figuras que começam na centelha genial e acabam no génio absoluto. Há individualidades vincados. Há mais: há um fundo carácter europeu no fundo. Como é individual, e o meio social não está organizado, a cultura portuguesa está anarquizada, cada homem de génio vivendo consigo próprio e, o que é pior, ceda um escrevendo um pouco sem disciplina».

Caracterizado especificamente o fenómeno português, não só do ponto de vista estético mas também no domínio do social e mesmo do económico, Pessoa termina este texto breve mas iluminado frisando a importância de nos libertarmos do vício da discussão pela discussão, do amadorismo; e, muito oportunamente, cita Sérgio <sup>17</sup>:

«Urge que pacifiquemos o meio social e eliminemos a fermentação revolucionária. Urge que nos organizemos economicamente e saíamos um pouco, porque pouco seria muito para nós, do nosso sonho, não de poetas (como dizem os idiotas nas conferências) mas e mandriões.

Razão teve o Sr. António Sérgio quando insistiu neste ponto.

Uma vez criado um meio culto entre nós, ver-se-á de repente esse meio culto tomar um relevo, uma importância excepcional. É que nós realizamos a absurda situação de ter criado já os dominadores, os influenciadores, as figuras-chave desse meio, sem que houvésemos criado o meio ainda».

Mas ao espírito crítico, sobrepõe-se em Fernando Pessoa o espírito visionário. Ou antes, o primeiro só existe na medida em que existe o segundo. Por isso, Pessoa soube ultrapassar a simples imagem satírica, mesmo quando punha Portugal de rastos, como no célebre *Ultimatum de Álvaro de Campos* de Novembro de 1917<sup>18</sup>. À caricatura da situação política:

«...E tu, Portugal-centavos, restos de Monarquia a apodrecer República, extrema-unção-enxovalho da desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África!»

a esta feroz caricatura, que seria renovada por alguns novelistas contemporâneos, inclusivamente os que abordaram o tema de um ridículo prolongamento do decrépito imperialismo colonial, — segue-se uma evocação, em tom nitidamente nietzschiano, não só do modelo mais elevado do homem mas também, talvez sobretudo, do que de mais elevado houve na história de Portugal, a época das Descobertas, época tornada mito,

que é para um acontecimento histórico a maneira mais elevada e mais «real» de existir:

«... *Eu*, da Raça dos Navegadores,  
afirmo que isto não pode durar!  
*Eu*, da Raça dos Descobridores,  
desprezo tudo o que seja menos que descobrir  
um Novo Mundo!  
... E proclamo também: Primeiro:  
O Super-Homem será, não o mais forte, mas o mais  
completo!  
E proclamo também: Segundo:  
O Super-Homem será, não o mais duro, mas o mais  
complexo!  
E proclamo também: Terceiro:  
O Super-Homem será, não o mais livre, mas o mais  
harmónico!  
Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra  
do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos,  
fitando abstractamente o Infinito»

Qual é, em suma, a lição deste manifesto? Antes de mais, a da sua independência política exemplar, isto em plena crise de uma república bem frágil, essa república cuja ideologia, para citar António Sérgio<sup>19</sup>, não passava de «simples negação, por assim dizer, da monarquia e do clericalismo» e em que «nem se aperfeiçoou a economia existente, nem se democratizou realmente nada». Independência política na medida em que tanto a monarquia como a república são consideradas por Fernando Pessoa formas sem conteúdo, expressões sobretudo de uma triste mediocridade nacional, de um triste provincianismo cultural e político

Mas, para lá do seu carácter panfletário, o *Ultimatum de Álvaro de Campos* atinge, como já vimos, o domínio do visionário, evitando por outro lado toda a espécie de misticismo nacionalista retórico. É visionário no sentido em que visiona um Portugal que não é só do passado, nem só do presente, nem só do futuro, mas sim a síntese utópica de um Portugal essencialmente universalista e fora do tempo. E é justamente esse aspecto visionário, no sentido de utopia universalista, que confere ao *Ultimatum* um valor muito superior ao do manifesto futurista de Marinetti, que data de 1909. Pessoa não se limitou ao impacto panfletário (que limita o próprio Almada-Negreiros no *Manifesto anti-Dantas* e mesmo no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*), nem no plano histórico nem no plano estético. Marinetti proclama a idolatria do futuro pelo futuro — e, afinal, é passadista, inevitavelmente comprometido com o regime de Mussolini e com tudo o que nele era decadência da cultura de uma nação, se bem que no plano da evolução formal o possamos libertar parcialmente dessa limitação. Pessoa, em especial Pessoa-Álvaro de Campos, pelo contrário, não se fica pela simples explosão formalista da linguagem poética de vanguarda e pela exaltação mecanicista de um futuro representado unicamente por um regime ditatorial. A história, em Pessoa, faz parte desse todo que é a essência da criação estética, essa tentativa incessantemente renovada, através de teorias e de determinantes históricas, de encontrar o uno no múltiplo.

Assim, Pessoa, no princípio do nosso século, soube transcender, muitas vezes pelo paradoxo, a simples idolatria, quer do movimento histórico em si, quer das

teorias literárias em si. Soube ver os nossos limites de provincianismo e de individualismo excessivo, mas soube também ultrapassá-los pela ideia de um universalismo que, nos momentos mais elevados da nossa literatura bem conto da nossa história, nos pode definir essencialmente. A sua posição é a de um «estrangeiro aqui como em toda a parte»<sup>20</sup>. Mas esse ser «estrangeiro» não será a melhor maneira de ser português? Isto é, a melhor maneira de ver o que em Portugal não é limitado pelo tempo histórico imediato, pelo próprio espaço e pela sociedade que quotidianamente actua dentro desse espaço tão restrito?

Posição cómoda? Bem, pelo contrario. Sendo «estrangeiro», Fernando Pessoa passou muitas vezes por politicamente reaccionário ou mesmo fascista. Dizer-se que, pelo seu evidente culto de uma aristocracia intelectual, Pessoa, em especial o Pessoa-Álvaro de Campos do *Ultimatum*, elogia a ditadura é a mesma coisa que dizer-se que Nietzsche foi o filósofo do nazismo. O nazismo nunca teve uma filosofia, nem sequer uma filosofia estritamente política como teve o comunismo, porque nunca passou de uma mera estratégia económica da velha burguesia alemã decadente após a derrota de 1918. Aliás, quanto mais não fosse, os poemas satíricos de Pessoa sobre Salazar, publicados após o 25 de Abril de 1974<sup>21</sup>, provam bem que Pessoa não via em Salazar ditador mais do que uma outra manifestação do provincianismo cultural e político português.

Acrescente-se que, quanto a esta crítica lúcida, não meramente polémica e não excluindo um profundo sentimento patriótico, do nosso provincianismo, Fernando Pessoa não está só. Eça de Queirós foi como ele um «estrangeiro», mesmo mais do que isso, um

«estrangeirado», tendo como teve a experiência concreta de viver quase toda a sua vida no estrangeiro e de morrer em Paris, vendo Portugal à distância — essa distância que para Pessoa era toda mental. Como Pessoa, Eça soube criticar Portugal ultrapassando o simples tom panfletário (género Ramalho Ortigão) e a mera crítica social, mantendo no fundo, da mesma maneira que Pessoa, a nostalgia da Idade de Ouro das Descobertas. Basta-nos, a prová-lo, um texto pouco conhecido mas tão revelador das *Prosas Bárbaras* em que Eça, numa carta a Carlos Mayer, evoca as «obsessões» patrióticas da sua geração <sup>22</sup>.

«Um dos maiores poetas de Portugal, para nós, era Vasco da Gama. Tínhamos um sistema de nações-alma e nações-braços. Assim, para nós, a maior epopeia portuguesa era a exploração do mar. As suas rimas eram conquistas. As cenas dos seus dramas escorriam de sangue junto das muralhas de Diu. (...) Do passado, apenas acreditávamos em João de Barros e Camões. Garrett tinha-se separado de nós, (...) legando à geração presente a pouca alma que ela ainda tem. (...) Às vezes, os que reflectem o seu tempo — criam: e é quando não só revelam o carácter de um momento, um estado convencional e passageiro, mas traduzem e explicam toda a alma de um povo. É o que faz a grandeza de João de Barros».

Paralelamente a esta nostalgia da Idade de Ouro das Descobertas, que em Eça como em Pessoa é, note-se, um elemento dinâmico, catalisador das contradições da criação estética, não um elemento de mera elegia passadista, Eça, soube ver bem, no final do século XIX, aquilo que em Portugal era cultura diletante, enciclopédica. Soube vê-lo da mesma maneira

subtilmente irónica (coisa rara entre nós, habituados que estamos à sátira pesada, pouco inteligente, pouco culta, pouco civilizada) que Pessoa. Embora, claro, a atitude irónica, por vezes tragicamente irónica, tenha num e noutro conotações culturais diferentes. A prová-lo, basta um simples texto de circunstância também pouco conhecido, publicado em 1896, um prefácio ao *Almanaque Enciclopédico*, no qual Eça, aparentemente elogiando a função social e cultural do almanaque, critica o amadorismo dispersivo e provinciano que tão frequentemente nos caracteriza <sup>23</sup>:

«Quanto devemos ao almanaque! Não será por culpa dele que descuremos os nossos deveres cívicos — pois que incansavelmente ele se debruça ao nosso ombro, lembrando o acto que nos cumpre executar para bem do Estado, e que nós, ávidos de individualismo, cada vez mais desapegados do Estado, já contaminados de anarquia, nunca cumpriríamos se não fossem as súplicas do Almanaque, paternais e graves. A sociedade tem nele um poderoso promotor da ordem. Sem ele, sobretudo nestas terras distraídas e irreverentes da vinha e da oliveira, só haveria indisciplina e todos os despeitos que ela gera».

Este amadorismo dispersivo, o provincianismo, mas também, nos melhores momentos, uma certa utopia universalista, vão notar-se nas tendências predominantes da novelística portuguesa contemporânea. Vejamos, esquematicamente, quais são essas tendências, remontando às teorias literárias e às determinantes históricas que, sobretudo, desde o neo-realismo, as moldaram.

## DO NEO-REALISMO AO SURREALISMO

A teoria neo-realista portuguesa começou a manifestar-se no final dos anos 30 através dos jornais *O Diabo* e *Sol Nascente*. Esta fase inicial pode situar-se aproximadamente entre 1936 e 1950, sendo caracterizada, sobretudo, por uma intenção de intervenção histórica e social imediata. Assim, em 1936, Alves Redol, um dos primeiros e mais importantes romancistas do neo-realismo, lança a polémica contra a revista *Presença* e a chamada «arte pela arte» dos presencistas, numa conferência proferida na Associação da Construção Civil em Vila Franca de Xira sob o título «Arte»<sup>24</sup>. Esta posição teórica polémica, depois sistematizada, é reafirmada por Alves Redol no prefácio a *Gaibéus* (1940): «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo.» Ela começa a ser sistematizada desde o n.º 4 de *Sol Nascente* (15 de Março de 1937) por Mando Martins num artigo intitulado «Literatura Humana»: «O escritor é um produto social de Beleza útil ao serviço da multidão.» E, de uma maneira mais complexa por Mário Dionísio, o qual pretende tornar o neo-realismo uma tendência propriamente de criação literária nova e não simples reflexo de uma ideologia política: «Os neo-realistas repelem vivamente a lenda do seu desinteresse pelos assuntos estéticos.»<sup>25</sup>

Em suma, quais as origens ideológico-estéticas do neo-realismo literário português? A par da ideologia marxista, uma certa tentação «científica», ou, pelo menos, de pensamento científico — o que, em termos muito genéricos, foi a grande tentação predominante da



literatura europeia da segunda metade do século XIX no que diz respeito à novelística. Tentação «científica» baseada principalmente num conceito rígido, normativo (diríamos melhor, num *preconceito*) da função social do escritor, mais especialmente do romancista. Refiro-me, é evidente, ao naturalismo de Zola e de Flaubert, isto apesar de o primeiro ter muito a ver com o animismo visionário de Vitor Hugo e de o segundo se entregar a um laborioso simbolismo em que persiste o *vague à l'âme* de Chateaubriand, de Lamartine ou de Musset —sendo os dois, portanto, produtos típicos do romantismo francês. Aliás, em si mesmo, o pretense descritivismo científico realista ou naturalista a nada podia conduzir, pois descrever seja o que for, uma simples pedra, não será falar do conhecimento humano no que ele tem de inevitavelmente complexo, contraditório e mutável?

Em Portugal, como se sabe, esta tentação «científica» marcou alguns autores menores e mesmo um grande escritor como Eça, o Eça de *O Crime do Padre Amaro* e de *O Primo Basílio*. Mas Eça não podia limitar-se a esta pretensa sistematização sociológica da criação romanesca. Eça foi grande porque soube ultrapassá-la pela ambiguidade essencial da criação.

Ora, as teorias do neo-realismo inicial, que reagem duma maneira ou doutra contra a ditadura de Salazar, tendem igualmente, apesar de diferenças evidentes, para esta tentação «científica» de carácter sociológico que marcou a princípio a Geração de 70, a qual começou por ter a preocupação de «negar a arte pela arte» e de condenar «o que há de mau na sociedade», como o próprio Eça disse na sua conferência do Casino, em 1871.<sup>26</sup>

De facto, da mesma maneira que o Eça da primeira fase foi influenciado pelas teorias sociais de Proudhon e pelas teorias literárias de Zola, também os neo-realistas dos anos 40 foram influenciados directamente pelas teorias de Marx e pelas obras de escritores que tinham renovado os modelos naturalistas, como por exemplo, em Itália, Ignazio Silone com *Fontamara* (1930) e Moravia ou Elio Vittorini; no Brasil, Jorge Amado, Graciliano Ramos ou Lins do Rego; nos Estados Unidos, Steinbeck ou Caldwell. Um outro nome se deve acrescentar, o de Ferreira de Castro, o qual, muito para lá das teorias, exprime já em 1930, com a publicação do romance *A Seba*, o essencial das preocupações sociais dos neo-realistas.

Voltando a Alves Redol: no prefácio à 5.<sup>a</sup> edição de *Fanga*, ele resume bem o que foi a teoria neo-realista:

«Exijo para mim a saudável simplicidade de *denunciar* as necessidades primárias do homem português, alienado pela servidão, pela suspeita e pelo medo, sem que me perturbem os rótulos que cada qual deseja emprestar-me. As verdades profundas e urgentes são muito lineares em certas épocas».

Note-se neste texto as expressões *denunciar* (relacionada com *saudável* e *simplicidade*), *alienado* e *verdades muito lineares em certas épocas*. A preocupação, por um lado, de *denúncia*, portanto de intervenção política imediata, e, por outro lado, o conteúdo ideológico dessa intervenção, manifesto na expressão *alienado* referente ao português e também no dogmatismo histórico da expressão *verdades muito lineares em certas épocas*, parecem-me bem evidentes. São estes elementos de base de novelística portuguesa contemporânea que vão

formar, para lá mesmo das tendências estéticas pessoais, aquilo a que chamaríamos o «gosto» de cada um, uma espécie de determinismo estético-ideológico de grupo que prevalecerá por alguns anos.

Em suma, a novelística portuguesa neo-realista, nos seus princípios, pode caracterizar-se da seguinte maneira, esquematizando:

- a) estrutura linguística baseada essencialmente numa análise pragmática das situações e das personagens em que o tom descritivo e documental predomina (frase curta, estilo oral, eliminação quase total do adjectivo, substantivação do real experimentado ao nível do imediato);
- b) estrutura narrativa baseada na predominância da situação relativamente à personagem, a qual fica reduzida a um «tipo» social;
- c) conteúdo enraizado por vezes num vago humanismo marxista (esperança «lírica» e não visão utópica epopeica, a qual é uma forma superior de exprimir em literatura a visão do futuro através da alegorização da história no seu conjunto);
- d) função anti-individualista, anti-decadente, em suma, anti-burguesa, quer da obra literária em si quer do próprio escritor na sociedade, ambos se fundindo ao nível da acção histórica imediata.

As limitações do neo-realismo inicial são bem evidentes. Como exemplarmente diz Eduardo Lourenço: <sup>27</sup> «O contentamento espiritual fácil e o empirismo social sem transcendência (e sem autêntica

dialéctica) foram o pão-nosso-de-cada-dia do neo-realismo português, salvo aqui e ali por um lirismo indomável ou o acaso de um temperamento.»

Se, nos anos 50 e 60, uma segunda fase se seguiu, a do chamado «realismo dialéctico» ou «contraditório» ou ainda «crítico» (exemplo: Fernando Namora com *O Homem Disfarçado* (1957), *Cidade Solitária* (1959) ou *Domingo à Tarde* (1961)), os princípios ideológicos mantêm-se, embora a preocupação intervencionista se atenuasse, exprimindo-se em termos mais ambíguos, inclusivamente na medida em que se pretende dar uma dimensão psicológica mais ampla à personagem principal através de um certo clima existencial, como é o caso precisamente de Fernando Namora.

Entretanto, por volta dos anos 50, outras teorias se esboçam, de entre as quais, em 1948 e 1949, como reacção ao neo-realismo, a da corrente surrealista. A verdade é que o surrealismo em Portugal surgiu muito tardiamente e, como diz José-Augusto França, que vê nele «uma fase do romantismo sobrevivendo a si próprio»<sup>28</sup> : «O movimento não durou mais que o espaço duma manhã (...). “Um Adeus Português”, de Alexandre O’Neill, grito desesperado de amor, será também, em 1951, um adeus ao surrealismo português, ou antes, à possibilidade portuguesa do surrealismo.»

Se na poesia o surrealismo manifestou uma certa pujança inventiva, proclamando sobretudo «a feroz realidade do desejo»<sup>29</sup>, na novelística raríssimos são os exemplos que valha a pena mencionar, o que será feito no segundo capítulo do livro. Por vezes, a designação de «romance» surge apenas como *blague* desmisificadora. Exemplo típico: o breve texto (15 páginas plenas de imagens oníricas legendadas) de Alexandre O’Neill

intitulado *A Ampola Miraculosa*, publicado pelos «Cadernos Surrealistas» em 1949.

Mas, se quisermos definir sumariamente os princípios teóricos da novelística de tendência surrealista dos anos 50, poderá estabelecer-se o seguinte esquema:

- a) destruição sistemática da personagem naturalista, socialmente situada, quer a de origem flaubertiana através de Eça quer a do neo-realismo inicial, personagem catalisadora de significados histórico-sociais precisos;
- b) recurso a um processo de caricatura niilista, paródica, sendo utilizada por vezes uma linguagem oral popular baseada no anexim ou na gíria quase sempre citadina;
- c) temática erótica de recorrência onírica frequentemente centrada no culto hiperbolicamente romanesco do eu e, portanto, recurso obsessivo à autobiografia, recurso que vai até à auto-caricatura delirante.

#### *DO SURREALISMO AO EXISTENCIALISMO*

A partir da década de 50, paralelamente a e após o surto surrealista, predomina na novelística portuguesa uma espécie de «esperança desesperada», provocada sem dúvida pela consolidação da ditadura de Salazar entre 1940 e 1950, apesar das manifestações pró-democráticas e pró-socialistas do pós-guerra em todo o país. Tentando «adaptar-se» à cidade, o escritor neo-realista procura analisar o homem angustiado, o homem

«situado» numa sociedade (aparentemente, pelo menos) mais complexa. Por outro lado, esta «esperança desesperada» vai também reflectir-se nos ficcionistas pertencentes à chamada «Geração de 50», a qual se destaca, quer dos neo-realistas (embora haja casos de evolução e mesmo de viragem súbita de alguns neo-realistas dos anos 40), quer da tendência surrealista (embora haja casos raros de confluência com esta).

Pode dizer-se que, em princípio, houve neste período, por influência sobretudo das ideias e das obras dos existencialistas franceses (Sartre, Camus, Malraux), mas também de uma literatura americana não naturalista (Hemingway, Faulkner), uma certa reacção contra as teorias e as obras de base do neo-realismo. Mas é uma reacção não sistematizada, nem ao nível da teoria da literatura, nem ao nível das determinantes histórico-políticas.

De facto, a reacção contra a corrente neo-realista dos anos 40 por parte da geração de 50 não foi, como a da geração de 40 relativamente à geração dos anos 30, ou seja, à da *Presença*, uma atitude propriamente de intenção política. Nem foi tão-pouco uma reacção polémica e formalista, como a dos surrealistas. Aliás, falar de «geração literária» relativamente aos escritores, mais propriamente aos romancistas e novelistas, dos anos 50 em Portugal é, a meu ver, impróprio. Porquê? Porque esta «geração de 50», ao contrário da «geração de 40», é demasiadamente individualista para proclamar teorias literárias e ideologias políticas objectivas e comuns. O que a define é, antes de mais, justamente a auto-análise subjectiva, a recusa do compromisso ideológico imediato, ainda que em alguns a temática política seja bem evidente, importante e mesmo obsessiva.

É o caso de um escritor que, partindo da geração neo-realista, se afirma plenamente como criador, quer dizer, como renovador da estética através das maiores contradições, no período dos anos 50. Refiro-me a Vergílio Ferreira, de cuja obra adiante falarei em pormenor.

Por agora, convirá reter, ao nível teórico, as bases da novelística portuguesa dos anos 50, exemplificadas por Vergílio Ferreira através dos seus ensaios. Ou seja: as bases de um cepticismo histórico e de um individualismo crítico. Melhor ainda: de uma autocrítica subjectiva que diversamente se manifestou em autores como, além do próprio Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, David Mourão-Ferreira, Maria Judite de Carvalho.

Assim, cite-se esta passagem de um ensaio fundamental de Vergílio Ferreira que resume a atitude da geração de 50 nestas observações exemplares, a propósito dos conceitos de «alienação», de «progresso» e de «reaccionismo» em arte, conceitos que tão importantes tinham sido para os neo-realistas <sup>30</sup> :

«À afirmação fácil de que a arte deve ser “desalienatória”, nós respondemos com a pergunta breve sobre o que seja a *alienação*. Este conceito hegeliano que Marx, como outros, adoptou e adaptou, implica precisamente em negativo o valor que o “progressismo” deveria representar em positivo. Mas a ser assim, alienatória é toda a arte, ou toda a ideia, ou toda a atitude que entrave a plena realização do homem. A alienação envolve, pois, não apenas uma dimensão económica, que é visível, no seu campo de referências, até para um animal (pobre animal que já não vê a gamela se lha distanciarem uns metros...), como envolve uma dimensão especificamente

humana, essa que se define pelo que de mais alto ao homem define: mesmo numa dimensão imediata, não é para redimir um estômago que uma fome tem voz, mas para redimir uma humilhação. Como, pois, circunscrever a dimensão desalienatória aos limites primeiros, ou salientar essa como a mais importante, se ela é, quando muito, apenas a mais urgente? (...) Se a arte inequivocamente fala a voz invencível e profunda da liberdade, só há um processo de a afirmar e dignificar que é esse mesmo de consentir que ela seja livre».

Inequivocamente, para lá mesmo de toda a influência do existencialismo francês, Vergílio Ferreira pôs aqui, de uma maneira geral, o problema que, a partir sobretudo dos anos 50, os escritores portugueses se puseram de uma legitimidade da criação estética que transcenda o simples testemunho político contra a ditadura de Salazar e contra as graves injustiças e opressões sociais que essa ditadura implicou. O simples facto de pôr esse problema correspondeu forçosamente a uma atitude de ambiguidade, dado que, se por um lado havia necessidade de contestar a ditadura salazarista em todos os seus aspectos e, sobretudo, em nome da liberdade política, por outro lado havia necessidade de contestar os limites ideológicos impostos por qualquer tipo de literatura meramente *engagée*, ou melhor, de testemunho simplista, e procurar na liberdade *total* da criação estética um reflexo, embora longínquo, da liberdade política ainda inexistente.



«NOUVEAU ROMAN»,  
ESTRUTURALISMO — E DEPOIS

O resultado desta situação no que diz respeito à novelística foi, desde os começos dos anos 50, uma grande variedade de tendências e de experiências estéticas que reflectem uma, por vezes, frenética procura de formas novas.

Esta procura, esta inquietação que acompanha o acto criador, a qual aliás é também inquietação perante o fluir da história, ou melhor, perante a difícil harmonia entre «verdade» histórica e «verdade» literária, reflecte-se ainda com maior ambiguidade na geração de escritores, em especial romancistas e novelistas, revelados depois de 1960. Se a geração de 50 não se limitou, contrariamente à de 40, a denunciar as injustiças sociais e o sistema ditatorial e a opor-lhe uma visão utópica do futuro, antes adoptou uma atitude crítica e frequentemente irónica, a geração literária que surgiu por volta de 1960 adoptou, de uma maneira geral, uma atitude de distanciamento experimentalista. Neste sentido, podem notar-se, evidentemente, influências estrangeiras de vanguarda, nem sempre (para não dizer quase nunca) bem assimiladas (e porquê assimilá-las, aliás?) como sejam a do *nouveau roman* e depois a das teorias linguísticas do estruturalismo (que, a nível teórico, tentam por vezes «ressuscitar», prolongando indefinidamente, o neo-realismo), ambas influências importadas de França. Mas, especialmente no que diz respeito ao romance dos últimos dez anos, tais experimentalismos levam, por vezes, a uma criação extremamente pessoal e complexa. Uma criação romanesca que da própria influência francesa imediata

se liberta, ultrapassando-a ou fundindo-a com outras (vanguardismos alemão, latino-americano, norte-americano). E, sobretudo, redescobrimo o que de mais original e de mais criador existiu na novelística portuguesa do princípio do nosso século — redescoberta, já referida, de Raul Brandão, cada vez mais nosso contemporâneo.

## II / AUTORES E OBRAS

Foi dito na introdução que novelística portuguesa «contemporânea» será aqui considerada, sobretudo, a novelística de a partir dos anos 50, ou seja, a do último quarto de século. Mas uma breve panorâmica de antes de 1950 e de a partir do movimento presencista impõe-se para melhor compreender, não já ao nível da teoria mas sim através de autores e de obras mais representativos, as origens da novelística dos anos 50 à actualidade. E, também, para mais rigorosamente aproximar ou afastar esses autores e essas obras dos que os precederam.

### *ANTES DE 1950*

Assim, temos antes de 1950, ou seja, no período que vai dos anos 30 e do chamado «Segundo Modernismo» da revista *Presença* à formação e difusão das tendências neo-realista e surrealista, uma confluência de autores e obras extremamente diversos que vão inevitavelmente influenciar os escritores da chamada «geração de 50».

Como é óbvio, deverá citar-se primeiramente a novelística presencista.

José Régio (1901-1969), desde os primeiros números da *Presença*, exalta Proust <sup>31</sup>. Sendo ele introdutor e defensor de Proust em Portugal, recebeu naturalmente a influência do escritor francês (e também a de Dostoïevski) nos romances e novelas que escreveu, sobretudo em *Jogo da Cabra Cega* (1934) e num longo ciclo de romances, *A Velha Casa* (1945 a 1966). *Jogo da Cabra Cega*, jogo infindável de desencontros consigo mesmo e com os outros e de obsessões sexuais e metafísicas num ambiente asfixiante de cafés e de pensões de província, é um romance particularmente significativo pelo que de tentativa de síntese do tradicional e do moderno traz à novelística portuguesa. No entanto, não podemos deixar de pensar que Raul Brandão já publicara *Húmus* em 1917; e, embora *Húmus* seja um romance mais fragmentário e desconexo do que o de Régio, o seu universalismo e a sua originalidade ao nível da linguagem são indiscutivelmente superiores. Por outro lado, Régio ficcionista, como Régio poeta, cai numa certa retórica do eu que o afasta da subtil complexidade de Proust, levando-o a cultivar um tom oratório bem português, admiravelmente inventivo e barroco no Padre António Vieira mas pesado, inutilmente patético ou vernacular em muitos poetas e romancistas do século XIX, incluindo por vezes Herculano e Antero, quase sempre Camilo e sempre Guerra Junqueiro.

João Gaspar Simões (n. 1903), como Régio fundador e doutrinador da *Presença*, cultiva também a elaboração psicológica proustiana, ou mais propriamente dostoiévskiana e freudiana, em romances como *Eloi, ou*

*romance numa cabeça* (1932): vinte e quatro horas de ciúmes (ou melhor, de transferências freudianas típicas) na vida de um empregado do comércio que, no fundo, revelam apenas o tédio da vida sexual ao nível do quotidiano. Obra modelo da «imaginação psicológica» em Portugal, a ela se pode acrescentar sobretudo o romance *Pântano* (1940) e a colectânea de novelas *A Unha Quebrada* (1941), na qual a novela que dá o título ao livro pode ser considerada a mais exemplarmente proustiana.

Branquinho da Fonseca (1905-1974), o terceiro fundador e director da *Presença*, revela-se como ficcionista original sobretudo com essa obra-prima que é a novela *O Barão* (1942), embora antes dela tivesse publicado *Zonas* (1931-1932) e *Caminhos Magnéticos* (1938). E ainda aqui haverá a relembrar a lição do mestre da novelística portuguesa contemporânea que foi Raul Brandão, proustiano antes (e mais profundamente) dos ficcionistas da *Presença*, neo-realista antes (e mais profundamente) do neo-realismo, surrealista pela importância dada ao onírico antes da tentativa surrealista, experimentalista (e mais ousado e livre de teorias rigidamente intelectualistas) antes do experimentalismo ligado ao *nouveau roman* ou ao estruturalismo franceses. De facto, Branquinho da Fonseca, sobretudo em *O Barão*, põe violentamente em confronto, como Raul Brandão, sonho e realidade — e, fazendo-o, cria um clima fantástico de elaborada ambiguidade narrativa raro na nossa novelística. Só que, ao contrário de Raul Brandão, Branquinho depura a linguagem e serve-se desse rigor para conjugar ironia e tragédia, mistério e espírito crítico, sentido do

intemporal e sentido do grotesco socialmente e temporalmente situado.

Assinalem-se ainda alguns autores importantes revelados na novelística portuguesa por volta dos anos 40 e que estiveram mais ou menos directamente ligados à *Presença*, extinta em 1940.

Miguel Torga (n. 1907), antes de mais, que na *Presença* colaborou assiduamente até que, em Julho de 1930, com Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt, dela se desliga. De Torga, como renovação da nossa novelística, haverá a citar sobretudo os volumes de contos *Bichos* (1940), *Contos da Montanha* (1941) e *Novos Contos da Montanha* (1944). Mas também nos vários volumes do seu *Diário*, Torga abre novos caminhos, indisciplinadamente, pela complexa e inesperada fusão de prosa e poesia, de memorialismo e fragmentos de ficção cuja própria incompletude é grandiosamente original e lúcida. E, falando do *Diário*, relacionando-o com as teorias e a novelística presenciaistas, haverá a citar esta anotação-chave, em verso, a abrir o volume II, datada de Coimbra, 3 de Setembro de 1941, intitulada *Correio*:

Carta de minha Mãe.  
Quando já nenhum Proust sabe enredos,  
A sua letra vem  
A tremer-lhe nos dedos.

— «Filho»...  
E o que a seguir se lê  
É de uma tal pureza e de um tal brilho,  
Que até da minha escuridão se vê.

Anotação importante porque, para lá da intensidade emocional, a referência a Proust exprime bem a diferença entre Torga e os *presencistas*: nele não há, nem a preocupação de escrever *à la manière* de Proust (ainda que de Proust algo tenha ficado), nem essa retórica do eu atrás aludida a propósito de Régio e que tanto limita por vezes os *presencistas*, quer em poesia quer em prosa. Torga ultrapassa-a graças, sobretudo, a uma visão cósmica em que a ancestralidade se sobre põe à personalidade, as origens do homem e à sua luta total no mundo às origens e à evolução psíquica do indivíduo.

Vitorino Nemésio (n. 1901) é um outro autor ligado ao período doutrinário e ao ambiente cultural coimbrão da *Presença*, se bem que dela tivesse sido apenas colaborador eventual. A contribuição essencial para a novelística portuguesa contemporânea deu-a ele com o romance *Mau Tempo no Canal* (1944). Nemésio, criador múltiplo, poeta, romancista, novelista, investigador erudito, ensaísta, crítico (não nos esqueçamos de que foi o primeiro crítico universitário, a partir de 1937, na *Revista de Portugal*, que dirigiu) atinge com *Mau Tempo no Canal* a síntese entre o clássico e o moderno no romance português que Régio não chegara a atingir com *Jogo da Cabra Cega*. Romance simultaneamente realista e simbólico, com uma opulência verbal não meramente vernacular ou de aparato estilístico mas sim de subtilíssima invenção metafórica ou de não menos subtil análise psicológica (o que na novelística portuguesa do nosso século só sucederá, mais tarde, com Agustina Bessa Luís), *Mau Tempo no Canal* cultiva o *azorean torpor*, fundindo genialmente o regional e o universal. E podíamos retomar a ideia da retórica do eu dos *presencistas*, já utilizada na muito breve análise da

novelística de Régio e de Torga, para dizer que Nemésio, como Torga, conseguiu ultrapassá-la porque nele o complexo passa pelo simples, numa funda apreensão do fluir vital a que o eu não se opõe morbidamente. Por outro lado, *Mau Tempo no Canal* é um romance em que a essência poética da palavra se torna elemento estruturalmente genesiaco, independentemente de ideologias extra-literárias ou de doutrinas literárias mais ou menos rígidas e efémeras. Enfim, há a notar ainda o que, não só com este romance mas no conjunto da sua obra novelística, poética e de ensaísta Vitorino Nemésio traz de novo como fusão sólida de elementos culturais (romantismo alemão, simbolistas como Rilke, literatura inglesa clássica, romântica e moderna, literatura brasileira, da tradicionalista a Guimarães Rosa, filosofia alemã de Kant e Nietzsche a Heidegger, etc.) que em Portugal são geralmente subordinados a ou só se manifestam através de uma cultura francesa demasiadamente sintética e de moda, quando não simplesmente livresca.

Quatro outros autores revelados nos anos 40 haverá a citar que, não estando directamente ligados à *Presença*, das ideias presencistas indirectamente sofreram a influência ou com elas coincidiram. Refiro-me a Irene Lisboa, José Rodrigues Miguéis, Tomás de Figueiredo e Domingos Monteiro.

Irene Lisboa (1892-1958), que colaborou na *Presença* sob o pseudónimo de João Falco a partir de 1931, transpôs para o viver quotidiano mais chão, mais elementar, o que de mais infinitamente inapreensível existe no ser humano, o mistério disfarçado de simplicidade, os estados de alma mais vagos, a solidão mais indizível e incurável. *Solidão* (1939) se intitula



precisamente uma das melhores colectâneas dos seus contos, arte em que foi mestra. E se da *Presença* se pode notar nela o pendor para a complexidade psicológica, a obsessiva indagação das relações eu-mundo, há a notar também uma finíssima capacidade de captar o linguajar popular, uma atenção extrema aos humilhados e ofendidos das mais baixas camadas da sociedade e uma ironicamente feroz crítica da burguesia citadina.

José Rodrigues Miguéis (n. 1901) revela-se um *presencista* sobretudo com a novela *Páscoa Feliz* (1932), modelo da influência de Dostoievski e de Freud na novelística deste período e exaltação igualmente bem *presencista* da adolescência como momento supremo da complexidade psíquica do ser humano. A este tema da adolescência acrescentar-se-á um outro, o do exílio (experimentado de facto, e muito duramente, pelo autor, que, tendo de se exilar por motivos políticos, ainda hoje vive longe do seu país, nos Estados Unidos). A junção dos dois temas vai proporcionar um tema dominante nos romances e novelas de Rodrigues Miguéis escritos posteriormente, o da «psicologia dum povo», o povo português, o que se nota, por exemplo, em *Léah e outras histórias* (1959) — sem dúvida a mais perfeita, a mais concisa expressão desse tema obsidente. Em Léah, Rodrigues Miguéis soube evitar as deambulações psicológicas mais ou menos esquemáticas, ou melhor, a caricatura naturalista mais ou menos disfarçada de psicologismo que é a sua grande tentação.

Tomás de Figueiredo (1902-1970), também colaborador da *Presença*, está no entanto mais ligado a uma certa renovação da tradição romanesca camiliana de que Aquilino Ribeiro será a expressão mais elevada. *A Toca do Lobo* (1947) evoca laboriosamente a infância

do autor num solar do Minho. Mas se a evocação laboriosa da infância coma tempo mítico infinitamente recuperável é um tema bem proustiano, a verdade é que Tomás de Figueiredo dá sobretudo relevo a um picaresco típico e a uma ética de nobreza rural que nada têm de verdadeiramente complexo nem de original, apesar do pessoalíssimo estilo do autor.

Domingos Monteiro (n. 1903), já mais próximo da novelística *presencista* pelas suas obsessões dostoiévskianas, segue no entanto, como Tomás de Figueiredo, a tradição romanesca camiliana, embora misturada com a influência intelectualista e onírica de Raul Brandão. Citem-se, sobretudo, os livros de novelas e de contos: *O Mal e o Bem* (1945), *Histórias Castelbanas* (1945), *Contos do Dia e da Noite* (1952), *Histórias deste Mundo e do Outro* (1961) e *Histórias das Horas Vagas* (1966).

O conto foi igualmente renovado à volta dos anos 40 por autores que, não estando ligados à *Presença*, souberam combinar o dramatismo psicológico da novelística *presencista* com a ironia queirosiana e ainda com a influência de autores brasileiros como Machado de Assis. É o caso, sobretudo, de Luis Forjaz Trigueiros (n. 1915) que em alguns contos exemplares escritos entre 1938 e 1942 (reunidos em *Ainda Há Estrelas no Céu*, 1955; 1972, 2.<sup>a</sup> edição revista) cultiva a peripécia aparentemente fútil, dela tirando partido, quer para a auto-análise amarga e lúcida, quer para a crítica discreta de uma burguesia lisboeta sonolenta, provinciana, neutral, que nem como eco longínquo se apercebe da Segunda Guerra Mundial e do que se lhe seguiu.

Joaquim Paço d'Arcos (n. 1908), apesar de ter escrito vários romances, como *Ana Paula* (1938), que inicia uma

crónica da alta-burguesia e da alta-finança lisboetas, revela-se sobretudo um contista e um novelista neo-queirosiano hábil nas colectâneas: *O Navio dos Mortos* (1952) e *Carnaval* (1958).

Antes de e paralelamente à novelística *presencista* ou *para-presencista*, revela-se e desenvolve-se a obra de dois autores que, com Miguel Torga, de uma maneira ou de outra vão influenciar decisivamente a novelística portuguesa contemporânea, em especial no período aproximadamente entre 1940 e 1950, ou seja, o período neo-realista inicial: Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro.

Aquilino Ribeiro (1885-1963) retoma a grande tradição do romance regionalista e vernacular camiliano mas, desde a colectânea de contos *Jardim das Tormentas*, editada em Paris em 1913, insinua-se na sua obra um certo esteticismo múltiplo que conjuga Anatole France, Tolstói e os pícaros espanhóis do século XVII. Estas tendências diversas desenvolvem-se ao longo de uma obra vastíssima que atinge o seu ponto culminante com *A Casa Grande de Romarições* (1957), epopeia da fidalguia rural minhota secular, com a sua grandeza e as suas taras.

Ferreira de Castro (1898-1974) pode ser considerado o grande precursor do neo-realismo desde a publicação do romance *Emigrantes* (1928). A sua obra-prima é, sem dúvida, *A Selva* (1930), testemunho de uma situação de miséria social, por ele próprio experimentada, a dos emigrantes portugueses que partiam para o Brasil, sobretudo após a implantação da República e na altura da Primeira Guerra Mundial. Se bem que, para lá da denúncia dessa situação, haja uma visão cósmica, através da evocação do que no homem é eterno instinto puro,

animal, e ao mesmo tempo identificação com o desafio às eternas forças secretas, primordiais da natureza, visão que fascinou Blaise Cendrars, tradutor de *A Selva* em francês e que muito justamente disse que Ferreira de Castro escreveu este livro *pour se libérer d'une hantise*.

Assis Esperança (1892-1975) pode ser igualmente considerado um precursor do neo-realismo com livros de contos e romances que abordam problemas sociais do Alentejo e do Algarve, livros publicados a partir da década de 30, de entre os quais se destacam: *O Dilúvio* (1932), *Gente de Bem* (1939), *Servidão* (1946) e *Pão Incerto* (1964).

José Marmelo e Silva (n. 1913) é um importante e injustamente esquecido escritor de transição entre a novelística *presencista* e o neo-realismo. Estreia-se com a novela *Sedução* (1937 — 2.<sup>a</sup> edição 1948, edição definitiva 1960), obra exemplar sobre o lesbianismo, crítica da educação religiosa e do moralismo pequeno-burguês e provinciano, mas também análise psicológica em filigrana da sexualidade adolescente. A novela *Depoimento* (publicada na *Presença* em 1939 e reunida em 1943 no volume de narrativas *O Sonho e a Aventura*) precede em linha recta *Sedução*, dado que o tema do recalcamento sexual predomina; mas há também uma visão entre irónica e melancólica da antinomia cidade-campo que faz lembrar Cesário Verde. A novela *Adolescente* (1948, reeditada numa nova versão com o título *Adolescente Agrilboado* em 1958) retoma o tema da sexualidade adolescente, fundindo-o com o da miséria numa aldeia de mineiros sem nunca cair no mero documento social. A elaboração introspectiva e estilística e o rigor lírico reafirmam-se em obras

posteriores: *O Ser e o Ter seguido de Anquilose*, novelas (1968).

O neo-realismo impõe-se com alguns autores de base: Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Fernando Namora, Carlos de Oliveira.

Alves Redol (1911-1969) revelou-se com a publicação de *Gaibéus* (1940), seguido de *Marés* (1941), *Avieiros* (1942), *Fanga* (1943) e de um ciclo duriense. A intenção meramente documental atenua-se para dar lugar a romances mais elaborados ao nível da linguagem e da análise psicológica: *Barca dos Sete Lemes* (1958) e sobretudo *Barranco de Cegos* (1962), a sua melhor obra.

Soeiro Pereira Gomes (1909-1949) é como Redol um neo-realista programático; mas, devido à morte prematura a sua obra de romancista é restrita: *Esteiros* (1941) e *Engrenagem* (1944).

Manuel da Fonseca (n. 1911), que se revelou poeta neo-realista importante e original desde a publicação de *Rosa dos Ventos* (1940), revela-se também ficcionista com os contos *Aldeia Nova* (1942) e com o romance *Cerromaior* (1945), mas só se impõe verdadeiramente com um dos melhores romances desta tendência literária, *Seara de Vento* (1958).

Mário Dionísio (n. 1916) que, como já vimos, foi o principal doutrinador e crítico do neo-realismo e que além disso foi poeta desde o início do movimento, contribuiu igualmente para ele com o livro de contos *Dia Cinzento* (1944), tendo mais tarde evoluído no sentido de um certo experimentalismo com o romance *Não Há Morte nem Princípio* (1969).

Fernando Namora (n. 1919) revelou-se autor neo-realista sobretudo com a novela *Casa da Malta*

(1945). O escritor atinge a maturidade com as narrativas *Retalhos da Vida de um Médico* (1.ª série, 1949) e os romances *A Noite e a Madrugada* (1950) e *O Trigo e o Joio* (1954). A partir dos romances *O Homem Disfarçado* (1957), *Cidade Solitária* (1959) e *Domingo à Tarde* (1961), Fernando Namora procura analisar o homem «situado» sartriano, passando a sua obra a coincidir com a temática existencial de grande parte dos ficcionistas da geração de 50.

Carlos de Oliveira (n. 1921), tendo-se imposto sobretudo como poeta, participou, no entanto no movimento neo-realista com alguns romances exemplares pela depuração da linguagem e pelo rigor documental: *Casa na Duna* (1943), *Alcateia* (1943), *Pequenos-Burgueses* (1948) e o seu melhor livro, *Uma Abelha na Chuva* (1953).

Outros autores haveria a citar na sequência do neo-realismo e que, de certo modo, constituem um elo de ligação com a chamada «geração de 50». Antes de mais, Vergílio Ferreira, mas dele falarei mais adiante, incluindo-o na fase seguinte da novelística portuguesa, porque me parece que é nessa fase que a sua obra se impõe como verdadeiramente original. Mais directamente ligados ao neo-realismo inicial, citem-se ainda alguns autores e algumas obras revelados posteriormente: Faure da Rosa com *Fuga* (1945), Tomás Ribas com *Montanha Russa* (1946), Manuel do Nascimento com o *Aço Mudou de Temperatura* (1946), Aleixo Ribeiro com *Bairro Excêntrico* (1946), Mário Braga com *Serranos* (1948), Rogério de Freitas com *A Porta Fechada* (1952), Leão Penedo com *A Raiz e o Vento* (1954), Antunes da Silva com *Suão* (1960), Alexandre Cabral com *Margem Norte* (1961), Jorge Reis com *Matai-vos Uns*

aos *Outros* (1962), Joaquim Lagoeiro com *Santos Pecadores* (1965).

Paralelamente e posteriormente aos neo-realistas iniciais e àqueles que à tendência neo-realista se ligaram, devem citar-se muito brevemente alguns autores e algumas obras de ficção que, de uma maneira ou de outra, se radicaram na tendência surrealista, predominante em poesia: António Pedro com *Apenas Uma Narrativa* (1942), Manuel de Lima com *Um Homem de Barbas* (1944), José-Augusto França com *Natureza Morta* (1949) e *Despedida Breve* (1958), Ruben A. com *Caranguejo* (1954) e *Torre de Barbela* (1964), Natália Correia com *A Madona* (1968), Virgílio Martinho com *O Grande Cidadão* (1968), Luís Pacheco com *Exercícios de Estilo* (1971).

A notar ainda as obras de ficção de após o neo-realismo inicial de José Gomes-Ferreira (n. 1900), que se impôs sobretudo como poeta entre a *Presença*, o neo-realismo e o surrealismo: *O Mundo dos Outros* (1950), *Aventuras de João Sem Medo* (1963), *Imitação dos Dias* (1966), *Tempo Escandinavo* (1969), *O Irreal Quotidiano* (1971), *O Sabor das Trevas* (1976). E, enfim, as obras de ficção de um outro poeta, dramaturgo, ensaísta e crítico de raríssima independência e cultura, entre a fase final da *Presença* (foi seu colaborador no último número), a formação e estabilização do neo-realismo e a formação do surrealismo. Refiro-me a Jorge de Sena (n. 1919), de quem se devem citar: *Andanças do Demónio* (1960), *Novas Andanças do Demónio* (1966), *Os Grão-Capitães* (1976).

## ENTRE 1950 E 1960

Uma geração literária é, sem dúvida, apenas um compromisso momentâneo entre a liberdade e mesmo a arbitrariedade da criação e os condicionalismos históricos. Se há, num determinado período da história literária e da história *tout court*, uma determinada maneira comum de pôr os problemas, as maneiras de os resolver (ou de não os resolver) são muito diversas. Só neste sentido se poderá falar de geração literária — e, especialmente, da geração de ficcionistas revelados à volta de 1950.

Qual será o elemento comum a escritores tão diversos como Vergílio Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, José Cardoso Pires, Fernanda Botelho, Augusto Abelaira, David Mourão-Ferreira? Parece-me que será sobretudo o de uma atitude de crítica (e mesmo de auto-crítica) em face daquilo que melhor caracteriza a geração literária anterior, a do neo-realismo, ou seja: crítica da esperança utópica baseada no compromisso ideológico. Um dos mais subtis pensadores do nosso tempo, Vladimir Jankélévitch, soube ver, analisando o fenómeno particularmente complexo do tempo relativamente à psique humana, o que na esperança há de inevitavelmente convencional e esquemático: *L'espérance est toujours ecclésiale et synnominique à quelque degré. C'est pourquoi les voeux ont un caractère si souvent impersonnel, conventionnel et communautaire* <sup>32</sup>. Ora, foram sobretudo esse convencionalismo e esse esquematismo comunitário e impessoal que limitaram os neo-realistas, impedindo-os, pelo menos até a uma segunda fase nos anos 50 e 60, de correr o risco do complexo processo



criador em si mesmo sem, claro, cair no outro extremo da chamada «arte pela arte».

Vergílio Ferreira (n. 1916) pertenceu a essa geração neo-realista inicial. Melhor: partiu dela. Melhor ainda: solidarizou-se historicamente com ela. O mesmo movimento de autenticidade vital da arte, de esperança utópica o fez escrever os romances *O Caminho Fica Longe* (1943), *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944) e *Vagão «J»* (1946). Mas a sua formação cultural rapidamente se expandiu, não se cingindo ao pragmatismo ideológico. A partir do romance significativamente intitulado *Mudança* (1949), separou-se dos neo-realistas. A partir de um outro romance, *Apelo da Noite* (publicado em 1963 mas escrito treze anos antes) opôs-se-lhes. Influenciado pelo existencialismo francês, especialmente por Malraux (na medida em que Malraux se pode considerar existencialista), este romancista que é também contista e ensaísta marca então uma verdadeira viragem na evolução da novelística portuguesa contemporânea. Não só com os livros citados, mas sobretudo com o romance *Aparição* (1959), quer pela complexidade da escrita e das personagens, quer pela atitude tomada perante o conflito arte-sociedade. Partindo duma visão utópica do pensamento e da acção revolucionárias, Vergílio Ferreira acaba por renunciar a ambas, optando por uma idealização estética em que o sentido do sagrado (inclusivamente da sacração da palavra) predomina. No entanto, Vergílio Ferreira nada tem de mero esteticista, dado que na sua obra, entre acção e pensamento e entre pensamento e sentimento persiste uma secreta tensão dramática. Essa tensão exprime-se indiferentemente nos seus melhores ensaios (*Espaço do Invisível*, I, II e III — 1965, 1976, 1977) e no seu romance de plena

maturidade, *Alegria Breve* (1965). Para lá de todas as possíveis influências do existencialismo francês, deve considerar-se antes de mais este romance de Vergílio Ferreira, em que a memória e a morte são afinal as grandes personagens, como sendo a realização plena dum tipo de romance dostoiévskiano de que Raul Brandão foi, como já se disse, o principal representante em Portugal. Romance «filosófico», é certo, quer pela sua estrutura simbólica quer pelo tema (o último homem que permanece numa aldeia da Beira Alta, em plena montanha, coberta de neve e envolta em silêncio, interroga-se sobre a condição humana). Mas também evocação simultaneamente veemente e rigorosa duma sociedade rural extremamente anacrónica. Ao nível da linguagem, Vergílio Ferreira consegue atingir uma rara harmonia entre visão poética, feita de imagens obsessivas, e discurso crítico, harmonia cujo sentido metafísico é evidente <sup>33</sup> :

«Deus existe. Espírito anterior, passa, segue além. Há um rasto da sua passagem. Como as águas de uma nascente, irrealis antes da nascente, água visível depois. (...) Ah, Deus é poderoso mas só conhece a inutilidade».

Urbano Tavares Rodrigues (n. 1923) revela-se com os livros de novelas *A Porta dos Limites* (1952), *Vida Perigosa* (1955), *A Noite Roxa* (1956) e *Uma Pedrada no Charco* (1958). Esta primeira fase da sua obra é nitidamente influenciada, ou melhor, coincide nitidamente com a experiência do existencialismo francês, se bem que se infiltrem no âmago dessa experiência elementos caracteristicamente portugueses (à parte toda a espécie de regionalismo), como sejam as

incursões saudosísticas e à Fialho de Almeida num Alentejo mitificado por uma experiência da adolescência absolutamente decisiva. Esses quatro livros de novelas reflectem, talvez mais do que os livros posteriores, o cosmopolitismo de Urbano Tavares Rodrigues, elemento essencial de toda a sua obra. Aliás, é toda a Europa em que ficaram, fundas, as cicatrizes do pós-guerra que Urbano Tavares Rodrigues nos descreve com igual intensidade no admirável livro de crónicas *Jornadas na Europa* (1958). Note-se, por outro lado, que esses quatro livros de novelas nos revelam já a tendência do autor para se deter mais demoradamente nos retratos femininos, sendo através dessas personagens femininas que o novelista exprime mais intensamente a tentativa de atingir a revolta individualista, o desenraizamento deliberado. O primeiro romance de Urbano Tavares Rodrigues, *Bastardos do Sol* (1960), constitui um livro de viragem. Toda a intriga se desenvolve numa noite, o que desde logo é significativo: o tempo, até então linear, ganha uma dimensão mítica. De *Bastardos do Sol* a *Estrada de Morrer* (1972), a linha de evolução caracteriza-se por uma ampliação do tema do erotismo em que a oscilação dramática se transforma frequentemente em alegorias sociais, alegorias dominadas pela imagem da morte. Mas a morte, em Urbano Tavares Rodrigues, em vez de ser tema de pura meditação metafísica (como o é em Vergílio Ferreira) ou de pura alegoria, é uma situação-limite social oposta a um quotidiano pequeno-burguês morno, vazio, como se vê sobretudo no livro de novelas *As Máscaras Finais* (1963) e no melhor livro do período de maturidade do autor, a colectânea de novelas *Imitação da Felicidade* (1966).

José Cardoso Pires (n. 1925) não se deverá situar na corrente neo-realista dos anos 40, embora a ela esteja ligado cronologicamente (e mesmo pela intenção de crítica social imediata, objectiva) com a publicação da colectânea de contos *Os Caminheiros e Outros Contos* (1946). A verdade é que neste livro os «caminheiros» são mais *outsiders* de toda e qualquer sociedade do que seres explorados, vítimas de uma sociedade bem precisa. José Cardoso Pires sabe combinar a fria análise social com a análise subtil dos sentimentos ambíguos, inclusive dos sentimentos amorosos, como por exemplo em *Histórias de Amor* (1952) e na novela *O Anjo Ancorado* (1958), esta última exemplo de autocritica de uma geração céptica que em vez de agir, pensa: «Quando um país não nos dá oportunidade de agir, contentamo-nos em pensar». Por outro lado, José Cardoso Pires denuncia o marialva português, opondo patriarcalismo provinciano e libertinagem cosmopolita e racionalista à século XVII num ensaio histórico-literário: *A Cartilha do Marialva* (1960). Com os romances *O Hóspede de Job* (1964) e sobretudo *O Delfim* (1968), José Cardoso Pires atinge a plena maturidade literária. Neste último romance, o autor-narrador, um escritor-caçador, procura numa aldeia portuguesa imaginária e típica, com a ajuda dum antigo manuscrito igualmente imaginário, as origens duma antiga e poderosa família, os Palma-Bravo, verdadeira dinastia patriarcal. Procura também investigar sobre o desaparecimento misterioso do «Delfim», o último dos Palma-Bravo, após o escândalo da morte (crime ou suicídio?) de sua mulher, amante do criado mestiço. Pelo seu carácter lúdico (jogo exemplar do autor com o leitor), este romance pode ser considerado uma fábula moderna em que todos os vícios ocultos da

sociedade patriarcal portuguesa e também a erudição balofa são habilmente desmistificados. Cardoso Pires utiliza predominantemente uma linguagem alegórica ágil, rigorosa, bastante original, em que o processo de criação laboriosa exprime o próprio espírito crítico e a inquietação do escritor no acto de criar <sup>34</sup>.

« Jamais consegui contar uma história em paz comigo mesmo e com a gente que circula nela, e jamais consegui lê-la tranqüilo. E tenho quarenta anos, quarenta e um».

Depois de *O Delfim*, José Cardoso Pires publica *Dinossauro Excelentíssimo* (1973), fábula moderna a propósito da morte de Salazar, espécie de divertimento literário em que as alusões políticas mais ou menos directas abundam, livro que confirma o seu gosto pela alegoria enraizada num certo espírito satírico que retoma a tradição da sátira moralizante realista da literatura portuguesa do século XVIII, desde *O Hyssope* de António Dinis da Cruz e Silva e de Nicolau Tolentino.

Fernanda Botelho (n. 1926) faz a autocritica de geração através da ironia, uma ironia extremamente intelectualista. Este intelectualismo manifesta-se desde a sua participação no movimento da revista de poesia *Távola Redonda* <sup>35</sup> e da publicação do livro de poemas *As Coordenadas Líricas* (1951), pleno de um lirismo geométrico (ou de uma geometria lírica) bastante original que anuncia o essencial de toda a obra novelística da autora em poucas palavras:

A geométrica forma de meus passos  
Procura um mar redondo.

«Mágicas compensações», como disse muito justamente David Mourão-Ferreira <sup>36</sup>, que se manifestam também nos primeiros romances de Fernando Botelho: *Ângulo Raso* (1957) e *Calendário Privado* (1958). Compensações «privadas», acrescente-se, de um certo niilismo histórico (os heróis de Fernanda Botelho estão dramaticamente, se bem que livrescamente, marcados pelo niilismo do imediato pós-guerra). Assim, partindo desse niilismo, as personagens centrais desses romances acabam por ascender, apenas individualmente, note-se, a um plano de equilíbrio psíquico através de uma certa mitologia do quotidiano. Lutam, então, quer contra uma vida de tradições sentimentalmente mantidas (as tradições de cultura e hierarquia social de uma certa fidalguia rural minhota em decadência), quer contra o amoralismo dos que desistem do futuro. Essa irónica autocrítica combativa de geração, ligada aos poderes secretos de uma imaginação pletórica que, no entanto, não se separa nunca da introspecção lúcida e da não menos lúcida reflexão sobre os outros, manifesta-se ao nível da escrita através de um laborioso jogo de palavras-chave que um diálogo hábil, extremamente intelectualizado, desenvolve. Este processo culmina num romance de plena maturidade, *A Gata e a Fábula* (1960) e prossegue em romances posteriores: *Xerazade e os Outros* (1964), *Terra Sem Música* (1969), *Lourenço é Nome de Jogral* (1971).

Augusto Abelaira (n. 1926) está muito próximo de Fernanda Botelho pela intenção de autocrítica irónica de geração. Entre Florença e Lisboa, Abelaira começa por procurar a nível alegórico as raízes dum certo diletantismo político e cultural português desde o seu primeiro romance, *A Cidade das Flores* (1959). Mas a

estrutura alegórica deste romance, filiado por certos críticos na corrente neo-realista mas de facto muito afastado de toda a espécie de regionalismo ou dessa preocupação política moralizante que caracterizaram o neo-realismo português dos anos 40, desenvolve-se a um outro nível: o de uma ironia malabar que implica, por um lado a consciência dramática da história (fugacidade das gerações, criadoras mais de mitos do que de continuidade histórica) e por outro lado, a ambiguidade essencial da escrita. Assim, nos romances que se seguem, as personagens surgem ainda mais como se fossem personagens da «Commedia dell'Arte», perdendo-se a palavra num caprichoso movimento cénico, diluindo-se a ideia e o sentimento numa acção frequentemente arbitrária. Abelaira serve-se dessas personagens, sobretudo, para criticar o diletantismo português *fin-de-siècle* patente nas «boas intenções» daqueles que prepararam e fizeram a Revolução Republicana de 1910, «boas intenções» nadas e criadas no seio da pequena burguesia citadina. Pode dizer-se, aliás, que o romance *As Boas Intenções* (1963) resume a técnica e a temática de Abelaira. Nele se revelam com extrema ironia essas «boas intenções» desses diletantes (diletantes mesmo quando atingem uma certa lucidez crítica) que, tendo desencadeado a revolução republicana, inconscientemente prepararam a ditadura de Salazar. Desde a actriz-intelectual (Maria Brenda) ao jornalista-revolucionário (Vasco) e ao poeta-aristocrata (Bernardo), todas as personagens do romance são envolvidas por uma retórica moralizante que as conduz inevitavelmente à maior frustração individual e colectiva. As sucessivas gerações de revoltados frustrados (três, pelo menos) que Abelaira evoca são as vítimas de uma

degeneração de ideais revolucionários abstractos, sendo o leitor levado a concluir, sobretudo, que nem as estruturas sociais nem as estruturas políticas estavam preparadas para a revolução republicana, criando-se portanto uma angustiante situação provisória que faz com que uma das personagens afirme: «Quais as certezas absolutas de quem esbraceja para se salvar? (...) Vivo sem certezas, e é tudo». A notar particularmente o elemento lúdico (esse jogo de palavras-chave através de um diálogo por vezes bastante intelectualizado que já tínhamos observado em Fernanda Botelho) ao nível da própria estrutura narrativa, elemento inovador decisivo na obra de Augusto Abelaira.

David Mourão-Ferreira (n. 1927), como ficcionista, utiliza igualmente uma técnica habilíssima e uma fina ironia de autocrítica da geração de durante e pós-guerra, em Lisboa; mas o seu tema preferido, obsessivo, não é tanto o da relação história-tempo, mas sim o do sentido essencial do ser perante o tempo, ou melhor, do ser *no* tempo. Aliás, esta procura da permanência e do mistério do ser arrastado pelo fluir temporal manifestara-se já nos seus livros de poemas (*A Secreta Viagem*, 1950, *Tempestade de Verão*, 1954, *Os Quatro Cantos do Tempo*, 1958) antes de se manifestar no livro de novelas *Gaiivotas em Terra* (1959) e em *Os Amantes (e Outros Contos)*, que data de 1968. No primeiro, predomina a criação rigorosa dum clima passional, que vai até ao mito, a partir do *génie du lieu*, Lisboa, cidade tornada uma espécie de paraíso perdido da infância e da adolescência, ironicamente e amargamente reencontrado na maturidade, através do jogo erótico. O segundo, está mais próximo da tendência surrealista, construído como é a partir de uma escrita mais elíptica, mais baseada no



alusivo e no onírico, manifesta em textos como *A Boca*, no qual a acumulação metafórica exprime sobretudo a alucinação erótica (não já o mero jogo erótico) num tempo e num lugar fluídos:

«A boca lá estava na anca esquerda: rasgada, inflada, de beijos canudos, com duas pequeníssimas flechas de triunfo e de troça nas comissuras dos cantos levemente erguidos. (...) Já a noite caía. Ou já se encontravam, provavelmente, no crepúsculo do dia seguinte» (pp. 98/9).

E se a memória, recuperadora desses instantes em que o mistério do ser no tempo parece plenamente esclarecer-se e permanecer, é o grande tema de David Mourão-Ferreira, deve sublinhar-se que, no domínio da novelística portuguesa contemporânea, o autor consegue esta coisa rara: relacionar intimamente a memória dos sentidos e a memória dos sentimentos com a imaginação criadora, relação que exprime o acto da memória como, por um lado, acto total do ser e, por outro lado, acto total da escrita.

Maria Judite de Carvalho (n. 1921) revelou-se igualmente em 1959 com o livro de uma novela e sete contos *Tanta Gente, Mariana*. Afastando-se dessa tendência de crítica da utopia ideológica e de irónica autocrítica de geração dos anos 50 de que já falámos, Maria Judite de Carvalho é um caso à parte na novelística portuguesa contemporânea, um pouco na linha de Irene Lisboa. No entanto, pela maneira como, por vezes morbidamente, patologicamente mesmo, aborda o tema da solidão ao nível da incomunicabilidade e da alienação, podemos, pelo menos na fase inicial da sua obra, aproximá-la da tendência existencialista. Só

que Maria Judite de Carvalho evita a digressão filosofante, falando da solidão com extremo pudor irónico, tornando-se dela uma cronista exemplar. E a palavra «crónica» é das que mais rigorosamente definem o processo de criação romanesca da autora, que se desenvolve numa obra já vasta em que predomina o conto breve, desde *Tanta Gente, Mariana* até *A Janela Fingida* (1975), passando por *As Palavras Pouçadas* (1961), *Paisagem sem Barcos* (1963), *Os Armários Vazios* (1966), *O Teu Amor por Etel* (1967), *Flores ao Telefone* (1968), *Os Idólatras* (1969) e *Tempo de Mercês* (1973). De facto, Maria Judite de Carvalho revelou-se exemplar cronista da solidão na nossa novelística contemporânea porque não faz dela nem motivo de especulação intelectualista, como já foi dito, nem, por outro lado, tema de especulação sociológica, por mais que a sua crítica social a uma pequena-burguesia lisboeta mesquinha, provinciana, frustrada e resignada seja evidente. Em Maria Judite de Carvalho, a solidão é solidão *tout court*, quer dizer, simples e natural manifestação narcísica — pois, em última análise, toda a solidão é essencialmente narcísica (mesmo a chamada «solidão social»). Mas narcísica em que sentido? Não nos embrenhemos em teorias psicanalíticas de complexidade duvidosa, tanto mais que nem, por um lado, a literatura depende da psicanálise, nem, por outro lado, a atitude narcísica é forçosamente patológica. Limitemo-nos, pois, à simples análise da atitude que, no simples fluir da vida quotidiana, é súbita introspecção inerente a todo o ser humano. *La plus grande chose du monde c'est de savoir être à soi*, dizia Montaigne. É precisamente neste sentido que as personagens de Maria Judite de Carvalho são narcísicas. O que mais as caracteriza e o que,

paralelamente, constitui a sua última arma de defesa num mundo socialmente hostil, é precisamente o pertencerem a elas próprias. E pertencerem a elas próprias para lá do imediato impulso sentimental que as leva por vezes, inesperadamente, a sempre frustradas tentativas de pertencer aos outros, de comunicar. O sentimento acaba assim por ser em Maria Judite de Carvalho um impulso rigorosamente vigiado, uma atitude abstracta, mesmo quando todo o conflito das suas novelas e dos seus contos é aparentemente sentimental. Como nota a autora em *A Janela Fingida*, com elevada e ácida ironia: «o coração, diz o Cândido de Figueiredo, é um órgão musculoso, centro da circulação do sangue. Mais nada». Este último livro de Maria Judite de Carvalho é, aliás, significativo de todo o seu processo romanesco — essa sua maneira de se «debruçar» numa «janela» que por «fingida», dá mais para o interior do que para o exterior. (Note-se de passagem que o texto que dá o título ao livro é, verdadeiramente, um texto de antologia em qualquer literatura do mundo). Crónicas, simplesmente? De certo modo. E ainda bem. Nada de pirueta formalista ou de pompa intelectual, vanguardista ou não. Nada de «literário», em suma. Apenas o apontamento fugidio, ao mesmo tempo leve e firme. Apenas o quase imperceptível, tragicamente e ironicamente quotidiano. O fugidio, sim, porque se bem que os temas destes textos, como de outros de Maria Judite de Carvalho, sejam múltiplos, o grande tema, sub-reptício e todo-poderoso, é, para lá mesmo do tema da solidão, o do mistério do tempo. (Daí o serem, *literalmente*, crónicas). O mistério do tempo e do eu, evidentemente, inevitavelmente. Dos discos voadores aos objectos mais banais que assumem um estranho

poder anímico e mesmo totémico (e se «escondem» para melhor se mostrarem), tudo é misterioso. Tudo é misterioso «aroma do tempo», súbita transfiguração: «Vinha de longe e tinha o quer que fosse de fantástico, era aroma como um sonho pode ser sonho». Tudo, misteriosamente, é uma «modesta mitologia pessoal». Uma mitologia que «todos ignoravam e que, a seu tempo, também morreu». Mistério a que poderíamos muitas vezes (e porque não?) dar um sentido passadista. Ironicamente passadista, aliás. Como, por exemplo, na evocação de «agendas pequeninas» que são um mundo infinito e que, «num dia cinzento de arrumar gavetas», não se arrumam porque «o recordarmos (o passado) é uma coisa; renegá-lo, outra bem diferente». Acrescente-se que, em toda a sua obra, mesmo nos textos mais «confessionais», de aparente abandono a um solilóquio de tons crepusculares, Maria Judite de Carvalho mantém-se exemplar pela extrema contenção da linguagem.

*AGUSTINA BESSA LUÍS*  
*OU A PAIXÃO DO CONHECIMENTO*

Uma referência absolutamente à parte, neste período de revelações na novelística portuguesa entre 1950 e 1960, deverá ser feita a Agustina Bessa Luís (n. 1922).

Originária dum meio social de antigas famílias da aristocracia rural de Entre-Douro-e-Minho, esta romancista e contista tem também algo de cronista exemplar. Ela consegue conciliar genialmente regionalismo e metafísica a partir duma análise vasta e profunda quer desse meio de antigas famílias, não raro

decadentes socialmente e economicamente, quer de personagens do povo com elas coabitando, personagens a que Agustina Bessa Luís confere um significado mítico que atinge por vezes o das grandes figuras da tragédia clássica grega.

Assim, na sua obra (como, na realidade, em todo o Portugal, e especialmente na região nortenha) os elementos pagãos (evocação de rituais primitivos, como a matança do porco, etc.) misturam-se intimamente e a cada passo com elementos mais tradicionalmente católicos que, no seu dogmatismo, fundamentam a estabilidade moral e social.

Neste sentido, se procurássemos filiar a obra de Agustina Bessa Luís no conjunto da história da novelística portuguesa, deveríamos em princípio evocar Camilo Castelo Branco, pela importância que ela dá à sinuosa trama romanesca familiar dos agregados rurais nortenhos, teia sentimental em que se confundem paganismo e catolicismo, lugar privilegiado de violentos conflitos sociais e económicos cidade-campo mais ou menos ocultos. Mas a complexidade, não dramática mas propriamente trágica das personagens de Agustina, bem como a originalíssima elaboração da linguagem analítica e ao mesmo tempo expressionista, aproximam-na muito mais de Raul Brandão.

Em todo o caso, como anteriormente se disse, Agustina Bessa Luís criou desde *A Sibila* (1954) um universo romanesco próprio, inconfundível na novelística portuguesa da segunda metade do nosso século, rejeitando influências imediatas estrangeiras (o existencialismo francês, por exemplo) ou portuguesas (freudianismo presencista ou neo-realismo ou surrealismo) e fundindo experiências do romance

português anterior, ou seja, a já referida experiência ímpar de Raul Brandão em *Húmms*, com uma visão muito pessoal da cultura e da sociedade portuguesas — uma visão extremamente barroca que, pelo seu significado mítico, se pode definir muito resumidamente por uma laboriosa descoberta do ser e do estar no mundo temporal. O que nada tem a ver com o problema da vontade predominante no existencialismo francês (ser *em situação*) mas sim com o problema heideggeriano da revelação fenomenológica do ser no tempo, ou seja, com o problema essencial do conhecimento humano nas suas múltiplas formas temporais. E das causas e dos defeitos do conhecimento humano inseridos no tempo, Agustina Bessa Luís faz uma verdadeira paixão — que afinal é propriamente a paixão da escrita.

Esta paixão do conhecimento que é paixão da escrita manifesta-se desde a publicação de *A Sibila*, verdadeira obra-prima da novelística contemporânea em qualquer parte do mundo e que impôs a autora em Portugal. Com *A Sibila*, Agustina renova todo o nosso romance, mantendo-se simultaneamente alheia a modas e radicando em contradições por vezes férteis dum regionalismo-universalismo que caracteriza essencialmente a nossa literatura.

De facto, a personagem central, Quina, a Sibila, filha duma mulher do povo e dum «fidalgo» de província, representa a síntese das tendências mais contraditórias, não só do nosso romance, de Camilo a Eça, mas também dum intelectualismo que parte duma árdua análise e duma obsessiva procura do que melhor nos define como nação, intelectualismo que atingiu o seu ponto culminante com Fernando Pessoa.

Por outro lado, a concepção do tempo romanesco, elíptico, formado a partir duma linguagem igualmente elíptica na sua densidade por vezes proustiana, ultrapassa em *A Sibila* o mero descritivismo psicológico. Exemplo flagrante deste processo é a seguinte passagem em que Agustina analisa o mundo interior de Quina:

«Durante as longas horas da sua doença, Quina viveu uma plenitude espiritual, rara e até única na sua vida. Não através do pensamento, porque o pensamento é uma criação artificial do espírito; mas o seu estado de harmonia moral, de vivência íntima, semelhante a essa profundidade silenciosa de certas águas onde subtis correntes provocam vibrações encadeadas e intermináveis que bastam pena as renovar, era mais do que um estado de razão — era uma flutuação de sentidos tão finos que a concretização da ideia mais fugaz e simples chegava para os perturbar. E então a vida, não na sua particularidade e recordação, mas a pesada e quente vitalidade das suas veias, do seu sangue e tecidos conjugados num cumprir rítmico, porém imperceptível, ela compreendia-a como alguma coisa totalmente alheia de si, indiferente a si, inumana — diria. As suas próprias mãos, que ela tinha o costume de estender diante de si, esfregando-as nervosamente como se procurasse aquecê-las, porém sem ter a consciência desses gestos, pareciam inexplicáveis, quase repugnantes, pois não lhes encontrava sentido senão relativo e imediato» (*A Sibila*, 4ª edição, p.217).

Mas, para lá desta mitificação da personagem entregue a um tempo absoluto, o relativismo histórico não é eliminado, da mesma maneira que o não é o espírito crítico a ele aplicado. Prova-o por exemplo, ainda em *A Sibila*, uma referência-chave à época da revolução republicana de 1910, «uma época em que a

arte se circunscreveu aos bons sentimentos e aos profetas dos falanstérios».

Este relativismo histórico, em confronto permanente com o conhecimento do ser, está presente no romance mais recente de Agustina Bessa Luís, *Crónica do Cruzado Osb* (1976), romance que valerá a pena examinar em pormenor para melhor detectar a evolução da autora desde *A Sibila*, passando por outras obras capitais da novelística portuguesa contemporânea como: *Os Incuráveis* (1956), *A Muralha* (1957), *O Susto* (1958), *Ternos Guerreiros* (1960), *O Manto* (1961), *O Sermão do Fogo* (1963); *As Relações Humanas* (ciclo): *Os Quatro Rios* (1964), *A Dança das Espadas* (1965), *Canção Diante de uma Porta Fechada* (1966); *A Bíblia dos Pobres* (ciclo): *Homens e Mulheres* (1967); *As Categorias* (1970); *A Brusca* (1971); *As Pessoas Felizes* (1975).

«A maneira de precaver o mistério contra a erosão das experiências chama-se paixão». Esta passagem, extraída de um capítulo intitulado «A paixão» do romance *As Categorias* (p. 253), capítulo inteiramente consagrado ao estudo das múltiplas paixões humanas em geral e à paixão do conhecimento em especial, sua origem, sua evolução, sua morte, pode servir-nos de ponto de partida para melhor analisar *Crónica do Cruzado Osb*. Aparentemente desligado — como já de certo modo, embora menos, o romance anterior, *As Pessoas Felizes*, aparentemente estava — do resto da obra de Agustina, quer pela sua intenção de testemunho histórico quer pelo que de elaboração conceptual essa intenção implica, este romance integra-se no entanto rigorosamente no conjunto dessa obra, valorizando-a ainda mais.



De facto, a *Crónica do Cruzado Osb* não é um acidente na obra de Agustina Bessa Luís. E isto, antes de mais, porque neste romance Agustina se embrenha pelos mesmíssimos meandros das paixões humanas e do conhecimento do ser a partir dessas paixões, entregando-se ao seu estudo com a mesmíssima minúcia de arqueólogo. Só que, ao contrário, por exemplo, do que se passava em *A Sibila*, aqui as paixões em estado puro, subterrâneas ou manifestas, são a cada passo confrontadas com a impureza da história. E desse confronto nascem novas paixões, aquelas que, num movimento de refluxo, vão «purificar» a própria história, opondo-se à rigidez das leis impostas pelas ideologias políticas. É o que se depreende facilmente ao longo deste livro, como por exemplo, mais claramente, nesta passagem em que Agustina escreve, evocando Tocqueville: «há algo de mais activo do que a acção constante das leis num certo sentido — a acção das paixões humanas no sentido oposto» (p. 114). Ou ainda, referindo-se mais especificamente ao conflito paixão-vontade: «O coração humano não vive sem paixões. Nem que sejam mesquinhas e pobres, elas impedem a podridão da vontade e estimulam o génio criador que também existe no próprio conjunto das dependências em que se move um povo» (p. 145).

Neste livro, a reflexão sobre a paixão como conhecimento processa-se sobretudo a dois níveis: o conceito geral de revolução e a análise crítica específica da revolução em Portugal num determinado período do século XX, análise que, retrospectivamente, é relacionada com uma cultura e uma situação social, económica e política a que não podemos deixar de atribuir certas características propriamente portuguesas. E evidente

que os dois domínios não são estanques, eles confundem-se por vezes, como, por exemplo, quando é posta a questão genérica da liberdade revolucionária: «O gosto da liberdade é mais ardente do que as suas vantagens são apreciadas. Isto acontece muito particularmente com os portugueses» (p. 147).

Quer o conceito geral de revolução, quer a crítica daquilo a que, apressadamente, poderíamos chamar «mentalidade portuguesa», não se processam abstractamente. Da mesma maneira, a evocação do cruzado Osberno, ou Osberto, militar inglês que assistiu ao cerco de Lisboa em 1147 e que sobre ele nos deixou uma carta em latim ignorada do público até 1856, data em que Alexandre Herculano publicou o apógrafo existente na Universidade de Cambridge, não é um simples pretexto histórico mais ou menos erudito. Agustina Bessa Luís soube dar-nos os vários estratos da revolução vivida através, quer da personagem central, o jornalista político Josué Silva, quer de personagens aparentemente secundárias mas que, por assim dizer, congregam as paixões subterrâneas de todas as outras. Como, por exemplo, essa média-proprietária do Douro, Isabel Jeremias, que é abalada profundamente pelo 25 de Abril e que, pouco antes de morrer, compreende o essencial da revolução: «Não se tratava de revolução no sentido que cada um lhe queria dar, um triunfo, uma aposta sobre uma classe, por exemplo; era alguma coisa de mais profundo, talvez a extinção dum medo milenário, do desprezo por si próprio» (p. 31).

Mas a esta visão essencial da revolução contrapõe-se a visão existencial, sujeita ao tempo concreto, ao quotidiano do próprio evoluir revolucionário; sujeita, portanto, à degradação:

«Os sistemas só muito ineficazmente se substituem; quase só se comprometem a uma linguagem diferente, impura pela necessidade da influência que se destina. O que persuade perverte. Também é certo que o que persuade não atinge o essencial. Quem pretendesse fazer uma grande revolução teria que estar informado do essencial como noção de existência (pp. 13/14).

Assim, dá-se a inevitável saturação do método revolucionário. E o resultado dessa saturação não se faz esperar: «A televisão, os jornais e a rádio, e por último o boato, acabavam por violar o equilíbrio interior do indivíduo, e ele reagia impondo, por sua vez, à sociedade a penalidade da sua nova despolitização» (p. 106).

Por outro lado, Agustina Bessa Luís soube magistralmente aplicar esta análise geral do processo revolucionário ao caso cultural específico e ao *modus vivendi* do português. Assim, com impiedoso rigor, Agustina critica a nossa falta de espírito verdadeiramente democrático, a falta dessas tradições democráticas verdadeiramente sólidas que existem em tantos outros países europeus: «No fundo, quase ninguém votava com convicção, mas sim por aproximação de crenças e por sentimentos subjectivos contra um mundo imperfeito» (p. 97). Havia nisto um comodismo português que é exactamente o contrário do civismo: «Eterna fibra imponderável dos portugueses. Desde o último dos ganhões, que vota ainda por mnemónica, até ao doutor subsidiado por toda a espécie de heranças morais e materiais, todos reservam ao acaso um papel preponderante» (p. 208). Esta entrega ao acaso advém, em grande parte, daquilo a que muito justamente

Agustina chama a falta de «espírito trágico» do português. O português «trata as ideias como objectos», o que é a negação da tragédia na medida em que é a negação da história no sentido hegeliano do termo: «Um destino é, para o português, algo de aplicável ao seu quotidiano; um destino histórico não é nada» (p. 161).

Perante este, como perante outros romances de Agustina Bessa Luís, a questão põe-se: visão obscurantista? De maneira nenhuma. Apenas análise rigorosa que implica uma visão transcendente quer da história quer do ser humano em geral — portanto, visão transcendente do conhecimento. Visão também independente de toda e qualquer forma mais ou menos sumária de empenhamento ideológico, o que só atrofiaria a arte desta originalíssima criadora. Aliás, no final de *Crónica do Cruzado Osb.*, Agustina diz-nos que: «Ninguém é eternamente dócil nem eternamente ingovernável. A liberdade está, não no desespero dessas duas proporções, mas na constância da paixão pela igualdade dos homens, que resiste à influência dos acontecimentos» (p. 218). Remontando, portanto, à ideia genérica de paixão humana essencial e de conhecimento do ser e do mundo a partir dessa paixão, pode dizer-se que Agustina Bessa Luís conclui este romance num tom de raro e positivo humanismo que é, afinal, predominante em toda a sua obra. Se esse humanismo implica a autonomia *total* da obra literária como criação solitária é porque, como diz George Steiner<sup>37</sup>, «o nosso conceito de literatura depende em muitos aspectos do direito à solidão». Agustina Bessa Luis reivindica esse direito com a consciência e o poder que o risco da criação pura naturalmente e plenamente lhe conferem.

## DE 1960 À ACTUALIDADE

Por volta de 1960, o chamado *nouveau roman* francês influenciou a novelística em Portugal, substituindo ou, em alguns casos, prolongando a influência do existencialismo, igualmente francês. Esta influência teve aspectos antes de mais teóricos, o que não admira, dado que na própria França o *nouveau roman* foi teoria antes de ser criação, mesmo quando esta antecedeu aquela. Aliás, mesmo ao nível teórico, haverá a distinguir entre a propaganda fácil, as piruetas falsamente intelectualistas de Alain Robbe-Grillet, que num texto de 1956 ataca os *vieux mythes de la «profondeur»* (como se não houvesse uma maneira superficial de ver a «profundidade» e uma maneira profunda, ia a dizer stendhaliana, de ver a «superficialidade») e, por outro lado, o experimentalismo elaborado mas subtil e múltiplo de Michel Butor. Este último atacou violentamente, aliás, as pretensas teses revolucionárias de Robbe-Grillet porque, como diz Maurice Nadeau <sup>38</sup> : *s'il ne croit guère à la psychologie, il croit à ses personnages et aux relations qu'ils entretiennent avec le monde. Pour lui, c'est plutôt ce monde qui a changé, notamment dans ses catégories principales: l'espace et le temps.*

Em Portugal, a teoria do *nouveau roman* foi exposta por Alfredo Margarido e Artur Portela Filho em *O Novo Romance* (1962); mas já antes essa teoria se fizera sentir em obras de ficção dos dois autores que tentaram separar-se totalmente do que até então fora escrito.

Alfredo Margarido (n. 1928), que começou por publicar poesia (*Poemas com Rosas*, 1953, e *Poemas para uma Bailarina Negra*, 1958, e que era já crítico e ensaísta) tentou essa ruptura com *No Fundo deste Canal* (1960) e *A Centopeia* (1961). Note-se que, para lá da influência

evidente de Nathalie Sarraute, há por exemplo em *No Fundo deste Canal*, desde o início, uma original tensão dramática e poética de procura do significado oculto da palavra que ultrapassa de longe a preocupação teórica:

«Era estranha, sempre, a maneira como as frases se alinhavam, buscando um ponto onde desaguar, procurando mais do que uma direcção, um sentido, talvez uma orientação. De qualquer modo, tentavam descobrir um lugar onde pudessem provocar uma ferida, deixar uma chaga, semear uma cicatriz» (p. 7).

Artur Portela Filho (n. 1937) levou a um extremo a experiência do *nouveau roman*, criando aquilo a que se pode chamar o equívoco do *nouveau roman* em Portugal. De facto, Artur Portela Filho invoca uma tradição literária portuguesa barroca para justificar as suas tentativas vanguardistas. Ora, ele já utilizara essa tradição, renovando-a e enriquecendo-a, em livros de ficção anteriores à fase *nouveau roman*. Assim, no livro de narrativas *A Gravata Berrante* (1960) um certo cepticismo intelectualista exprime-se através de um barroco alegórico baseado no caudal de adjectivos e amplia-se, chegando por vezes a ser de um confessionalismo lírico (exemplos: *Manhã*, *Chapé-chapé*, *Sábado*). A seguir, em *Avenida de Roma*, narrativas (1961), esse barroco alegórico por vezes dramaticamente ambíguo, elaborado a partir de uma espécie de hábil técnica de montagem cinematográfica e de uma dinâmica experiência jornalística, serve ainda um encadeamento ideológico interno de personagens tipificadas que chocam brutalmente umas com as outras, proporcionando uma unidade específica de conteúdo a cada narrativa em

relação à unidade temática do livro. Sem malabarismos estilísticos, a própria fragmentação da acção ainda serve uma análise evolutiva de conjunto que corresponde mesmo a uma certa crítica social acerba. Porém, a partir do romance *O Código de Hamurabi* (1962) o barroco alegórico em Artur Portela Filho começou a tornar-se desperdício vocabular, absurdamente ao serviço de esquemas formais, com a agravante de persistirem intenções de crítica social agora catalisadas em imagens-arquétipo, sem solução de continuidade em personagens ou na acção ou sequer num conteúdo alegórico extrínseco. O romance *Rama, Verdadeiramente* (1963) marca, de certo modo, um regresso à análise depurada, por vezes liricamente confessional, de *A Gravata Berrante*. Prova-o o retrato feminino de Rama que, afinal trai a pretensão de Artur Portela Filho em eliminar as personagens do romance (para cúmulo, neste caso, a confirmar o uso do barroco alegórico na prosa portuguesa, Rama é uma personagem «típica» por exagero deliberado do ambiente social que a circunda e, ao mesmo tempo, integra-se numa galeria de personagens femininas líricas de tipo hierático, eterno feminino, na tradição de Bernardim Ribeiro, Camões, Garrett). Afinal, o mais autenticamente barroco em *Rama, Verdadeiramente* é o mais romanesco, através da própria análise social — e, portanto, o menos *nouveau roman*.

A influência propriamente teórica do *nouveau roman* foi breve, embora se possam detectar indícios da leitura dos vanguardistas franceses noutros ficcionistas com influências e de tendências diversas revelados após as tentativas feitas por Alfredo Margarido e Artur Portela Filho, sobretudo em: Luis de Sttau Monteiro com

*Angústia para o Jantar* (1961), Baptista-Bastos com *O Secreto Adeus* (1965), Isabel da Nóbrega com *Viver com os Outros* (1964), António Rebordão Navarro com *Romagem a Creta* (1964) e *Um Infinito Silêncio* (1970), Nelson de Matos com *Noite Recuperada* (1966) e *Giestas da Memória* (1967), Marta de Lima com *Um Dia São Dias* (1969), Maria Teresa Horta com *Ambas as Mãos sobre o Corpo* (1970).

Almeida Faria (n. 1943) também foi influenciado formalmente pelo *nouveau roman* no romance que o revelou, *Rumor Branco* (1962). E sublinhe-se o termo *formalmente*, quer dizer, apenas o que na escrita é aproximação esquemática, tentativa de fixação do discurso. É que, de facto, neste romance de aprendizagem total, na tradição de Goethe ou Thomas Mann mais do que na do Flaubert de *Éducation Sentimentale*, livro dominado por uma certa mitologia da adolescência como idade por excelência da revolta contra toda a espécie de opressão e também da percepção do mistério das origens do ser e do mundo, a escrita nada tem de codificado — é ela própria uma aprendizagem total, um terreno virgem, «branco». E neste sentido, já o título e a «explicação» que dele o autor nos dá são altamente significativos:

«Mundo interplanetário e espacial do rumor branco que em si todos os rumores abrange os mundos todos. Voz do criador pelo homem assumida vária e vagamente ou monocórdica até que ao fim de todas as tormentas ao seio recolha à fonte humedecida donde agora a sua imagem só que ainda não ela sai. Voz desintegrada e aflita sombra apenas do arquétipo perfeito» (1.<sup>a</sup> edição, pp. 34/5).



Assim, desde *Rumor Branco*, Almeida Faria dá ao «canto demente» dos adolescentes um sentido especial de canto cósmico, livre e difuso porque desmesurado — esse mesmo sentido que Hoelderlin dava a toda a forma de criação, confundindo vida e morte: «Viver é uma morte, e a morte é também uma vida»<sup>39</sup>.

Hoelderlin vem, aliás, muito a propósito de Almeida Faria, que foi sem dúvida buscar à cultura alemã, em especial ao romantismo de Hoelderlin e de Novalis, essa transcendência que frequentemente falta à cultura francesa (excepto em Rousseau, que aliás nasceu na Suíça, em Baudelaire ou Nerval, que foram ambos influenciados pela cultura romântica alemã, e em Proust, que foi a grande excepção). Transcendência que falta sobretudo ao *nouveau roman*, o qual influenciou como já vimos este período da novelística portuguesa. Limitação da cultura francesa que já Eça denunciara<sup>40</sup>. E foi esse sentido cósmico ligado à poesia e à filosofia do romantismo alemão que permitiu a Almeida Faria evitar simultaneamente os artifícios do *nouveau roman* em Portugal nos anos 60 e os lugares-comuns lírico-sociais que caracterizaram a novelística neo-realista da primeira fase. Assim, quando Almeida Faria evoca o Alentejo, essa evocação nada tem de demagógico ou de miserabilista, muito embora a opressão ditatorial e a imensa injustiça social se façam sentir. Desde *Rumor Branco*, o Alentejo torna-se um lugar mítico, um lugar privilegiado do mistério do ser e da criação:

«Os homens do Alentejo são profundamente, porque os homens do Alentejo não são como os outros homens, têm um silêncio mais pesado à sua volta cobrindo-os como a um mistério, uma calma agressividade muito intensa no fundo do

olhar, na arrastada fala, até no cheiro do corpo a cigarros, a suor e sémen, a terra entranhada nas mãos duras e grossas, curtas, às vezes sem poderem abrir de tanto pegar na enxada toda a vida, de dia e de noite.» (ed. citada, pp. 60/61).

Em *A Paixão* (1965), o mesmo Alentejo surge, para lá da utopia revolucionária, ou melhor, assimilando-a, como uma espécie de obsessão arquetipal e adâmica:

«Na estação acontece, debaixo do alpendre, à sua amável sombra, um movimento austero de homens do Alentejo, que falam baixo, sérios (homens exuberantes e no entanto sóbrios)...enquanto o comboio se escuta por vez primeira ao longe, do lado de lá ainda da grande ponte de ferro, dum era de ferro, alta e vertiginosa sobre o rio, onde uma tabuleta branca e inútil (pois é ali que sucessivas vagas de suicidas vão buscar alívio, antes da curva da ponte, ali, onde a tabuleta diz) avisa: páre, escute, olhe» (1.<sup>a</sup> ed., pp. 129/31).

Ou ainda, unindo, sempre através da ideia do *génie du lieu*, o sagrado e o profano, a noite e o dia, a morte e a vida:

«O rio de Heraclito corre em mim, o seu correr afoga-me, e no entanto é calmo e belo o seu correr; o Alentejo é seco, seco, é seco até à morte; mas a sombra agora, no rio rolante da minha consciência, sobe e cresce, envolve-me dum cheiro acre e fresco a tijolo e a terra; estou vivo, vivo! e as nuvens avançam, muito agudas e brancas, cortantes ainda como espadas» (ed. citada, p. 80).

Ambígua porque complexa é, portanto, a atitude de Almeida Faria. O dinamismo da linguagem sobrepõe-se

ao simples testemunho político. Adolescência, Alentejo, revolução poderiam, à primeira vista, ser considerados meros pretextos formais. Mas, de facto, não o são, pois ao experimentalismo da forma corresponde um «experimentalismo» do conteúdo: sente-se que as personagens de Almeida Faria, na maioria adolescentes vindos da burguesia tradicional de latifundiários do Alentejo, procuram libertar-se do clima familiar opressivo em que vivem, mas fazem-no tacteando, com o ser *total*, e não numa atitude *engagée* simplista e retórica.

Álvaro Guerra (n. 1937), ao princípio influenciado pelo neo-realismo mas também por Faulkner e pelo *nouveau roman*, revela-se em 1967 com *Os Mastins* e impõe-se com *O Disfarve* (1969) e *A Lebre* (1970). As duas primeiras obras, sendo embora diferentes, completam-se e definem o essencial da temática do autor.

De facto, enquanto que *Os Mastins* é um livro que nos dá o aspecto alegórico do imobilismo político e social português durante a ditadura de Salazar (conflito ainda medieval entre senhor e servo), *O Disfarve* penetra a fundo nos acontecimentos exteriores que resultam desse imobilismo (guerra colonial), tornando-se testemunho duma dolorosa e inútil experiência de morte de toda uma geração perdida (ou quase). *Os Mastins* constitui uma narrativa una, construída na base dum ritmo fluente em que predomina a alegoria. A intriga é centrada na vingança premeditada duma camponesa, Sílvia, violada pelo grande proprietário senhor da terra e tornada sua amante favorita, sendo por isso levada a trair o marido e acabando por matar ritualmente os mastins do tirano, alegoria do seu poder não só

económico e social (aliás em decadência) mas também psíquico. Em suma, para lá da intenção de denúncia política e social (ainda influência neo-realista), este livro põe-nos o seguinte problema: como destruir o passado e construir o futuro se esse passado mantém ainda uma grandeza, decadente é claro, mas tanto mais fascinante quanto é certo que nenhuma outra a substitui?

Eis justamente o dilema que vive o jovem herói do segundo livro de Álvaro Guerra, *O Disfarce*. Imaginando ingenuamente na sua adolescência uma revolução utópica, esse jovem herói *malgré-lui* vê-se rapidamente corrompido e destruído por uma guerra colonial sem fim. De regresso ao continente, ferido, cultiva o «disfarce», finge viver sentindo-se morto: «A morte roçou por mim mais do que uma vez e nunca estive tão morto como agora, neste lugar» (p. 17). Aliás, ele vai encontrar essa morte «disfarçada» não só em Lisboa, mas também no meio dos jovens exilados políticos portugueses em Paris: «Há uma pátria à espera na cruz formada pelos *boulevards* de Saint-Germain e de Saint Michel, uma pátria à espera de se mudar dos cantos certos do “Atrium”, do “Old Navy”, do “Cluny”, do “Lutethia” para o Chiado ou para a Avenida de Roma. E há uma grande dor nesta espera» (p. 37).

A partir de 1971, com *Memória*, Álvaro Guerra inicia um novo ciclo na sua obra, mais experimentalista, aquilo a que poderíamos chamar «realismo mágico» (termo utilizado sobretudo para certos escritores latino-americanos contemporâneos, de Miguel Angel Asturias a Garcia Márquez), tendência confirmada com a publicação de *O Capitão Nemo e Eu* (1973).

A novelística ligada tematicamente ao conflito colonial, que Álvaro Guerra inicia com *O Disfarce*, ou a

que foca problemas do colonialismo, iniciada por Castro Soromenho (1910-1968), vai prosseguir nos anos seguintes. E será oportuno citar aqui alguns autores que abordaram esse tema directamente e outros que, pertencendo já ao domínio da literatura africana de expressão portuguesa, vieram renovar profundamente a novelística contemporânea.

Manuel Ferreira (n. 1917), nascido em Portugal mas que viveu em Cabo Verde entre 1941 e 1947, seis anos na Índia e dois em Angola, inicialmente influenciado pela corrente neo-realista, publicou o volume de contos *Grei* (1944) e a novela *A Casa dos Motas* (1957), únicas obras de temática continental. Já a partir dos volumes de contos *Morna* (1948) e *Morabeza* (1958) e sobretudo com os romances *Hora di Bai* (1962) e *Voç de Prisão* (1971), Manuel Ferreira aborda com extrema originalidade ao nível da escrita a temática cabo-verdiana. Para ele, Cabo Verde é essa *Terra Trazida* (contos, 1972) que uma obsessiva memória poética transfigura com um rigor de análise social e psicológica que evita o folclorismo e se resume em poucas palavras de funda apreensão cósmica e de criação verdadeiramente epopeica, baseada em quatro elementos «obsessivos», como diz o próprio autor: «a morna, a busca de comida, o círculo do mar, o terra-longismo» (p. 11).

José Luandino Vieira (n. 1936), que nasceu em Portugal, mais exactamente em Vila Nova de Ourém, mas que foi para Angola com cerca de três anos de idade, tendo participado na luta pela independência, reivindica muito justamente a designação de escritor angolano. Mas, embora já colaborasse em revistas literárias angolanas, a verdade é que foi em Portugal que ele se revelou plenamente com o livro de «estórias»

*Luanda*, publicado em 1964 e premiado pela Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965, prêmio que provocou a extinção da dita sociedade e a prisão de três dos membros do júri. *Luanda* é muito mais do que um simples testemunho de revolta contra o sistema colonial português. Luandino Vieira soube antes de mais captar o mistério poético de uma linguagem «virgem» sem a pôr ao serviço dum tipo de literatura ideologicamente orientada ou folclórica. É certo que os temas principais das três «estórias» que constituem *Luanda* são a fome, o desemprego, a humilhação racial e a guerra de terrorismo que principiava em Angola. Mas todos estes temas são abordados subtilmente, através duma linguagem de origem popular angolana que, elaborada, tem uma função, digamos, iniciática. Uma linguagem que procede por alusões ao que é essencial no ser humano, sendo este essencial de carácter mágico. Assim, por exemplo, quando Luandino Vieira nos quer falar da fome, evoca uma galinha, único sustento duma mulher grávida, que, no final da estória, se some no ar como uma imagem onírica (*Estória da galinha e do ovo*) — e é essa imagem fluída, mágica, que fica, não a mera descrição da sub-humanidade dos muceques de Luanda ou o mero testemunho político.

Da mesma maneira, em *No Antigamente na Vida*, romance publicado dez anos depois e que denota uma elaboração, ou melhor, uma depuração muito maior dessa linguagem iniciática que nos faz pensar por vezes em Guimarães Rosa, o projecto de revolução («nunca nos deixaremos domesticar, jurol») não é dado através de acontecimentos lineares ou duma linguagem grandiloquente, mas sim através de rituais infantis. Esse grupo de crianças, brancas, mulatas e negras, que são as

personagens principais do livro, formam uma espécie de congregação secreta: embora reflectam já os conflitos sociais e políticos dos adultos, são «todos feitos da mesma matéria dos sonhos».

A interpenetração linguística na obra de Luandino Vieira revela não só um processo criador original e elevado, mas também uma autonomia literária, a de Angola, que só após a queda da ditadura salazarista e a independência das colónias nos foi possível avaliar devidamente. Além disso, para lá de todas as implicações propriamente políticas, Luandino Vieira serve de exemplo a seguir. De facto, não estará neste tipo de literatura «aberta», extra-europeia, de fusão de culturas, representada por ele e de que vários autores contemporâneos da América Latina são igualmente exemplo, o futuro duma novelística portuguesa liberta de rígidos padrões culturais europeus?

Entre outros autores que a partir de 1960 abordam a temática do colonialismo e mais especificamente a da guerra colonial, cite-se ainda José Martins Garcia (n. 1941) que com *Lugar de Massacre* (1975) é testemunha directa do conflito, pois como nos diz numa nota introdutória: «Qualquer coincidência com a realidade colonial dos anos 1966-1968, no que respeita à Guiné-Bissau, não é produto do acaso.»

Paralelamente a esta temática colonial, forma-se na novelística portuguesa, a partir sobretudo de meados da década de 60, uma tendência a que muito genericamente chamaremos experimentalismo pós-*nouveau roman*: influência do estruturalismo francês, de Barthes a Derrida e Lacan, inter-textualidade, influência das

literaturas latino-americana e norte-americana de vanguarda, etc. Nessa tendência incluem-se, de início, livros de poetas como Yvette K. Centeno com *Quem, se Eu Gritar* (1962), Ana Hatherly com *O Mestre* (1963) ou Herberto Helder com *Os Passos em Volta* (1963), síntese incomparável de experiências modernistas, do futurismo ao surrealismo, com um rigoroso neo-simbolismo de origem rilkeana.

Esta tendência experimentalista pós-*nouveau roman* desenvolve-se em autores como: João Palma-Ferreira, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança.

João Palma-Ferreira (n. 1931), que era já crítico e ensaísta consagrado, revela-se em 1968 com o livro de narrativas *Três Semanas em Maio*. A estrutura deste livro é bastante elaborada. Trata-se de sete narrativas construídas quer na primeira pessoa, quer na terceira pessoa e em que os diálogos, os monólogos, as citações literárias (Carpentier, Vargas Llosa, Hemingway, Burroughs) se emaranham uns nos outros, por vezes sem transição, formando uma espécie de *puzzle* intelectualista, dominado pela figura do intelectual *averti* politicamente e socialmente céptico. Mas o experimentalismo da escrita, na sua elaboração por vezes delirante, nas suas conotações com certos mitos culturais contemporâneos da chamada civilização de consumo (erotismo, droga, James Bond, hippies, nostalgia do primitivo), não deixa de manter uma impoluta coerência temática. De facto, o grande tema deste livro é o da morte, uma morte lúcida de cosmopolita *blasé*:



«Sinto-me cruel e sereno e sem medo. Deixo de ser abjecto e respondo a tudo sem disfarces. Sou como sou. Não tenho medo de sentir o desprezo dos outros *take the acids* (*Acido & Junk*, p. 110).

Esta lúcida e amarga viagem interior, que coincide por vezes com a viagem exterior, prossegue-a João Palma-Ferreira em livros publicados posteriormente: *A Porta do Inferno* (1969), *Na Tua Morte* (1970), *A Viagem* (1971).

Maria Isabel Barreno (n. 1939) revela-se igualmente em 1968, com o romance *De Noite as Árvores São Negras*. O seu experimentalismo é mais linear e mais condensado, com conotações culturais menos cosmopolistas e menos sofisticadas. O romance é estruturado, por assim dizer, na base de um único, longo e denso monólogo feito de fragmentos de monólogos encadeados uns nos outros. A acção, lenta e subterrânea, limita-se a captar subtilmente as relações quotidianas entre indivíduos completamente diferentes uns dos outros, divididos, por vezes tragicamente, entre a manutenção dos laços de família, as convenções sociais de uma alta-burguesia tradicional de Lisboa, sobretudo no que diz respeito aos tabus sexuais que essas convenções impõem, e uma rebelião íntima extremamente confusa mas poderosa. Esta rebelião está centrada na mulher, condenada segundo Maria Isabel Barreno a ser objecto de luxo social ou objecto de prazer. O tom, por vezes, é panfletário (a autora, após ter publicado em 1970 um outro romance, *Os Outros Legítimos Superiores*, participou com Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa nesse panfleto feminista do experimentalismo incipiente que foi *Novas Cartas*

*Portuguesas*, 1971). As melhores passagens são as duma fluência lírica plena de recôndita sensualidade: «deito-me na palha e oiço o chão, a poeira doirada que envolve, o calor é poeira doirada, a pele adere ao que acontece» (p. 33).

Maria Velho da Costa (n. 1939), que se revelou plenamente em 1969 com o romance *Maina Mendes*, embora antes tivesse já publicado *O Lugar-Comum* (1966), também procura condensar um experimentalismo linguístico levado por vezes a extremos de mero formalismo em livros posteriores: *Desescrita* (1973), *Cravo* (1976). *Maina Mendes* constitui, sem dúvida, o ponto mais elevado da obra de Maria Velho da Costa pela exigência de uma unidade interna que ao longo do romance é mantida. Pensa-se em Proust (e também em Agustina Bessa Luís), pela elaboração metafórica ligada à evocação da infância, pela onnipotência de uma memória que revela a «poética do espaço» e que une secretamente sons, cheiros, cores, sabores:

«Na Tapada da Ajuda, há esparsas pela relva (...) pequenas cápsulas secas e aromáticas, estriadas de branco em cor de pó de cinza. Há assobios finos e trinos renovados no copado lá alto. Tudo está parado num odor de terra molhada, perfumes leves e lonjura. Por baixo dos pés, a pedra miuda rilha docemente a cada passo. Num banco descascado de tinta e ondulado a mãe senta-se, o peito cheio de gosto» (pp. 44/5)

Mas seria um Proust que tivesse lido Lacan, Genette ou Kristeva e não Bergson, um Proust que desfibrasse, para lá da mística da memória, as causas e efeitos da aprendizagem e do desenvolvimento da fala, dos seus

complexos significados afectivos e também das suas relações sócio-psíquicas com a escrita, esta prolongando indefinidamente aquela:

«O poder dito catártico ou energético da fala e, mais latamente, dos seus omnipotentes interstícios e alicerces, os afectos humanos» (p. 133).

Nuno Bragança (n. 1929), que se revelou igualmente em 1969 com o romance *A Noite e o Riso*, dá-nos um outro aspecto dessa procura duma síntese de novas experiências na novelística portuguesa, influenciadas pelas pesquisas linguísticas, assimiladas no seu caso ao que no surrealismo poético português foi um culto do humor, ou melhor, da sátira social, paralelo ao culto do onírico. Romance essencialmente autobiográfico, quase de confissão, *A Noite e o Riso*, para lá do que nele há por vezes de mero malabarismo de linguagem vagamente metafísica *à la manière* de Pessoa, exprime bem o clima de opressão intelectual e do lentíssimo apodrecimento dum país dizimado pela guerra colonial:

«Horrores de prisioneiro sem escapatória imediata à mão, mas precisando de sair de Portugal-prisão para reencontrar-se. Ao longo desse exílio temporário, um pensamento sem palavras me esgaravata: *Lisboa: que foi isso, para mim?* Interrogação só verdadeiramente vinda a lume de água (minha) quando logro passar de Campo de Ourique para o Quartier Latin» (p. 95).

Impossibilitado de se integrar, o narrador, intelectual ferozmente independente, entregue ao marialvismo

lisboeta nocturno, só tem um caminho a seguir, isolar-se exilando-se:

«Sinto que pertenço a um País que em parte me não quer. (...) *tous les dégoûtés s'en vont, restent les dégoûtants*. Acontece inevitavelmente a partir dum certo grau de compressão social» (p. 299).

Enfim, citem-se escritores que a partir dos anos 60 se revelaram ficcionistas sem, no entanto, no conjunto da sua obra, o serem predominantemente e que se situaram à margem de tendências predominantes na novelística portuguesa contemporânea.

No domínio do conto, é o caso, por exemplo, de António Quadros com *Anjo Branco, Anjo Negro* (1960) e *Histórias do Tempo de Deus* (1965) ou de Sophia de Mello Breyner Andresen com *Contos Exemplares* (1962).

Ainda no domínio do conto, assinala-se a revelação recente de Maria Ondina Braga, que sobretudo com *A China Fica ao Lado* (1974) e *A Revolta das Palavras* (1975) veio renovar o género, na linha de Irene Lisboa, trazendo uma experiência extra-europeia e cultivando o desencadeamento de pormenores subtilíssimos da vida interior e da apreensão poética a partir do mais quotidianamente vivido.

No domínio do romance, assinale-se também a experiência dum hábil automatismo de captação da linguagem popular e corrente por Olga Gonçalves em *A Floresta de Bremerhaven* (1975) e *Mandei-lhe uma Boca* (1977). No plano dum mesmo experimentalismo de captação da linguagem falada, mas evitando toda a espécie de automatismo, preferindo a invenção elaborada e exprimindo um agudíssimo sentido do

mundo secreto (e não apenas «típico») da infância passada nos bairros populares de Lisboa, assinala-se por último a recentíssima revelação de Dinis Machado com *O Que Diz Moleiro* (1977).

## CONCLUSÃO

### O 25 DE ABRIL — E DEPOIS

Ser ou não ser revolucionário — eis a questão vital posta no imediato pelo escritor português após o 25 de Abril de 1974. Há uma frase de Montherlant que diz: *Tout ce qui est atteint est détruit*. No fundo, ainda próximos dessa data, parece, quer aos nostálgicos da história quer aos que o não são, que tudo o que com ela directamente se relaciona já está longe. Mas não suficientemente longe para que a criação literária, mais especialmente a novelística, assimile não só o momento de aparente mudança como também o que para lá dessa aparência *miroitante* foi e é (ou não é) *verdadeiramente* mudança ao nível político, social, cultural, afectivo; e como e porquê e até onde e em relação a quê. Isto no que diz respeito quer ao escritor que ficou em Portugal quer àquele que, exilado, regressa (ou não); no que diz respeito àquele que nunca pensou no significado vital da palavra (assaz ambígua na nossa época, devemos reconhecê-lo) «revolução»; ou ainda àquele que, tendo pensado nela e tendo depois vivido o que de mal e de bem ela implicou,

tenta agora aprofundar as suas consequências, não só políticas e sociais, mas sobretudo estéticas.

Ser ou não ser revolucionário — dir-se-ia, portanto, que toda a criação literária em Portugal depois do 25 de Abril anda à volta deste dilema, quase (para não dizer totalmente) metafísico, pois, como diz o romancista americano Saul Bellow em *Herzog*, a revolução «deu uma nova dimensão metafísica à nossa época».

Seja como for, o dilema impõe-se, mas *apenas* na medida em que a ideia de revolução libertada, ultrapassa a própria revolução vivida. Sartre diz, exemplarmente, que *la révolution n'est pas un moment de renversement d'un pouvoir par un autre, elle est le long mouvement de déprise du pouvoir*<sup>41</sup>. A palavra *déprise* é, de facto, a palavra-chave de toda e qualquer revolução.

Será, portanto, prematuro e mesmo errado falar de literatura «revolucionária». Só com o tempo e a assimilação profunda, rigorosamente crítica, das transformações vividas é que a novelística portuguesa pós-25 de Abril pode reflectir na sua totalidade a situação revolucionária. Aliás, em última análise, esse reflexo em si nada vale: pode por vezes falar-se de revoluções literárias, não verdadeiramente de literaturas revolucionárias.

Assim, se tentarmos analisar com imparcialidade crítica a criação literária em Portugal pós-25 de Abril, chegamos rapidamente à conclusão de que cada era nova se contempla no espelho imaginário da sua própria história. É essa uma procura essencial de identidade. Eis a razão por que os temas da revolução republicana de 1910 ou o da revolução liberal de 1820 ou o da revolução de 1383 ou ainda o tema longínquo, mas omnipresente pela sua essência mítica, das Descobertas,

ou até o tema da fundação de Portugal estão a surgir frequentemente em romances, novelas, poemas, teatro, ensaios literários ou de história, mesmo quando conjugados com o testemunho imediato. É que a reflexão sobre o que se vive em Portugal pós-25 de Abril é a reflexão sobre toda a razão de ser e de continuar dum país — reflexão tornada cada vez mais propriamente cultural, liberta de toda a espécie de ideologia política demagógica.

As grandes obras de alcance universal, inclusive no domínio novelístico, ainda estão para vir. Se é certo que, como dizia Nietzsche, as revoluções «caminham a passo de pomba», a literatura é ainda mais lenta do que a revolução.



## NOTAS

<sup>1</sup> Cite-se, a propósito, esta passagem numa comunicação de Jean Bessière (*Mythe, Symbole, Roman* — Actes du Colloque d'Amiens, réunis par Jean Bessière — Université de Picardie, PUF, Paris, 1980, p. 116) sobre *Photo-mythe et création romanesque chez Michel Butor*: “Jean-Jacques Rousseau, tel que le dit Michel Butor: les mots recouvrent la terre; il faut toucher l’ide où s’efface leur concrétion et perdure la scène — le spectacle — campagnarde. Une manière de primitivisme du visible constitue la seule réponse lorsque le voyage du mythe s’avère impossible. Ou encore la leçon entendue chez Chateaubriand”.

<sup>2</sup> Frédéric Saint-Aubyn — *Entretien avec Michel Butor* in *The French Review*, Nova Iorque, vol. XXXVI, n° 1, Outubro de 1962, pp. 12-22.

<sup>3</sup> *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães & C.ª Ed., 1980, p. 145.

<sup>4</sup> In *Colóquio-Letras*, n°54, Março de 1980.

<sup>5</sup> *The anxiety of influence*, New York, Oxford University Press, 1973.

<sup>6</sup> *Mito, símbolo e metodologia*, Ed. Presença, 1982, p.73. Conferência proferida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas — Universidade Nova de Lisboa, em 10 de Fevereiro de 1981.

<sup>7</sup> Ed. “O Jornal”, Lisboa, 1982, p.26.

<sup>8</sup> *Livro de Crítica — Arte e Leitura Portuguesa de Hoje, 1868-1869*, Porto, Tip. Lusitana Editora, 1869, p. 12.

<sup>9</sup> In *Revista de Portugal*, vol. I, 1889, p. 2.

<sup>10</sup> FERNANDO PESSOA — *Apreciações Literárias (bosquejos e esquemas críticos — selecção e notas de Petrus)*, Ed. Cultura, Porto, s/d, p.36.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>12</sup> Cf. por exemplo: *Dichten und Erkennen*, Zurique, 1955. Tradução francesa: *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>13</sup> *Introduction à une esthétique de la littérature — I — L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 102/3.

<sup>14</sup> GAËTAN PICON, obra citada, p. 118.

<sup>15</sup> Para ser grande, sê inteiro: nada

Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és

No mínimo que fazes.

Assim em cada lago a lua toda

Brilha, porque alta vive.

— *Odes de Ricardo Reis*, Lisboa, 1952, p.146.

<sup>16</sup> Op. citada, Lisboa, 1973, pp. 335/6.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.337.

<sup>18</sup> Ed. Cultura, Porto, s/d.

<sup>19</sup> *Breve Interpretação da História de Portugal*, 3ª ed., Lisboa, 1974, pp.144/5.

<sup>20</sup> *Poesias de Álvaro de Campos, Lisbon Revisited*, 1926 — *Obras Completas de Fernando Pessoa*, II, Lisboa, 1944, p. 251.

<sup>21</sup> In *Seara Nova*, nº 1545, Julho de 1974, pp. 19-20. Comentários de Jorge de Sena.

<sup>22</sup> *Prosas Bárbaras*, edição de 1919, Livraria Chardron, Porto, pp. 152/3 e 160.

<sup>23</sup> In *Dicionário de Milagres*, 1.ª edição, Lisboa, 1900, pp. 292/3.

<sup>24</sup> Cf. ALEXANDRE PINHEIRO TORRES — *O Neo-realismo Literário Português*, Lisboa, 1977, p.17.

<sup>25</sup> Entrevista concedida ao jornal *O Primeiro de Janeiro*, em de Janeiro de 1945.

<sup>26</sup> Cf. *Eça de Queirós*, por JOÃO GASPAR SIMÕES, Lisboa, 1961, pp.155/6.

<sup>27</sup> In «Cultura e Arte», suplemento literário do jornal *O Comércio do Porto*, orientado por Costa Barreto, de 26 de Julho de 1960.

<sup>28</sup> *O Romantismo em Portugal*, sexto volume, Lisboa, s/d, pp.1311/12.

<sup>29</sup> ALEXANDRE O'NEILL in *Catálogo da 1.ª Exposição Surrealista*, Lisboa, Janeiro de 1949, p. 8.

<sup>30</sup> *Espaço do Invisível*, I, Lisboa, 1965, pp.96 e 125.

<sup>31</sup> Cf. sobretudo no n.º 5, de 4 de Junho de 1927, o artigo *Marcel Proust*.

<sup>32</sup> *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, 1974, p. 207.

<sup>33</sup> *Alegria Breve*, 1.ª edição, p.109.

<sup>34</sup> *O Delfim*, 1.ª edição, p. 131.

<sup>35</sup> Directores: David Mourão-Ferreira, António Manuel Couto Viana e Luís de Macedo — Lisboa, 15 de Janeiro de 1950 a 15 de Julho de 1954.

<sup>36</sup> *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, 1960, p. 181.

<sup>37</sup> *Language and Silence*, Atheneum, Nova Iorque, 1967. Tradução francesa: Paris, 1969, p. 241.

<sup>38</sup> *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, 1963, p.170.

<sup>39</sup> *Poemas de Hoelderlin*, citação da tradução francesa de ANDRÉ DU BOUCHET, Paris, 1963, p. 47.

<sup>40</sup> Cf. sobretudo *Prosas Bárbaras*, 4.ª edição, Porto, 1919, pp.173/9.

<sup>41</sup> *Situations, X*, Paris, 1976, p. 218.

## BIBLIOGRAFIA

(Excluídos os títulos e autores citados ao longo do texto)

- BACELAR, José — *Da viabilidade do romance português de interesse universal*, Lisboa, 1939.
- COELHO, Nelly Novaes — *Escritores Portugueses*, S. Paulo, 1973.
- CRUZ, Liberto — *José Cardoso Pires*, Lisboa, 1972.
- LEPECKI, Maria Lúcia — *Ideologia e imaginário em José Cardoso Pires*, Lisboa, 1977.
- MACHADO, Álvaro Manuel — *La difficulté d'être portugais: exil et révolte dans le roman portugais contemporain*, in «La Quinzaine Littéraire», n.º 73, Paris, Maio de 1969.
- MENDONÇA, Fernando — *O Romance Português Contemporâneo*, São Paulo, 1966.
- MOISÉS, Massaud — *Literatura Portuguesa Moderna*, Universidade de São Paulo, 1973.
- MONTEIRO, Adolfo Casais — *Sobre o Romance Contemporâneo*, Lisboa, 1940.
- PALLA E CARMO, José — *Do Livro à Leitura*, Lisboa, 1971.
- PALMA-FERREIRA, João — *Vergílio Ferreira*, Lisboa, 1972.
- PRADO COELHO, Jacinto do — *Dicionário de Literatura*, 3.<sup>a</sup> ed., Porto, 1973; *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, 1976; *Originalidade da Literatura Portuguesa*, «Biblioteca Breve», Lisboa, 1977.
- SALEMA, Álvaro — *Trinta Anos de Novelística Portuguesa*, Lisboa, 1975.

SARAIVA, Óscar Lopes e António José — *História da  
Literatura Portuguesa*, vol. II, Lisboa, 1973.  
SEIXO, Maria Alzira — *Discursos do Texto*, Lisboa, 1977.  
SIMÕES, João Gaspar — *Crítica*, III, Lisboa, 1969.  
TRIGUEIROS, Luis Forjaz — *Perspectivas*, Lisboa, 1961;  
*Novas Perspectivas*, Lisboa, 1969.