

Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea

Carlos Reis

A EVOLUÇÃO DE UMA LITERATURA NÃO se processa necessariamente de forma harmoniosa ou equilibrada. Pelo contrário: em vez de harmonia ou equilíbrio, é a ruptura, por vezes mesmo a confrontação, que condicionam mutações evolutivas que de outro modo seriam inconsequentes.

No plano da teoria da história literária, é mesmo possível ponderar três grandes etapas em que se resolve a dialéctica entre convenção e inovação, dialéctica que, de um modo geral, determina a evolução literária: primeiro que tudo, o fluxo das transformações estéticas desencadeia uma atitude de *inovação*, traduzida na derrogação de códigos dominantes; depois dela, sobrevém um tempo de *estabilização*, em grande parte assegurada pela acção conjugada de diferentes mecanismos de ordem institucional (da crítica literária à atribuição de prémios); por fim, ocorre um estágio de *saturação*, marcado pela redundância e, conseqüentemente, desprovido da capacidade de suscitar efeitos de surpresa. É então que estão criadas as condições para que se emprenda um novo ciclo de transformações¹.

A literatura portuguesa deste século — aquele sobre que este texto se debruça — conheceu episódios que consabidamente constituíram factores de ruptura e, como tal, motivação para a transformação da cena literária e para a renovação dos seus agentes. O movimento de *Orpheu*, o movimento da *Presença*, o movimento neo-realista, a publicação dos *Cadernos de Poesia*, a tardia activação do Surrealismo ou o movimento da poesia experimental são alguns (não todos) desses episódios.

Quando olhamos certas zonas significativas da ficção portuguesa contemporânea, é difícil formularmos apreciações de conjunto, sem levarmos em conta o efeito dinâmico que o pro-



cesso evolutivo suscita. Por outro lado, é necessário reconhecermos que, no quadro dessa ficção, certos autores e obras arriscam-se a juízos de precária fundamentação, justamente pelo facto de surgirem desenquadrados de movimentos que lhes inculcam um sentido de legitimação literária que, à margem desses movimentos, parece debilitada. Um exemplo: a obra literária de Vitorino Nemésio — objecto, nos últimos anos, de intensa revalorização, no que à sua produção poética diz respeito —, cuja componente ficcional é reconhecidamente dominada pelo romance *Mau Tempo no Canal*. Publicado em 1944, em tempo de prolífica irrupção da ficção (e também da poesia) neo-realista, *Mau Tempo no Canal* terá sido prejudicado por se colocar à margem dessa irrupção, ao mesmo tempo que, em parte pela atmosfera, costumes e cenários açorianos que privilegiava, escapava também à retórica narrativa presencista, de resto já então consideravelmente desgastada. E contudo, hoje, olhando para trás, não é forçado reconhecer que *Mau Tempo no Canal*, mesmo sendo uma pedra aparentemente perdida no caminho, constitui um marco incontornável.

Dito isto, recuemos um pouco para notarmos o seguinte: a geração de Pessoa não teve, na narrativa, um modo de representação literária tão insistente como o foi a poesia. Ainda assim, no caso de Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio* (1914) e as novelas de *Céu em fogo* (1915) confirmam a personalidade torturada e complexa revelada por uma breve mas intensa produção poética; e em Almada Negreiros, o romance *Nome de Guerra* (publicado em 1938, mas de redacção anterior) define-se como exemplo curioso, se bem que não ortodoxo, do chamado *romance de aprendizagem*, percurso iniciático de uma personagem provinciana, imersa nos cenários nocturnos e boémios da capital.

Com o grupo da *Presença* (como se sabe, afectado nas suas opções estéticas por alguma carga epigonal), o cenário altera-se: o romance faz-se, então, um género paralelo ao discurso poético, no que toca à problematização literária dos temas, valores e situações humanas que são representadas. O romance *Elói* (1929) de João Gaspar Simões, pela forma como opera a sondagem da vida psicológica da personagem, e o *Jogo da Cabra Cega* (1934) de José Régio, pela forma como equaciona a unidade de um sujeito densamente afectado por preocupações ético-morais, são testemunhos interessantes, mas inevitavelmente datados, da incursão presencista pela ficção narrativa. Já as obras de Branquinho da Fonseca (sobretudo a novela *O Barão*, de 1942) evidenciam uma mais segura estruturação narrativa e, desse modo, inegável capacidade para superar limitações de escola.

A produção literária de Aquilino Ribeiro e de Ferreira de Castro (e também a de Domingos Monteiro, Joaquim Paço d'Arcos, Castro Soromenho, etc.) decorre à margem dos quadros ideológicos que hão-de marcar uma parte da narrativa portuguesa do nosso século. Esses quadros ideológicos são os do Neo-Realismo, configurado desde os anos 30, sob o signo do materialismo histórico e dialéctico. Também por esse motivo, a imagem que hoje temos da maioria daqueles escritores — certamente com excepção de Aquilino Ribeiro, que parece agora beneficiar de renovada atenção crítica² — é uma imagem progressivamente desvanecida. E isto apesar de, nos casos mencionados, se incluir um nome — que é o de Ferreira de Castro — que em vida desfrutou de enorme aceitação e notoriedade públicas, incluindo-se nelas inúmeras traduções, por vezes em editoras de grande prestígio.

Em paralelo com a produção literária daqueles escritores (e por vezes revelando com

eles algumas afinidades estratégicas), a opção narrativa maioritariamente privilegiada pelos escritores neo-realistas (Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Fernando Namora, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, etc.) revelava-se uma solução sintonizada com as fortes motivações ideológicas do movimento.

Período literário dos mais marcados ideologicamente da História literária portuguesa, o Neo-Realismo permite-nos observar as limitações desse que foi o seu inegável vigor ideológico. De facto, a produção literária neo-realista procurou circunscrever-se dentro de limites programáticos bem nítidos; e se hoje vemos este facto como excessivo, acontece assim também porque o tempo que vivemos e a ficção narrativa que ele nos trouxe são refractários ao monolitismo ideológico neo-realista, povoados como se encontram por linguagens que nos *impregnam* (o termo é de Abraham Moles) com múltiplos discursos ideológicos.

De forma muito significativa, a produção literária de Carlos de Oliveira acompanha a evolução do Neo-Realismo e contribui para a gradual afirmação de processos literários que em certa medida divergiam (a par de Mário Dionísio e João José Cochofel, mas também de Manuel da Fonseca) dos propósitos fundadores do movimento. O que, por outro lado, vem sugerir que a consistência ideológica do movimento neo-realista foi mais aparente do que efectiva. É assim que, em 1953, o romance *Uma Abelha na Chuva* concretiza uma prática narrativa qualitativamente distanciada dos primeiros romances neo-realistas: sobrevêm então subtis estratégias de representação, depuradas em sucessivas reedições, de acordo com o que foi sempre o exigente trabalho de escrita (e de reescrita) do escritor. Assim se abrem à ficção portuguesa os caminhos que conduzem à posteridade do Neo-Realismo: nela participa o próprio Carlos de Oliveira, depois de mais de vinte anos de “silên-

cio ficcional”, com *Finisterra — Paisagem e Povoamento* (1978), texto em que as categorias tradicionais da narrativa se dissolvem, em benefício de um denso tecido narrativo, atravessado pela recorrência de temas cristalizados na memória.

Nos anos que, na década de 50, se seguem à viragem do Neo-Realismo, o que é sugerido pelas primeiras obras de escritores em afirmação — J. Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues, um pouco mais tarde Augusto Abelaira — não é propriamente uma ruptura; é, sim, uma espécie de alargamento das referências temáticas do Neo-Realismo, já que a reflexão em torno do pensamento marxista levava essa geração de ficcionistas a questionar a sua eficácia ética. Ocorria isto em consonância com a evolução de romancistas inicialmente ligados ao movimento — como Fernando Namora ou Vergílio Ferreira —, abertos a leituras de teor existencialista, e com a revelação de David Mourão-Ferreira (também poeta e ensaísta), Fernanda Botelho e Maria Judite de Carvalho, confirmados como ficcionistas sobretudo na década seguinte.

Mas os anos 50 são ainda, é necessário lembrá-lo, um tempo atravessado pela regular presença de outros ficcionistas, nalguns casos provenientes de uma época anterior até ao Neo-Realismo: Aquilino Ribeiro, de quem já aqui se falou, insiste na representação do universo rústico que é ainda o de notáveis romances publicados nos anos 50: *A Casa Grande de Romarigães* (1957) e *Quando os lobos uivam* (1959); José Régio, poeta, ficcionista e também importante ensaísta, traz da segunda vaga modernista uma preocupação de índole psicológica, habilmente articulada, na série romanesca *A Velha Casa* (1945-66), com temas e situações de incidência social; Vitorino Nemésio, autor não apenas do já comentado *Mau Tempo no Canal*, mas também de contos, novelas e crónicas (como as incluídas no volu-

Em 1968 – ano a vários títulos decisivo, na História portuguesa e na História europeia – o romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, vem afirmar-se como marco fundamental da ficção portuguesa. Arquivo revista LER.

mes *Corsário das Ilhas*), em que avulta o talento de um grande contador de histórias. Estes e outros que aqui é possível apenas enumerar: Branquinho da Fonseca, Tomás de Figueiredo, Rodrigues Miguéis, Marmelo e Silva, etc. E também, naturalmente, Alves Redol, capaz de desvanecer, na sua ficção romanesca tardia, a rigidez doutrinária do Neo-Realismo: *A Barca dos Sete Lemes* (1958), *Uma Fenda na Muralha* (1959) e, depois deles, sobretudo *Barranco de Cegos* (1962) são disso provas evidentes.

Se rupturas existem, elas situam-se sobretudo na década de 60. Este é, de resto, um tempo que a isso mesmo é propício: coincidindo com os primeiros sinais de agonia da ditadura, aprofunda-se nos nossos escritores a disponibilidade para experiências inovadoras, que vêm romper também com uma certa estreiteza de processos narrativos até então vigentes. É então que Jorge de Sena está a escrever *Sinais de Fogo*, denso (e inacabado) romance de publicação póstuma (1979), que em parte pode ser lido como *romance de formação* de uma geração. Por outro lado, a recepção do chamado *novo romance* constitui, neste contexto, um evento certamente importante: romances e ensaios de Alfredo Margarido e Artur Portela Filho, em princípios da década, constituem o eco das propostas francesas; e Vergílio Ferreira confirmou a relevância desse *novo romance*, ao privilegiar um tipo de narrativa em que se adivinha dissolvida a consistência do real.

O que então está a acontecer ultrapassa, contudo, as estritas fórmulas do *novo romance*, tal como os seus modelos franceses o haviam estabelecido. A definitiva superação do Neo-Realismo e dos valores que representara traduz-se também numa rearticulação da narrativa e das suas categorias fundamentais: uma certa desagregação do romance, enquanto género



internamente coeso, combina-se cada vez mais com o culto da dispersão discursiva, com especial incidência no plano temporal; e a personagem, ao perder a nitidez de contornos herdada do Realismo crítico, remete, na sua fluidez, para um sujeito em acentuada crise social e ideológica.

Almeida Faria pode ser considerado a revelação da década, exactamente por protagonizar este impulso renovador: *Rumor branco* é, em 1962, um romance surpreendente, saudado pela forma como nele são des-realizadas as situações representadas, formalmente elaboradas através de uma enunciação fragmentária. Depois disso, Almeida Faria prolonga esse impulso

renovador, com o romance *A Paixão* (1965), começo de uma *Tetralogia romanesca* que é encerrada em 1983 (*Cavaleiro Andante*) e que é, simultaneamente, testemunho da nossa História recente e seu perverso agente de subversão.

Mas importa ainda, naturalmente, destacar outros nomes: Luís de Sttau Monteiro, com *Angústia para o jantar* (1961), a que não se seguiu a obra ficcional que esse primeiro e prometedor romance anunciava; as incursões de José Gomes Ferreira na prosa ficcional e na crónica; a confirmação de Augusto Abelaira, autor de *Bolor* (1968), um texto de hábil construção diarística; o aparecimento de Maria Gabriela Llansol, reafirmada em produção posterior, tal como Ana Hatherly, João Palma-Ferreira, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Ruben A. e Nuno de Bragança, entre outros. E também Herberto Helder, autor de uma notável obra poética, mas também de *Os Passos em Volta* (1963), conjunto de textos em que a recusa da narrativa como referência mimética ao real se coaduna com um imaginário de recorte onírico.

Mas, para além destes, é necessário que de novo atentemos em José Cardoso Pires. É em 1968 — ano a vários títulos decisivo, na História portuguesa e na História europeia — que o seu romance *O Delfim* vem afirmar-se como marco fundamental da ficção portuguesa contemporânea; em articulação com a história particular e circunstanciada que relata, *O Delfim* conta também uma outra história: a da conquista da própria história, a da elaboração de uma narrativa em que habilmente se cruzam os registos do policial, do historiográfico, do jornalístico e do ensaístico. Acrescente-se a isto, sempre sob o olhar de um narrador que ignora certezas e conquista arduamente conhecimentos precários, a valorização do simbólico e do mítico, combinados com a representação de situações sociais e económicas que nunca deixam de interessar o escritor.

Reconhece-se sem dificuldade, neste momento, que o evoluir da ficção portuguesa não é indiferente à intolerância de um regime político-social mutilante e repressivo. A angústia que uma tal situação suscita em não poucos intelectuais portugueses subsistirá até 1974; e mesmo para além dessa data libertadora, textos como *Dissolução* (1974), de Urbano Tavares Rodrigues, ou *Sem tecto entre ruínas* (1979), de Augusto Abelaira, remetem de forma enviesada para um mal-estar existencial que algo tem que ver com a descrença no poder redentor de ideologias em crise.

É num cenário radicalmente renovado a partir de 1974 e no decurso de um movimento evolutivo ainda por acabar que certas presenças se impõem, com o vigor de revelações. Assim, a ficção que se nutre da violência da guerra colonial (a de Lobo Antunes, a de Lídia Jorge, a de Cristóvão de Aguiar, a de João de Melo, a de Fernando Assis Pacheco, a de Manuel Alegre) traz consigo uma força testemunhal com a premência e também, em certos casos, com o ansioso imediatismo do que foi revoltadamente vivido. De alguma forma é o que acontece *A Balada da Praia dos Cães* (1982), de Cardoso Pires, que projecta eventos e figuras reais para a cena de uma ficção contaminada por registos tradicionalmente não literários.

Dotado de mais amplos horizontes é o fascínio pela História (próxima ou remota), experimentado por ficcionistas nem sempre identificados com atitudes ideológicas de tipo nacionalista. José Saramago antes de todos, Agustina Bessa Luís, Almeida Faria, Mário Ventura, Álvaro Guerra e Mário Cláudio, entre outros, redescobrem uma História por vezes configurada em função de sagas familiares ou de biografias de figuras relevantes. E com ela confirmam o pendor de uma parte da nossa mais recente ficção, para revalorizar a efabulação narrativa e o seu

Agustina Bessa Luís — autora de uma obra tão abundante e sedutora como desigual e controversa — constitui, no nosso panorama ficcional, um caso incontornável...
Arquivo revista LER.



poder sedutor, bem patente em romances de Diniz Machado, Américo Guerreiro de Sousa ou do já citado Lobo Antunes.

Os que o não fazem concentram-se numa concepção da narrativa como aventura da linguagem. Trata-se, de certa forma, da verdadeira narrativa da Revolução (a política e a da linguagem), ainda que sem a invocar de forma expressa; curiosamente, este é, não raro, um campo de *escrita feminina*: o de Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da Costa, Eduarda Dionísio, Teolinda Gersão, Wanda Ramos, Luísa Costa Gomes, Olga Gonçalves, Lídia Jorge, etc.

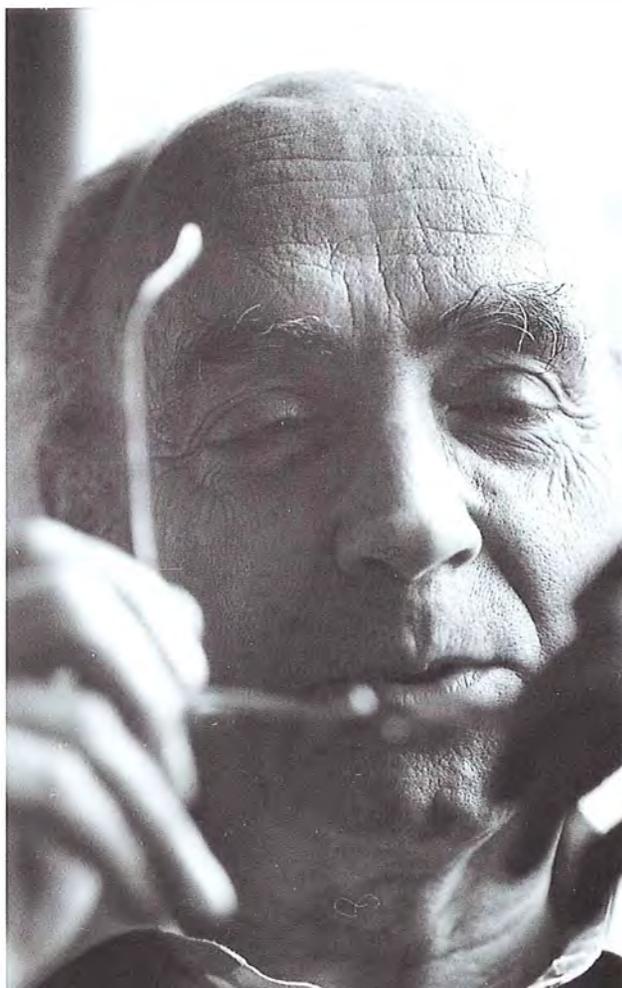
Não poucos dos nomes até agora citados têm conseguido aliar a qualidade e complexidade da sua escrita narrativa aos favores de um público vasto, atento e fiel. Agustina Bessa Luís — autora de uma obra tão abundante e sedutora como desigual e controversa — constitui, no nosso panorama ficcional, um caso incontornável, desde logo pelo vigor do estilo prolixo que ostenta. Nesse estilo enquadra-se o característico pendor aforístico de Agustina, feito de reflexões sobre mentalidades e comportamentos morais, sobre Portugal e sobre o destino português, sobre revoluções e transformações sociais, como podemos ler na *Crónica do Cruzado Osb.* (1976) ou em *As Fúrias* (1977). Com a densa, por vezes quase caótica, teia ético-moral que assim se elabora articula-se um tecido romanesco aparentemente desequilibrado e improvisado, mas sem dúvida vigoroso e marcante.

António Lobo Antunes é outro caso singular. Partilhando com Agustina um aparente distanciamento relativamente aos mecanismos de promoção da instituição literária, Lobo Antunes tem-se distinguido entre nós (e além fronteiras) como romancista tecnicamente evoluído; para além disso, a obra ficcional de Lobo Antunes revela-se-nos, desde o seu primeiro romance (*Memória de Elefante*, 1979), sempre atenta aos grandes (por vezes chocantes e mesmo degradantes) temas e situações da nossa vida pública: o romance *Manual dos Inquisidores* (1997) atesta-o expressivamente.

Para além destas, torna-se necessário destacar duas outras produções ficcionais extremamente significativas: a de Vergílio Ferreira e a de José Saramago. Tendo iniciado a sua produção literária com *O caminho fica longe* (1939), Vergílio Ferreira não escapou, como outros escritores da sua geração, às dominantes ideológicas e culturais de uma época histórica atravessada por tensões muito vivas: era o tempo da projecção

na literatura de uma atitude de resistência à ditadura e de solidariedade para com os oprimidos. Com o romance *Mudança* (1949) pode dizer-se aberta uma nova etapa na produção literária de Vergílio Ferreira. Depois dele, surgem obras tão importantes como *Manhã submersa* (1954) e *Aparição* (1959), este último um romance a diversos títulos decisivo, pela forma como equaciona sentidos fundamentais da ficção narrativa de Vergílio Ferreira.

Depois disso, os anos 60 foram um período especialmente fecundo na produção ficcional e ensaística de Vergílio Ferreira: em 1960, publica *Cântico final*, depois *Estrela Polar* (1962) e em seguida recupera *Apelo da noite* (1963), redigido quase dez anos antes; de 1965 é *Alegria breve*. E juntamente com a ficção emergem referências literárias e filosóficas como o existencialismo e a fenomenologia, o novo romance, Kafka e Albert Camus, marcos de um percurso em que cada vez mais está em causa a estrutura do romance como género coeso: já em *Alegria breve*, a alegria da vida, momento fugaz entre o nascimento e a morte, representa-se num espaço difuso e desrealizado. Depois, *Rápida, a sombra* (1974) pulveriza as categorias convencionais do romance; *Signo sinal* (1979), partindo de um cenário de destruição e crise, põe em causa valores instituídos, de novo através de um discurso fragmentário e destituído de coesão interna. *Para sempre* (1983) constitui, em diversos aspectos, um regresso às origens: às origens infantis da personagem, a uma situação narrativa memorial, também à problemática da morte e da eternidade, intimamente ressentida por um narrador no ocaso da vida. Por fim, os últimos romances de Vergílio Ferreira (*Até ao fim*, 1987; *Em nome da terra*, 1990; *Na tua face*, 1993) podem ser lidos como textos crepusculares, também porque tratam de questões como o fim, a morte, a eternidade próxima, a vivência do amor terminal, a dissolução do corpo.



A ficção de Saramago repensa o nosso destino histórico, nos termos de uma indagação desrealizante e quase mágica que perspectiva o futuro; noutros casos, a problematização ficcional incide sobre temas, mitos e figuras religiosas, sobre o sentido da culpa, a responsabilidade ética ou a cegueira humana. Arquivo revista LER.

Quando, em 1980, publica o romance *Levantado do chão*, José Saramago não é um escritor desconhecido: antes desse romance, publicara poesia, teatro e também ficção. A verdade, porém, é que é essa a obra que lança o seu autor para uma projecção nacional e internacional que hoje não encontra paralelo entre nós, dentre os escritores contemporâneos.

Podemos perguntar-se: o que mudou em Saramago, nos últimos anos, que justifique um tal (e

quase súbito) destaque? Convém lembrar que, numa das suas anteriores obras, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Saramago empreende uma reflexão sobre os problemas da criação artística, sugerindo desde logo a possibilidade de uma entrega à escrita como acto sistemática e profissionalmente assumido; os romances da fulgurante (para o escritor) década de 80 são disso a consequência evidente.

Mas isto não explica tudo. Em *Levantado do chão*, em *Memorial do Convento* (1982), em *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984), em *História do Cerco de Lisboa* (1989), o que encontramos é também a já comentada integração da História na ficção, uma tendência de que justamente Saramago tem sido o grande protagonista entre nós. É preciso notar, entretanto, que os romances de Saramago não resultam da exumação do romance histórico, tal como foi consagrado pelo Romantismo. Trata-se, em vez disso,

de recuperar a condição primordialmente histórica de todo o romance, enquanto género remotamente ligado à História, nas origens da sua consolidação sociocultural e capaz, à sua maneira, de a *reescrever*. Para além disso, a ficção de Saramago repensa o nosso destino histórico, nos termos de uma indagação desrealizante e quase mágica que perspectiva o futuro (*A Jangada de Pedra*, 1986); noutros casos, a problematização ficcional incide sobre temas, mitos e figuras religiosas, sobre o sentido da culpa, a responsabilidade ética ou a cegueira humana (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991; *Ensaio sobre a Cegueira*, 1995).

A ficção portuguesa vive hoje um dos momentos mais fecundos da sua História. Acontece assim porque ela tem sabido redescobrir a *magia do relato*, sem, com isso, deixar de se articular com as transformações da História e da sociedade a que se refere, pela via sinuosa da referência ficcional. Desse modo, a ficção portuguesa contemporânea — e muito particularmente a das últimas duas ou três décadas — é capaz de nos *comprometer* com essa História e com essa sociedade a que se reporta: é nesse sentido que, em última instância, a nossa narrativa ficcional mais recente aponta, como remete também para uma memória colectiva que ela faz ressoar em nós, porque a activa, actualiza e reinventa.

Lobo Antunes tem-se distinguido entre nós (e além fronteiras) como romancista tecnicamente evoluído; para além disso, a obra ficcional de Lobo Antunes revela-se-nos, desde o seu primeiro romance, sempre atenta aos grandes temas e situações da nossa vida pública. Arquivo revista LER.



¹ Cf. C. Reis, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Almedina, 1997, pp. 390 ss.; de forma mais minuciosa, Henryk Markiewicz postulou cinco fases evolutivas daquilo a que chama *corrente literária* (cf. "Technique de la périodisation littéraire", in M. V. Dimic e E. Kushner (eds.), *Actes du VIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Stuttgart, Kunst und Wiessen/E. Bieber, 1979, vol. 2).

² Este é, aliás, um caso interessante, para se ver como os mecanismos de institucionalização literária interferem na configuração da memória literária: a constituição de um Centro de Estudos Aquilianos (em Viseu) e a publicação da revista *Cadernos Aquilianos* são, deste ponto de vista, contributos muito significativos.