

## PANORAMA DA FICÇÃO PORTUGUESA MODERNA (\*)

*Massaud Moisés*

1 Para o desenvolvimento satisfatório do tema desta palestra, impõe-se previamente assinalar o critério em que se fundamentará. Adotar-se-á a *perspectiva cronológica*, em razão do próprio fato de se pensar, antes de mais nada, no espaço de tempo que se deseja abranger. E a *temática*, ou segundo as soluções estéticas que vêm sendo experimentadas desde 1923, ou melhor, desde 1915. Portanto, fundem-se dois critérios, o histórico e o estilístico.

Outro aspecto a ponderar: um panorama como o que se pretende no momento, deve ser focalizado de um prisma simultaneamente analítico e crítico; tratando-se de produção literária moderna, ainda em curso, compete nos propor um arranjo dos materiais de ficção elaborados nos últimos cinquenta anos e, ao mesmo tempo, uma primeira tentativa de lhes inferir cotas de valor. Por certo, quanto mais recuados no tempo, mais fácil se torna a tarefa, quer de esboçar o quadro histórico, quer de sugerir os relevos principais da orografia literária portuguesa dos nossos dias.

Acrescente-se, ainda, que as nossas observações, sobretudo quando referidas a acontecimentos próximos de nós, correm o risco de conter juízos precipitados: imanentes aos ensaios de estabelecer panoramas da atividade literária hodierna, valem como sugestão de uma hierarquia que o tempo inevitavelmente reformulará. Conso-la-nos saber que também o julgamento dos contemporâneos encerra alguma validade para os pósteros, armados de uma serenidade que só o passar dos anos confere, mas, em contrapartida, desamparados da emoção fecunda que acompanha a idéia que fazemos dos nossos coetâneos.

Por fim, cabe frisar que o tópico que nos coube discutir, daria margem, por sua complexa variedade, não apenas a uma palestra, mas a um ciclo delas. O assunto merece mais do que umas poucas laudas, e assim mesmo não para uma análise exaustiva de cada as-

---

(\*) — Conferência proferida no XV Seminário de Verão, realizado na Universidade Federal de Pernambuco, entre 1 e 5 de outubro de 1973, tendo por tema *50 Anos de Literatura Portuguesa (1923-1973)*

pecto relevante, mas para uma síntese do essencial de cada metamorfose assumida pela ficção portuguesa moderna. Seja-me permitido lembrar, a esse propósito, um artigo do autor destas linhas, publicado em 1963, sob o título de *O Romance Moderno Português*, no qual se referia ao pós-guerra de 1939-1945 como uma quadra de esplendor da prosa de ficção em Portugal. Basta esse fato para evidenciar a magnitude da empresa que teria pela frente quem se abalançasse a inquirir, ainda que sinteticamente, essa produção literária.

Daí que, entre elaborar um rol de nomes ou mergulhar no exame de alguns índices da moderna ficção portuguesa, preferiu-se uma visão de conjunto que determinasse as montanhas sem perder de vista as planícies e os vales. Portanto, uma súmula crítica que fugisse à gélida contabilização de autores, ou à prospecção num aspecto isolado.

2. Como é sabido, o grupo do *Orpheu*, concentrando todos os seus esforços na criação da poesia, relegou a segundo plano a prosa de ficção. E esta, as mais das vezes, resulta em prosa poética: quer os contos de *Céu em Fogo* (1915), quer *Confissão de Lúcio* (1914), de Mário de Sá Carneiro denunciam uma estrutura e uma cosmovisão definidamente líricas. Ressalvem-se os “contos policiários” de Fernando Pessoa, que ainda não receberam toda a atenção que merecem, e as narrativas breves (*K40 Quadrado Azul*, 1917, *Salimbancos*, 1917, *A Engomadeira*, 1917, *O Cágado*, 1921) e, notadamente, o romance (*Nome de Guerra*), de Almada Negreiros. A derradeira obra, escrita em 1925, e publicada em 1938, pode servir de abertura a este panorama, mercê das suas qualidades intrínsecas e, principalmente, do seu caráter vanguardeiro e mesmo profético. “Romance de uma aprendizagem, o único romance de aprendizagem que se escreveu em Portugal”, no dizer de José-Augusto França (*Estrada Larga*, vol. I, p. 495), em torno de uma problemática outras vezes focalizada (*As Ilusões Perdidas*, de Balzac, *A Capital*, de Eça de Queirós), distingue-se não pelo tema mas pelo modo de o tratar. Estruturado numa seqüência de capítulos sucintos, dá a impressão de reatar uma tradição que remonta à Idade Média e Renascença, com as novelas de cavalaria e as histórias de Trancoso. O nexos analógico, porém, ultrapassa o mero emprego dos ep.sódios curtos: o tom geral da obra é o de quem narra, mais do que escreve, uma história, preocupado antes com a fidelidade suposta à “verdade” do relato que ao seu verniz “literário”. De onde percorrer todo o romance uma brisa de primitivismo, que não esconde totalmente o quanto deve a um esforço hábil de espontaneidade válido nesse aparente descaso com que se tece a fábula do moço perdido numa cidade grande. Em semelhante nível

se movem os demais vetores que comandam o romance: o narrador esmera-se em assumir perante os eventos uma postura irônica, distante, apoiado num ludismo verbal posto a serviço do absurdo e do *nonsense*. Perquirindo, assim, o lado hilariante da tragédia citadina, ou divisando-a com um olhar entre cínico e compassivo, forma-se uma atmosfera de inverossimilhança e gratuito, próxima do automatismo surrealista. Sucede, no entanto, que tais prestidigitações e liberalidades artesanais, típicas de um escritor sabidamente desinteressado do aplauso convencional, mascaram, com singular destreza, uma preocupação de ordem ética. Numa palavra, o acendrado experimentalismo de Almada Negreiros, que o torna a figura mais ousada da sua geração e mestre dos prosadores vindouros, guarda o seu reverso, constitui um truque para dissimular a seriedade (ética) com que exercia o ofício de escritor. Seja como for, *Nome de Guerra* principia a história da prosa de ficção mais importante na Literatura Portuguesa dos nossos dias.

3. Com o movimento presencista, iniciado em 1927, a prosa de ficção ascende novamente ao plano em que estivera durante o último quartel do século XIX. Malgrado caudatários do *Orpheu*, os presencistas ampliaram o espaço de sua curiosidade e dedicaram à prosa ficcional atenção equivalente à que dispensaram ao teatro, à poesia e à crítica. E concebendo o romance e o conto artefatos apenas ocasionalmente permeados de poesia, derivaram para o introspectivismo, ou seja, para a narrativa entendida como um *Jogo da Cebra Cega* (1934), de José Régio, ou *Romance numa Cabeça* (1932), de João Gaspar Simões. Estimulados pelas experiências levadas a efeito noutras literaturas, por um Proust, um Gide, um Dostoievski e outros, trataram de substituir o realismo fotográfico de Eça de Queirós por um psicologismo que radicava, conquanto indiretamente, na ficção de Raul Brandão. Estetas, virados para a originalidade e a naturalidade da criação literária, buscando as zonas de sombras entre as personagens, começaram por obras que retratavam a sua experiência académica em Coimbra. Posteriormente, o âmbito dilatou-se, e o egocentrismo das sondagens psicológicas profunda do “tu” ou “ele”, mais consentânea com a própria lógica cede vez à descoberta do “outro”, vale dizer, da psicologia profunda do “tu” ou “ele”, mais consentânea com a própria natureza da prosa de ficção, e a partir desse instante entram a surgir os melhores resultados da ficção presencista.

Em virtude da tendência para a análise microscópica, o conto erigiu-se praticamente desde o início no instrumento mais adequado aos objetivos da *Presença*. Afora as narrativas de José Régio, algumas das quais podem ser consideradas obras-primas no gênero (*Davam grandes passeios aos domingos*. ., 1941, *Histórias de Mulheres*, 1946, *Há mais mundos*, 1962), pelo flagrante retrato de

psicologias femininas doentias, decadentes, e pela limpidez do estilo, sem embargo do seu comprometimento com o século XIX, — destacam-se os contos de Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e José Rodrigues Miguéis, que se distinguem nitidamente entre si, apesar da unidade proveniente do comum substrato estético. Branquinho da Fonseca cu tivou, como se sabe, o teatro, a poesia, o romance e o conto, mas foi nessa última área que alcançou superior altura e prestígio entre os da sua geração. Publicou os seguintes livros de contos: *Caminhos Magnéticos* (1938), *Rio Turvo* (1945), *Bandeira Preta* (1956), numa sucessão que antes pressupõe a crescente perplexidade, em face dos rumos abertos pela imaginação, que o seu alargamento: o melhor da sua produção situa-se, a meu ver, em *Caminhos Magnéticos*, graças ao emprego harmonioso das qualidades e propensões dispersas pelas demais obras. Tendência patente a um psicologismo que só se atém ao pormenor sócio-econômico na medida em que revela os desvãos obscuros da individualidade humana. Noutras palavras, o privilégio concedido às manifestações psíquicas profundas e imprevistas não afasta o escritor da realidade concreta: na verdade, opera-se permanente osmose entre os dois planos, de forma a gerar uma espécie de realismo mágico, ou realismo lírico, vizinho do Surrealismo. Branquinho da Fonseca não rebusca as situações insólitas, mas entrevê no fluxo do cotidiano o insólito de certos comportamentos, graças a uma óptica que, fundindo o real e o irreal, o cotidiano e o sonho, o verossímil e o inverossímil, surpreende as atmosferas trágicas da existência, de modo que as personagens parecem atores a representar vontades superiores, ou encerrados em círculos de ferro. De onde a presença obsedante da morte, conduzindo sempre à insinuação do plano mítico na contingência histórica, mas do mítico entrevisto como dimensão do real, categoria existencial, não como universo extraterreno na direção do qual os seres projetassem as suas volições e desejos insatisfeitos; o mítico enquanto categoria imanente, ao nível do humano, não do divino. De onde o clima de estranheza, de mistério, não raro confluindo para o desfecho enigmático. Note-se que esse ambiente de surpresas e expectativas se organiza dentro das coordenadas próprias do conto, mas sem prejuízo das novidades técnicas: vale dizer, Branquinho da Fonseca utiliza-se do instrumental narrativo fornecido pelo conto desde a sua “nobilização” estética no século XIX. Por outro lado, ao atingir o grau máximo em *Caminhos Magnéticos*, o ficcionista se punha diante de uma encruzilhada, como bem revela *Bandeira Preta*, obra monótona, onde impera a sem-razão, mais próxima de um mero exercício de estilo que de uma obra solucionadora da perplexidade que o escritor enfrenta.

Miguel Torga, porventura mais enfático em sua obra poética, onde se encontram das peças mais acabadas do lirismo português

deste século, ergueu uma obra em prosa que não fica nada a dever. Para além do *Diário* (1941-), registro sismográfico de um temperamento agitado por ventos fortes e contrários, e para além do romance *Vindima* (1945), e do teatro, o melhor que a sua fantasia criadora gerou até nos cantos, em *Bichos* (1940), ou, mais propriamente, em *Contos da Montanha* (2.ª ed., ref., 1955) *Bichos* padece da própria circunstância de esco'her animais irracionais para protagonizar histórias de que o homem ainda participa. Através daqueles, este se revela ou se dimensiona: o processo, teoricamente correto, falha, segundo entendo, na medida em que as narrativas não se promovem à estatura de fábula, nem relegam os animais à sua incapacidade natural para atuar como agentes dramáticos. O resultado aproxima-se mais da crônica, páginas do *Diário*, talvez reunidas por seu assunto principal, que do conto, e trai uma como "ingenuidade" ou lirismo difuso que constitui o avesso da tensão titânica e irada que perpassa a obra de Miguel Torga. As rápidas notações a *Bichos* fazem-se necessárias para conferir ao volume as suas justas proporções e, por contraste, esclarecer o alto significado dos *Contos da Montanha*, livro que enfeixa autênticas obras-primas em matéria de conto. Digno de nota, antes de tudo, que as narrativas transcorram no campo: enquadrado no perímetro do Presencismo (a despeito da sua dissidência notória com o movimento), era de esperar que Miguel Torga cedesse à tentação de preferir a temática citadina. Todavia, com fazê-lo parecia levar às últimas conseqüências a trilogia da liberdade, originalidade e espontaneidade, preconizada ardentemente por José Régio e seus companheiros de geração. Por outro lado, o telurismo de Miguel Torga peludia a estética neo-realista, mas sem conotação política. Ainda importa assinalar a onda de tragicidade que inunda os contos: a morte, as situações ensombradas pe'a fatalidade, ou pela desgraça irremissível, a ausência de manifestações sentimentais, de forma que as personagens se reduzem à sua condição elementar, — são a tônica dos contos de Miguel Torga. Não obstante, uma comoção profunda atravessa-os, uma comoção represada, expressa em pinceladas nervosas, que se acumulam pontilhistamente, motivando um lirismo superior, despido de pieguices, que se diria oriundo das entranhas do ser humano. Daí, contrariamente a *Bichos*, um humanismo caloroso, evidente na lacônica referência à Natureza e aos cenários, a tal ponto que a a deia, a despeito de constituir-se em personagem, ser apenas mencionada. Se a função da obra literária é mostrar-nos seres fictícios à nossa imagem e semelhança, para que possamos desfrutar por momentos do seu convívio, os contos montanhezes de Miguel Torga cumprem-na de modo incomum nos últimos cinquenta anos de Literatura Portuguesa.

Nos quadrantes da *Presença* se inscreve a obra de José Rodrigues Miguéis, mais por coincidência de pontos de vista em matéria de arte que por filiação programática. Um balanço crítico que se processasse na sua bagagem de prosador, colocaria em primeiro plano o romance *Páscoa Feliz* (1932) e os seus livros de contos (*Onde a noite se acaba*, 1946, *Léah*, 1957, *Gente da Terceira Classe*, 1962), e em segundo as demais obras narrativas, ainda que ostentem méritos vários quando defrontadas isoladamente e doutra perspectiva crítica. *Páscoa Feliz*, obra de estréia, traduz o confesso desejo de superar a febre de ultra-realismo que acometeu o escritor na década de 20, e de buscar na sondagem dos intramundos psíquicos as razões para os dramas sociais e individuais. Entretanto, o romancista leva a sua inquirição ao limite extremo, fronteiro da loucura: o conflito, que se trava no “eu” do protagonista, arrasta a um círculo vicioso de acentuada feição neurótica. Na evolução do ultra-realismo para o introspectivismo, vários estímulos vieram dos escritores russos dos fins do século XIX e princípios do XX, de Raul Brandão, Marcelo Gama e Mário de Sá-Carneiro. Toda essa influência, reconhecida pelo ficcionista, não surpreende, salvo no caso de Marcelo Gama, poeta brasileiro simbolista, herdeiro de Baudelaire e Nerval. *Páscoa Feliz* é não só uma das obras mais tensas e importantes que a *Presença* condicionou, como o núcleo de toda a ficção de José Rodrigues Miguéis: nela se encontram as marcas que distinguem os contos reunidos nos volumes mencionados. Entretanto, é de notar que o escritor corrige, nas histórias breves, o demasiado psicologismo de *Páscoa Feliz* e recupera algo do realismo anterior; um consórcio estabelece-se entre a perspectiva psicológica e a situação de conflito recortada do dia-a-dia, não raro inspirada num caso verídico. Mercê dessa aliança equilibradora, de que participam efetivamente o humor e a ironia, José Rodrigues Miguéis alcança criar o melhor de sua obra e de sua contribuição para a moderna ficção em Portugal: numa quadra de notáveis contistas, como nunca antes, Rodrigues Miguéis coloca-se entre os primeiros.

Ainda caberia enumerar outros nomes, não de presencistas, mas de contemporâneos do movimento que, de alguma forma, ressoaram as tendências estéticas vigentes na década de 30: Vitorino Nemésio, autor de um romance que pode ser considerado das obras máximas dos últimos cinquenta anos (*Mau Tempo no Canal*, 1944), em que a sondagem proustiana no tempo se amo'da num estilo sem par em nossos dias; João de Araújo Correia, autor de contos rurais, à Camilo e à Aquilino, vazados numa linguagem castiça, dúctil a ponto de captar os contornos da fala popular e os rebates da consciência alheia; Domingos Monteiro, cujos contos refletem um escritor exigente debruçado sobre psicologias de exceção; Joaquim Paço D'Arcos, que buscou na *Crônica de Lisboa*, obra cíclica à Balzac,

onde repercute o magistério de Eça de Queirós, erguer o retrato da burguesia Lisboeta, agitada por questões de ordem moral e afetiva.

4. A situação desses prosadores assemelha-se, até certo ponto, à de Aquilino Ribeiro, comprometido com o século XIX, interregno entre o *Orpheu* e a *Presença*, embora a sua obra tenha sido elaborada, na sua maior parte, nos anos abrangidos por este panorama. Não obstante o vigor estilístico de suas fabulações, a inteireza de caráter que nelas transparece, e a implícita adesão a um pensamento liberal que a colaboração na *Seara Nova* efetivou, a sua obra ficcional corresponde a um rio que caminhasse alheio aos afluentes e ao solo vizinho. Ficção eticamente alinhada, mas esteticamente vinculada a soluções oitocentistas e da primeira quadra simbolista. Entretanto, não está sozinho: outros ficcionistas, dos nossos dias, elaboraram narrativas ainda presas a uma visão do mundo à século XIX, como Francisco Costa, Manuel de Campos Ferreira, Tomás da Fonseca e outros.

5 Enquanto vicejavam as tendências presencistas ou introspectivas na prosa portuguesa do segundo quartel deste século, dois escritores trilhavam sendas próprias, antagônicas àquelas manifestações: Ferreira de Castro, apoiado na sua dramática experiência em terras brasileiras, traduziu em romances, aclimatados em S. Paulo, Amazonas, Serra da Estrela, Ilha dos Açores (*Emigrantes*, 1928, *A Selva*, 1930, *Eternidade*, 1933, *Terra Fria*, 1934, *A Lã e a Neve*, 1947), todo um realismo espontâneo, pinta'gado de um socialismo meio utópico, expresso numa linguagem fácil, eloqüente, conquanto de uma eloqüência um tanto esparramada; Assis Esperança espelhava na sua ficção um anarquismo ortodoxo, de que não é estranha a frequentação dos escritores russos do começo do século. Graças a esses autores, sobretudo ao primeiro, e ao influxo da prosa social norte-americana e brasileira dos anos 30, prepara-se o chão para o florescimento, a partir de 1940, do Neo-Realismo.

É amplamente reconhecida a contribuição da estética neo-realista no progresso da poesia portuguesa nos últimos decênios, mas é na prosa de ficção que se realizou, e de tal modo que permite falar-se num período de esplendor para a arte narrativa em Portugal. Evidentemente, à medida que o panorama se aproxima dos nossos dias irá diminuindo a nossa capacidade de proferir juízos críticos. Apesar disso, levando-se em conta aqueles que já u'trapassaram a casa dos 50, parece-me possível tentar uma hierarquia de valor. Alves Redol, introdutor do movimento, conseguiu neutralizar a paralisante influência de Jorge Amado e criar obras de mérito, em que pese à sua ortodoxia esquematizante e ao fato de exprimir-se numa linguagem menos cuidada do que seria de esperar, como *Fanga* (1943), *A Barca dos Sete Lemes* (1958), *Barranco de Cegos*

(1961); Soeiro Pereira Gomes e Romeu Correia, o primeiro porque falecido prematuramente, e o segundo por ter enveredado no rumo de um populismo que, nem por ser autêntico, alcança convencer esteticamente, — compõem obra menor, do mesmo passo que Manuel do Nascimento e outros; Faure da Rosa inspeciona a tragédia do pequeno funcionário lisboeta, à mercê das suas angústias de sobrevivência, e da família burguesa, dilacerada por guerras intestinas e a própria evolução dos tempos: Rogério de Freitas, superando as limitações estéticas da fase heróica do Neo-Realismo, lentamente vem construindo uma obra séria e densa.

Todavia, outros nomes têm merecido, com justiça, o crédito de seus pares e dos leitores: Manuel da Fonseca, graças a seus contos (*Aldeia Nova*, 1942, *O Fogo e as Cinzas*, 1953), em que o conhecimento das psicologias do homem da aldeia se associa a um realismo que se diria frio caso não o bafejasse um lirismo contido, expresso de forma concisa e permanentemente dialética; menos importantes os romances de Manuel da Fonseca (*Cerro-maior*, 1943, *Seara de Vento*, 1958)

Carlos de Oliveira, autor de obra diminuta em prosa (*Casa na Duna*, 1943, *Alcatéia*, 1944, *Pequenos Burgueses*, 1948, *Uma Abelha na Chuva*, 1953), salienta-se como uma das figuras de proa do Neo-Realismo ortodoxo: re-escrevendo as suas obras a cada nova edição, à procura da expressão correta para transmitir uma dada cosmovisão, Carlos de Oliveira empenha-se, talvez voluntariamente, em superar o esquematismo que contaminava as obras neo-realistas até os anos 50; entretanto, o seu neo-realismo ainda preconiza que a obra romanesca deva colaborar para a transformação do mundo, refletindo o declínio inexorável da burguesia rural por falta de fundamentação ética e em consequência do progresso geral; o trabalho sistemático de refundir busca, ainda, surpreender com nitidez os recantos psicologicamente sutis em que se desenrola a agonia do universo burguês: é lícito divisar nesse pormenor qualquer resíduo da influência do Presencismo, no qual Carlos de Oliveira, bem como outros companheiros de geração, se iniciou.

Fernando Namora foi um deles: principiou contagiado pelo psicologismo presencista, e mais adiante assimilou as interpretações sugeridas pelo Neo-Realismo; no entanto, atingiu o ponto alto de sua carreira e produziu uma das obras-primas da sua geração (*O Homem Disfarçado*, 1957), quando conseguiu harmonizar as duas tendências numa só, rotulável de “realismo crítico”; o dom inato de contador de histórias, que de um jato se comunica com o leitor e o prende à narrativa até o desenlace, aliado ao poder de vislumbrar consciências em transe, constitui uma das forças de resistência de Fernando Namora, cuja obra, das mais extensas do grupo neo-realista,



lista, continua a ser lida e estudada, sobretudo aquele romance e *Domingo à Tarde* (1961): é das figuras mais importantes do Neo-Realismo.

Vergílio Ferreira, porventura o mais vigoroso dos romancistas aparecidos nos últimos trinta anos, iniciou-se dentro das fronteiras neo-realistas, mas com uma independência que o tempo converteria em natural dissidência. A partir de *Mudança* (1949), obra-chave na sua trajetória e da própria ficção neo-realista, o componente filosófico existencial, de resto presente nas obras de estréia (*O caminho fica longe*, 1943, *Onde tudo foi morrendo*, 1944), entra a prevalecer em ritmo ascendente. *Aparição*, publicado em 1959, marca a definitiva orientação do norte literário de Vergílio Ferreira para os problemas relacionados com a existência e o absurdo da morte, num amálgama entre ficção e ensaio de que o prosador extrai o melhor partido, mas que constitui um dilema a resolver. Nas obras posteriores (*Cântico Final*, 1960, *Estrela Polar*, 1962, *Alegria Breve*, 1965, *Nítido Nulo*, 1971), à proporção que o problema nuclear se apura, a fusão entre as duas dimensões do mundo literário de Vergílio Ferreira se torna harmônica e plausível: o ser humano, representado na personagem, experimenta, questiona, especula, por meio da ação, de forma que o pensar e o agir se reduzem a modalidades de uma só tarefa existencial. Na escalada vertical, assinalada por obras cada vez mais ricas de conteúdo e rigorosas na sua armação, o romance como tal domina o primeiro plano, não sem esconder no seu evoluir factual uma consciência (a do Narrador ou/ das personagens) que interroga: existir e indagar confundem-se, assim, no mesmo ato.

6. A evolução sofrida pela ficção de Vergílio Ferreira, acionada por energias interiores que as tendências contemporâneas europeias aguçaram ou estimularam, corresponde ao aparecimento de uma literatura introspectiva de fisionomia nova, mais puxada ao imaginário, kafkiano e ao proustiano, e caracterizada pela microscopia intimista, representada sobretudo por escritores, como Agustina Bessa-Luís e Maria Judite de Carvalho. De certo modo prolongando a arte narrativa de Irene Lisboa, para quem o cotidiano de Lisboa oferecia um permanente espetáculo de fantasia, logo transfundido em crônicas esculpidas numa linguagem de tocante simplicidade e poesia, essas duas ficcionistas como que se completam nas divergências que epidermicamente as separam: a primeira, autora de uma obra-prima do romance posterior à II Grande Guerra, *A Sibila* (1953), utiliza a imaginação liberrimamente para recriar cenários vistos, e também para os inventar, de forma que as analogias mais desencontradas têm cabimento nesse painel barroco em que o tempo flui por sobre as coisas e os seres, enlaçando-os misteriosamente e

convertendo os em joguetes inertes. Maria Judite de Carvalho, por sua vez, reclusa na sua intimidade de criatura sensível, no microcosmos próprio da mulher da classe média sufocada pelos preconceitos e os velhos tabus, harmoniza em miniaturas pictóricas, os contos reunidos em alguns volumes (*Tanta Gente, Mariana*, 1959, *As Palavras Poupadas*, 1961, *Paisagem sem Barcos*, 1963, *Os Idólatras*, 1969), uma superior “arte do implícito”, que tem feito pensar numa Katherine Mansfield que escrevesse Português; mas o seu derradeiro volume no gênero (*Os Idólatras*), apresentando uma espécie de ficção psicológica, revela até que ponto pode chegar a sua argúcia na detecção dos pequenos nada que compõem ou decompõem uma vida: se Agustina Bessa-Luís tinha sido a grande revelação da década de 50, Maria Judite de Carvalho é das maiores expressões do conto mais recente em Portugal.

O “novo-romance” francês, com todo o seu horror à personagem e o seu desdém pela gramática narrativa, encontrou em Portugal adeptos entusiastas nas figuras de Alfredo Margarido e Artur Portela Filho: todavia, a despeito de sua fervorosa adesão, as obras que produziram, além de ostentar o débito para com a fonte original, deixam a impressão de experimentos inteligentes de que não estaria ausente qualquer nota de *blague* ou *divertissement*. Mais ou menos nessa mesma altura (entre décadas de 50 e 60), observa-se o surgimento da ficção de índole surrealista, escrita a sério e programaticamente, por um Vergílio Martinho, um Manuel de Lima, ou, por coincidência, por um Ruben A., cuja obra romanesca e de conquista (*Caranguejo*, 1954, *Cores*, 1960, *A Torre da Barbela*, 1964) se destaca pelo enlace perfeito entre uma inventividade que desdenha o já-feito e o já-dito, e um estilo em que o castiço mais genuíno se soma a torneios frásicos numa espontaneidade sadicamente moderna e irreverente.

7 Essas últimas configurações da ficção portuguesa testemunham o progressivo interesse de uma arte que, não alardeando o desprezo pela conjuntura sócio-cultural, se ergue ao nível da linguagem, e ao nível da linguagem pretende manter-se. A década de 60 presenciou a valorização gradativa das técnicas formais, inclusive por parte de escritores notoriamente realistas, como Carlos de Oliveira. Almeida Faria, discípulo de Vergílio Ferreira e lido em prosadores ingleses, é a grande revelação dos anos 63-64: os seus romances de curta dimensão (*Rumor Branco*, 1962, *A Paixão*, 1965) semelham, à James Joyce, um exercício de linguagem, uma recriação, ou criação, do mundo como linguagem. Vindo um pouco de trás e publicando pouco, José Cardoso Pires seguia a mesma rota, com um senso de antecipação que talvez não tenha sido bem compreendido a tempo: os seus contos, alguns deles de primeira

água, dentre os melhores produzidos em nossos dias (*Os Caminheiros e Outros Contos*, 1943, *Jogos de Azar*, 1963), testemunham, decerto por influxo do *short story* norte-americano, uma economia de meios que reflete a aspiração de sugerir o máximo de dramaticidade com o mínimo de palavras, lançando mão, inclusive, da ironia, do subentendido, dos cortes súbitos no fluxo narrativo, etc.; se bem que *Anjo Ancorado* (1958) e *Hóspede de Job* (1963) nem sempre logrem êxito nesse intuito, graças, quem sabe, às excessivas supressões voluntárias, apontam para a obra maior que é *O Delírio* (1968), onde o diálogo dos espelhos, compondo um mosaico de mil faces, alcança o seu ponto de saturação; podem-se descortinar laivos de pensamento neo-realista na obra de José Cardoso Pires, mas o seu forte reside na linguagem, que cria, insinua e concretiza.

8. Ainda no curso dos últimos dez anos, mas iniciando-se antes, nota-se a atividade incessante de Urbano Tavares Rodrigues, em cujo universo romanesco se conjugam um cosmopolitismo sincero e generoso e uma linguagem plástica e ágil, guardando um pensamento liberal e ansioso de comunhão, apenas manifesto às escâncaras nas derradeiras metamorfoses do escritor. Ainda são de notar outros prosadores de valor, como Fernanda Botelho, a procurar o enquadramento da média burguesia lisboeta, sobretudo na fração feminina, esmagada entre o ócio e o sexo, ou Augusto Abelaira, outra revelação auspiciosa com *O País das Flores* (1959), onde a questão política se põe como centro de romance, numa forma que trai uma espécie de reestabelecimento, noutras bases, dos postulados neo-realistas; ou Herberto Helder, já conhecido como poeta, cuja obra em prosa (*Os Passos em Volta*, 1963) veio colocá-lo desde logo entre os primeiros contistas dos últimos anos, mercê da originalidade de suas narrativas, vazadas numa linguagem em que o lirismo é nota constante, a ponto de comprometer a própria estrutura ficcional, transformando as histórias antes em poemas que em contos.

Para o fim da década de 60, dá-se o aparecimento de alguns escritores de mérito, como Maria Isabel Barreno, autora de *De Noite as árvores são negras* (1968) e *Outros Legítimos Superiores* (1970), onde a tendência para o fragmentarismo experimentalista não dissimula certo afã de atualizar os procedimentos romanescos, fugindo às velhas receitas, mas tombando noutras: emana de suas narrativas um odor de artificialidade, ou de preconceção que pode comprometer o futuro de uma escritora tão bem estreada; e Álvaro Guerra, cujos romances (*Os Mastins*, 1967, *O Disfarce*, 1969, *A Lebre*, 1970) revele uma vocação de autêntico romancista, que resiste às facilidades do seu talento e procura temperar um estilo

viril e terso com uma visão impiedosa dos homens, de que não é estranho um engajamento político habilmente camuflado em alegorias e simbolizações vastamente conotativas, tudo deslizando em narrativas que não recusam as fundações assentes do começo-meio-fim para se construir alta e tragicamente. E Nuno Bragança, autor de um único romance (*A Noite e o Riso*, 1969), marcado por um humor fino e de imediata comunicação ao leitor, expresso numa linguagem despojada, que lembra de pronto o *Nome de Guerra*: simbolicamente, este panorama poderia fechar-se com uma obra semelhante à que o abriu, como a indicar, pelo insólito de sua comum atmosfera irônica, uma direção estética que só agora é retomada.

Seja qual for o juízo dos pósteros acerca dos escritores aqui referidos e de outros que ainda seriam de lembrar, uma coisa é certa: parece superada de vez a sombra do romance queirosiano que, de uma forma ou de outra, teimava em permanecer até a II Grande Guerra. Bastaria esse dado para conferir grandeza e oportunidade às experiências romanescas dos últimos anos em Portugal.

9. Uma visão de conjunto que se desejasse completa teria forçosamente de incluir, ainda que de passagem, a literatura das Ilhas e do Ultramar. Como por si só constitui capítulo merecedor dum longo exame, satisfaça-nos apontar dois nomes, talvez os mais importantes: Castro Soromenho, autor de um romance tido como do melhor que se produziu em África (*Terra Morta*, 1949), válido pela coerência como interpreta os embates do nativo e o branco, numa tensão dramática que o estilo, entre culto e oral, procura exprimir; e Baltasar Lopes, que representa Cabo Verde com o seu *Chiquinho* (1947), espécie de saga das ilhas crioulas composta por um adulto que recorda, liricamente, a sua infância na cidade natal e o drama de “emparedado”, dividido entre vegetar na terra adusta e, cedendo ao apelo da distância, emigrar para a América, visionada como eldorado e redenção.