

ROMANCE E SOCIEDADE NO PORTUGAL DO SÉCULO XX

Luís MARTINS

Cultivado com mestria por autores bem favorecidos pela estima pública - Antero de Figueiredo, C. Malheiro Dias, João Grave, Júlio Brandão, Campos Monteiro, Manuel Ribeiro, Sousa Costa, Vieira da Costa, M. Silva Gaio, Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Assis Esperança, João Gaspar Simões, M. Campos Pereira, Joaquim Paço d'Arcos, Nuno de Montemor, etc. - o romance português moderno poderia constituir uma biblioteca selecta de obras fundamentais, consagradas pela crítica, pela leitura e pela tradução, mas ainda se move sob o signo de Eça de Queiroz. Repete ainda a técnica do realismo, tal como se cristalizou na obra do grande escritor.

Fidelino de Figueiredo, *Depois de de Eça de Queiroz ...*, S. Paulo, Ed. Classica Cientifica, 1943, p. 48.

PERGUNTA: Costuma dizer-se que a pior coisa que aconteceu à poesia portuguesa foi o Pessoa.

RESPOSTA: Como ao romance português foi o Eça de Queirós. Só a partir de trinta e tal (193, nosso) é que a literatura portuguesa se começou a tornar independente do Eça de Queirós, que enclacrou o romance durante trinta ou quarenta anos. É o defeito dos grandes escritores, fazem o deserto à volta deles.

Entrevista de Francisco Frazão e Mariana Vieira a Augusto Abelaira, "O Trabalho do Ócio - Entrevista com Augusto Abelaira", in revista *Abril em Maio*, n.º 0/1, Lisboa, s/d (2000), Ed. Abril em Maio, Associação Cultural, p. 9.

1. - 4 Fases do Romance Português no século XX*

De um modo sintético, façamos um percurso sobre a história do romance português do século XX, debruçando-nos sobre algumas das categorias e dos temas narrativos que lhe têm sido intrinsecamente constituintes e evidenciando como os mesmos se foram estruturalmente alterando ao longo deste século.

* Este artigo é parte integrante do estudo que desenvolvemos ao longo do ano de 2000 como membro do Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares. A investigação, na sua totalidade, será publicada pela editora Campo das Letras, em Junho de 2001, e intitula-se *Geração de 90 - Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*.

1.1. – *Análise da Evolução de alguns Temas e Categorias Narrativas*

Não nos interessa teorizar de um modo formal ou especulativo o importantíssimo papel que as categorias de tempo e espaço desempenham no romance, mas demonstrar, de um modo breve e avulso, que a sua representação na estruturação do romance português sofreu profundas alterações ao longo do século XX. Propomo-nos fazer uma breve viagem através de alguns textos dos mais conhecidos romancistas portugueses do século XX, permitindo assim evidenciar, de um modo prático, como a construção da narrativa se modificou radicalmente.

Começemos, por exemplo, pela análise da representação e descrição literárias de um **largo**. Debrucemo-nos sobre três textos importantes, que apresentaremos cronologicamente. O primeiro texto pertence a Manuel da Fonseca, *O Fogo e as Cinzas*, (1953, p. 23)

Antigamente, o Largo era o centro do mundo. Hoje, é apenas um cruzamento de estradas, com casas em volta e uma rua que sobe para a Vila. O vento dá nas faias e a ramaria farfalha num suave gemido, o pó redemoinha e cai sobre o chão deserto. Ninguém. A vida mudou-se para o outro lado da vila.

O comboio matou o Largo. Sob o rodado de ferro morreram homens que eu supunha eternos. O senhor Palma Branco, alto, seco, rodeado de respeito. Os três irmãos Montenegro, espadaúdos e graves. Badina, fraco e repontão. O Estroina, bêbado, trocando as pernas, de navalha em punho. O Mã Raça, rangendo os dentes, sempre enraivecido contra tudo e todos. O lavrador de Alba Grande, plantado ao meio do Largo com a sua serena valentia. Mestre Cabral. Ui Cotovio, rufião, de caracol sobre a testa. O Acácio, o bebedola do Acácio, tirando retratos, curvado debaixo do grande pano

O espaço "largo" é apresentado em Manuel da Fonseca segundo os cânones do romance clássico do século XIX, ou seja, segundo a herança do realismo queirosiano: existe um espaço físico bem determinado, que o narrador descreve como um fiel espelho, e existe um tempo cronológico bem delimitado, que, no seu passar-se, vai permitindo o aparecimento de um conjunto de alterações na estrutura que relaciona os diversos conteúdos do espaço. A descrição é apresentada ao leitor segundo um estilo realista: o narrador habita fora do texto e apresenta as coordenadas do espaço e as transformações do tempo através do jogo inter-relacional das personagens.

Filosoficamente falando, **existe um Eu permanente, fixo, uma identidade, que narra uma Substância exterior, também ela fixa e permanente que, como todas as substâncias, encontra-se sujeita a modificações contínuas, a novas qualidades, que o Eu narrativo vai desdobrando temporalmente para o leitor.**

Vejamos agora um outro texto sobre o mesmo tema, o **largo**, retirado de *O Delfim*, de José Cardoso Pires (1968, p. 31):

O largo. (Aqui me apareceu pela primeira vez o Engenheiro, anunciado por dois cães.) O largo:

Visto da janela onde me encontro, é um terreiro nu, todo valas e pó. Grande de mais para a aldeia – é facto, grande de mais. E inútil, dir-se-á. Pois, também isso. Inútil, sem sentido, porque raramente alguém o procura apesar de estar onde está, à beira da estrada e em pleno coração da comunidade. Tal como um prado de cardos, mostra-se agressivo, só domável ao tempo; e se não pica repele, servindo-se das covas, dos regos das chuvas ou da poeirada dos estios. Um largo, aquilo a que verdadeiramente se chama largo, terra batida, tem de ser calcado por alguma coisa, pés humanos, trânsito, o que for, ao passo que este aqui, salvo nas horas da missa, é percorrido unicamente pelo espectro do enorme paredão de granito que se levanta nas traseiras da sacristia. Diariamente, ano após ano, século após século, essa muralha, mal o sol se firma, envia a sua sombra para o terreiro, arrastando uma outra, a da igreja. Leva-a envolvida, viaja com ela pelo deserto de buracos e de pó, cobre o chão, arrefece-o, e ao meio-dia recolhe-se, expulsa pelo sol a pino. Mas a tarde é dela. À tarde a sombra recomeça a invasão, crescendo à medida que a luz enfraquece. Tão escura, observe-se, tão carregada de hora para hora, que parece uma mensagem antecipada da noite; ou, se preferirem, uma

Neste texto de Cardoso Pires, o que de imediato ressalta é, justamente, tanto a ausência de um eu fixo e majestático como de uma substância exterior fixa e permanente, ou seja, o estatuto do narrador em Manuel da Fonseca, que dominava o tempo, o espaço e a história, foi expulso de *O Delfim*. Agora, abunda o perspectivismo: a narração é interrompida para se apresentar um facto de memória; depois, o largo não é apresentado por um eu universal, mas por um eu localizável e perspectivável: “da janela onde me encontro”; ainda, a substância do largo não é tomada por si, mas comparada com a aldeia: “Grande demais para a aldeia”; por outro lado, o largo não é evidenciado como, por exemplo, desértico (ninguém lá se encontra), que seria uma característica objectivável, mas ao modo do ponto de vista de quem o observa e classifica como “inútil”.

Assim, comparando os textos de 1953 e 1968, **podemos concluir que ao eu narrativo sucederam-se os eus narrativos, à visão única e sábia da narração sucederam os perspectivismos cépticos e relativistas e à substância fixa e exterior ao eu narrativo sucederam-se os múltiplos modos de abordagem da realidade consoante as inclinações ideológico-mentais do narrador.**

Saltemos agora para 1991, ano de edição do romance *A Casa Eterna*, de Hélia Correia (p. 25):

Estou, como ele, no largo de Amorins. Estou, como uma criança na areia, procurando-lhe o rasto para colocar os pés exactamente onde ele os colocou. Segurando uma mala e tendo muito frio.

Transformá-lo agora em personagem é não o encontrar e tecer uma espécie de glosa à sua volta.

Eis o pequeno largo de Amorins com os seus bancos verdes e a sua japoneira. É Março, porém Álvaro chegou em pleno Verão. Não foi isto que viu, mas os tons sujos, a relva ressequida. O casario em volta estaria chispando, provocaria dor. De modo que ele seguia recolhido, separado das coisas pelo seu sobretudo, como se em volta houvesse apenas gelo, um azul estonteante, de planície.

Teria ele já esquecido o caminho de casa? Ainda assim não iria, como eu, perguntá-lo a este homem à porta do café. Seguiria o seu rumo, por aproximações, fechando grandes círculos, num tanteio de pássaro.

Face a este texto, escrito na transição entre as décadas de 80 e 90 e publicado em 1991, constatamos que o perspectivismo do narrador se encontra confundido ou mesmo quase identificado com o perspectivismo da personagem, que ambos nada dominam do ponto de vista do saber (o narrador parece saber tanto como a personagem), que a categoria do tempo é superior ou dominante face ao espaço, o que significa que as qualidades dos objectos (o modo como o largo se apresenta ou se dá a ver em cada mês) são narrativamente mais sólidas do que a substância do próprio objecto fixo (o largo em si mesmo) detentor destas qualidades; finalmente, que o narrador e a personagem parecem perdidos num labirinto de passos em volta de que se desconhece a saída.

Assim, **entre as décadas de 50 (Manuel da Fonseca), de 60 (Cardoso Pires) e as décadas de 80/90 (Hélia Correia), e independentemente de ideologias políticas estruturadoras da mensagem de cada romance, algo de profundamente revolucionário aconteceu na história do romance português.**

Antes de evidenciarmos os elementos constituintes dessa mudança profunda, continuemos a analisar, sob a relação tempo-espaço, mais alguns autores e romances portugueses do século XX. Leiamos a pág. 43 de *A Selva*, de Ferreira de Castro (1930):

Quando o grupo chegou ao embarcadero, o «Justo Chermont» vivia as suas últimas horas de prisioneiro do cais. Os olhos da malta negrusca, subitamente especada por ordem do condutor, vasculharam o barco de lado a lado, varando-lhe os dos conveses, ambos encharcados de luz: a de cima, discreta, muito suave; a de baixo, a

gorros, iluminando os negros porões. Iam em faina intensa as vagonetas e os guindastes, todos conduzindo para bordo a carga que o «Justo Chermont» devia transportar. Ouviam-se vozes fortes de comando, baques surdos, ruídos dispares – e, ao longo da muralha, entre sombras e claridades, havia o mesmo movimento rumoroso, junto dos outros vapores atracados. Mas, no meio de todos eles, o «Justo Chermont», orgulho da Amazon River antes dos «vaticanos» de proa de cetáceo, pesados e ronceirões, tinha solene primazia, com as duas chaminés altivas e comprimento invulgar, que o tornavam admirado onde quer que passasse.

O convés superior, reservado aos passageiros: de primeira classe, apenas ao centro se fechava por curta fila de camarotes; a popa abria-se dum lado a outro e jantar ali, na longa mesa onde branqueava a toalha e rebrilhavam cristais de copos e garrafas, ou adormecer embalado numa rede, sob a brisa tépida das noites amazonenses, devia ser regalo de truz, inesquecível por muito que se vivesse.

Já lá se encontravam, ainda de chapéu na cabeça, entre

Esta página de Ferreira de Castro ilustra-nos de um modo perfeito a relação entre espaço e tempo no romance português da primeira metade do século XX: ali é dito existir um barco, com um nome, uma identidade (a substância fixa e permanente), existir um espaço maior (embarcadouro, porto, cidade) onde o barco se encontra; existem outros barcos, mas “Justo Chermont” sobressai entre todos pelas suas qualidades, tonando-se o protagonista da página (“Mas, no meio de todos eles ...”); existe um movimento dentro e fora do barco e existe um tempo que marca esse movimento (primeira frase do texto). Ou seja, escrever é aqui, em Ferreira de Castro, entre as décadas de 20 e 30, **como pintar um retrato ou criar no espelho da memória e da imaginação a imagem de uma realidade substancial fixa e duradoura; e a própria linguagem, moldada sintactica e semanticamente sob a dominância do realismo, reflecte a estabilidade enquadadora do todo da escrita: categorias da realidade (tempo, espaço, substância, acidentes, qualidades ou modos da substância) são transpostas para as categorias estáveis da gramática (tempo, modo, verbo, substantivo, adjectivo, ...) que, por sua vez, enquadram as categorias da linguagem escrita, apenas incomodadas por uma ou outra inovação proveniente da linguagem oral (“regalo de truz”).**

Ainda nesta década de 20, se recuarmos a 1922 e à edição d’*O Malhadinhas* (p. 27), de Aquilino Ribeiro, encontramos exactamente a mesma figuração categorial, agora intervalada com mais ligeireza na escrita, maior grau de oralidade, menos solenidade burguesa na prosa, mais regionalismo:

Era pelo mês de Abril, na semana da Pascoela, quando se vêem pelos caminhos, assomando nos altos, desaparecendo nas baixas, as garnachas negras dos padres. Lá vão, às vezes dois até três, ou sòzinhos com o arrieiro à frente, a cavalo de suas

horsas rabonas, de igreja para igreja a confessar. Já floria o alecrim e a alfazema, e ao passar na cabeceira dos quintais o seu rescendor alagava os ares muito lavados das chuvas e escaioladinhos de sol. Tupa, tupa no cavalecoque, olhos aqui no cereal todo verde, além no monte a vestir pelagem nova, ou nas águas, que nunca como nesta altura do ano são folgazonas, desgarradas pelos caminhos, a lançarem-se às cegas dos cômoros, sófregas nos próprios corgos, e tão alegres que convidam à alegria, tupa, tupa, a minha maluqueira foi amainando. Aboletei-me essa noite no Castro, em casa dum amigo que me forneceu o necessário para o negócio, e mal os galos cantaram a primeira vez pus-me a pé. Dali até Arouca são sete léguas das velhas, por barrancos, onde nem reis nem ministros, que eu saiba, romperam os sapatos, e tratei de picar. Ainda restava orvalho da manhã à beira das paredes, e já eu atravessava as serras malditas que parecem estar ali de propósito a esconder de olhos maus aquela abençoada bacia do Arda. A vista do convento, meti à desbanda, por um atalho, aconselhado pelo rifão: guar-te de homem de vila como de cão de fila, direito

Embora diferente quanto à constelação lexical, este texto de Aquilino Ribeiro reflecte um mesmo mundo temporal e espacial estabilizado, dotado de categorias fixas e permanentes (um Eu exterior ao texto e uma Substância real passível de ser reflectida no texto), inalteráveis na sua essência e que podem sempre ser objectiváveis.

Na história da literatura portuguesa presumimos não existir texto que esteticamente tenha elevado esta relação absoluta entre espaço e tempo a um nível tão harmónico como a primeira página de *Abelha na Chuva* (1953), de Carlos de Oliveira:

Pelas cinco horas duma tarde invernosa de outubro, certo viajante entrou em Corgos, a pé, depois da árdua jornada que o trouxera da aldeia do Montouro, por maus caminhos, ao pavimento calçadado e seguro da vila: um homem gordo, baixo, de passo molengão; samarra com gola de raposa; chapéu escuro, de aba larga, ao velho uso; a camisa apertada, sem gravata, não desfazia no esmero geral visível em tudo, das mãos limpas à barba bem escanhoadá; é verdade que as botas de meio cano vinham de todo enlameadas, mas via-se que não era hábito do viajante andar por barrocais; preocupava-o a terraça, batia os pés com impaciência no empedrado. Tinha o seu quê de invulgar: o peso do tronco roliço arqueava-lhe as pernas, fazia-o bambolear

A hora, o mês, a estação do ano, a vila, o modo como o espaço é percorrido, as consequências no aspecto da personagem, a descrição física e psíquica deste - tudo em menos de 20 linhas e, ainda por cima, mantendo o mistério da expectativa romanesca, não citando o nome da personagem descrita ("Certo viajante"). É, de facto, uma das mais belas páginas da história da literatura portuguesa.

É o que pode designar-se por **uma página esteticamente perfeita, tão perfeita que pode ser considerada, mesmo, como a sin-**

tese da totalidade do modo de escrita narrativa da primeira metade do século XX segundo o enquadramento categorial já descrito: existe um Eu, existe uma Substância exterior e existe uma visão que permite uma relação de identificação entre a realidade humana e natural e a estrutura espacial e temporal do romance.

A este modo de construção estética do romance, fundado em categorias fixas e permanentes, designaremos por **Realismo Substancialista**, independente do estilo do autor ser mais directo (terra a terra – Alves Redol, por exemplo) ou mais subjectivo (Carlos de Oliveira, José Régio, por exemplo), querendo com tal afirmar que nesta construção estético-literária poderemos sempre tirar a prova da realidade, tirando o dedo da linha do texto, apontar para a realidade exterior transcrita e dizer "Ei-la!", provando-se assim a intermutabilidade entre texto e realidade. Com raríssimas excepções (algum Raúl Brandão, *Livro do Dessassossego* de Fernando Pessoa, textos de surrealistas, por exemplo), a literatura portuguesa da primeira metade do século XX foi indubitavelmente realista e substancialista, o que significa que, setenta anos depois, as polémicas entre "presencistas" e "neo-realistas" parecem-nos mais movidas por interesses ideológicos do que por concepções filosóficas de carácter estético, já que, **sejam uns, sejam outros, obedecem a um mesmo fundo categorial de índole realista, ou seja, pertencem a um mesmo mundo ordenado categorialmente entre a solidez de um eu permanente e a solidez de uma realidade exterior substancial igualmente permanente.** Se o estilo de José Régio é diferente do do primeiro Fernando Namora (até à década de 60), se este escreve como pinta e aquele escreve prosa mantendo alguma liberdade poética subjectiva na sua própria prosa, a filosofia e a gramática por que ambos vêem e lêem o mundo é exactamente a mesma e funda-se, tal como as obras da quase totalidade dos romancistas portugueses da primeira metade do século XX, em 5 pontos comuns:

Realismo substancialista

- 1- O texto reflecte a realidade (exterior ou interior);
- 2- A estrutura do texto reflecte a estrutura da realidade (as categorias são as mesmas)
- 3- O tempo do texto reflecte a ordem do tempo real (cronológico);
- 4- Portanto, existem homologias entre texto e realidade;
- 5- Estrutura sintáctica do texto reflecte a estrutura categorial da realidade (visão aristotélica e/ou kantiana do texto):
 - Um Eu fixo e permanente;
 - Um Objecto fixo e permanente.

Na história do romance português do século XX caberá à década de 60, como em 1.2. se provará mais detalhadamente, o rompimento com esta plena e perfeita estabilidade relacional entre todos os elementos do texto (tempo, espaço, acção, personagens), que espelhava a visão de uma relação harmónica entre todos os elementos da realidade. E o que constatamos, como prenúncio desta radical alteração, que trará doravante a instabilidade categorial ao romance português, é que duas obras maiores publicadas ao longo da década de 50 antecipam já toda a revolução que verdadeiramente só se iniciará na década de 60. Trata-se de *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa Luis, e de *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira. Não sem obedecerem a um cânone com reminiscências realistas, este dois romances operam uma fortíssima cisão entre tempo e espaço, ou seja, as estruturas temporais entram em ruptura com as estruturas espaciais forçando o narrador a multiplicar-se em variadíssimos processos de montagem narrativa de modo a poder dar conta da complexíssima estrutura da realidade. A antiga realidade substancial estável, permanente e fixa (apenas movente e alterável por via de qualidades adjacentes), estilhaçou-se e, agora, co-existem em Agustina e em V. Ferreira inúmeras realidade entrecruzadas, cada uma delas constituindo, com o seu tempo e as suas personagens, um mundo narrativo à parte, ao desdobramento do qual (mundos) se dá o nome de romance. Ninguém melhor do que Óscar Lopes [in A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *Hist. da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, s/d. (16.ª edição), p. 1146] deu conta desta irrupção das múltiplas histórias numa história, da fragilidade ontológica das personagens e do desdobramento quase infinito do tempo em *Sibila*, e, por isso, permitimo-nos transcrever a sua abalizada sentença sobre este romance: "A vocação de facto excepcional de Agustina Bessa-Luis não é do romance como figuração de um mundo social, psíquica ou esteticamente coeso, mas a de colher momentos de surpreendente micro-rigor e irradiação instrutiva, quer em percepções objectivas, quer em vivências interpessoais, quer em formas e sabedoria ancestral que, precisamente, ponham em causa qualquer forma de ordem ou de inteligibilidade aceite; (...) a narração é feita de reiteradas corridas para (uma) intuição lucilante, relegando qualquer relevância de continuidade pessoal ou ambiental, qualquer hierarquização plausível do acessório ao essencial narrativo, qualquer esquema óbvio de sequenciação; (...) o rumo narrativo salteia e ziguzagueia do modo mais surpreendente, como em busca de pontos fusíveis por incandescência (...), de qualquer modo, nenhum grande fôlego realista - antes o mito de forças ocultas e contagiantes, antes o magnetismo pessoal, ante os mistérios eleusinos ou demoniacos".

Por outro lado, em V. Ferreira o tempo diegético é sempre envolvido por outro tempo, um tempo imemorial e eterno, plasmador das intenções humanas na sua máxima insignificância face à voragem de um absoluto. Porém, é pela ausência deste Absoluto (Deus, o sentido da História, o Destino de um homem, ...) que apenas

de uma memória de raízes parece emergir reminiscentemente, que *Aparição*, romance tão realista quanto egotista, prende o leitor. Diferentemente de A. Bessa Luís, não se trata de cruzar tempos reais, artificializando ou humanizando o tempo físico; trata-se, sim, de conferir ao tempo real e ao espaço em que este se movimenta o estatuto de **pobreza ficcional** que a representação imediata da realidade possui – a representação mimética da realidade torna-se em si desinteressante quando não contaminada por esse fulgor imaginoso da consciência que permite transfigurar a realidade em arte, sucumbindo esta e absolutizando aquela. Depois de *Húmus*, de Raul Brandão, *Aparição* constitui um dos mais altos cumes do reino da consciência na ficção portuguesa do século XX, ultrapassando definitivamente a fase realista e substancialista desta. É o que desde logo constatamos na primeira página:

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. Uma lua quente de Verão entra pela varanda, ilumina uma jarra de flores sobre a mesa. Olho essa jarra, essas flores, e escuto o indicio de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. No chão da velha casa a água da lua fascina-me. Tento, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das ideias solidificadas, a espessura dos hábitos, que me constrange e tranquiliza. Tento descobrir a face última das coisas e ler aí a minha verdade perfeita. Mas tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível. Nesta casa enorme e deserta, nesta noite ofegante, neste silêncio de estalactites, a lua sabe a minha voz primordial. Venho à varanda e debruço-me para a noite. Uma aragem quente banha-me a face, os cães ladram ao longe desde o escuro das quintas, fremem no ar os insectos nocturnos. Ah, o sol ilude e reconforta. Esta cadeira em que me sento, a mesa, o cinzeiro de vidro, eram objectos inertes, dominados, todos revelados às minhas mãos. Eis que os trespassa agora este fluido inicial e uma presença estremece na sua face de espectros... Mas dizer isto é tão absurdo! Sinto, sinto

Como se lê, todos os sinais da realidade servem, não como substâncias duradouras, mas como indícios para a descoberta da “face última das coisas e bem aí a minha verdade perfeita”; não se trata de fazer equivaler substantivo gramatical e objecto substancial (eu – linguagem – realidade), ou seja, não se trata de descobrir a verdade real em conformidade com o pensamento, mas, sim, de descobrir kierkegaardianamente, existencialmente, a “minha verdade perfeita”, aquela pela qual eu viverei e morrerei. O que faz aqui o realismo substancialista da primeira metade do século se agora a substância ou a realidade exterior explodiu face a um eu ou uma consciência que se redescobre como fonte e motor da verdade? Para os novos escritores a partir desta década, a que propósito o neo-realismo e o subjectivismo da “Presença” continuarão anunciar mundo novos se mundos assim só podem existir se forem constituídos pelo que de mais irredutível

e singular existe em cada individuo, ou seja, o individualismo da memória e da consciência pessoais e o individualismo da genealogia cultural que cada autor, sem fazer caso da cronologia da história da literatura, para si próprio promove? Onde estão agora essa realidade fixa e exterior e esse eu sempre idêntico que tão bem se transfiguravam em obras de arte? *Sibila* e *Aparição*, de dezenas de romances publicados ao longo da década de 50, estatuem-se como momentos de uma ruptura estética relativamente às categorias de tempo e espaço, ruptura que não mais permitirá que se possam criar em Portugal, com sucesso duradouro, romances escritos à moda de Eça, de F. de Castro, de J. Régio, de Miguel Torga, de A. Redol, de Joaquim de Paço d'Arcos. A partir de agora e com muita força, não existirá mais espaço unívoco, contínuo e sucessivo, lógico, coerente, formando uma unidade com o tempo cronológico. Simbolicamente, como que o título que Fernanda Botelho publica em 1958, *Calendário Privado*, nos ilustra como a partir da década de 50 cada autor possui o seu tempo próprio, incomunicável com o tempo físico comum.

E a verdade é que logo no início da década de 60 surgem três novos autores editando três romances cujos conteúdos não só estilham as antigas categorias absolutas de tempo e espaço como as pulverizam de todo, alterando radicalmente a imagem literária construída pelo romance português da primeira metade do século XX: *Os Pregos na Erva*, 1962, de Maria Gabriela Llansol, *Rumor Branco*, 1962, de Almeida Faria, e *Os Passos em Volta*, 1963, de Herberto Helder. Estes três romances vão desenhar, em conjunto, um novo período da história do romance português, que se arrastará até aos finais da década de 80, embora o seu período brilhante termine nos finais da década anterior. Simbolicamente, depois de 20 anos de forte pujança, fecharíamos esta fase com a publicação, em 1977, de *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago, ou, se quisermos continuar a valorizar continuadores deste tipo de construção romanesca, fechá-la-íamos com a publicação, em 1988, de *Matriz*, de Yvette Centeno.

Assim como, em toda a Europa, a década de sessenta se afirma enquanto contestação aos valores dominantes nas décadas anteriores (movimento Hippie, Maio de 68, Brigadas Vermelhas, Festivais de Rock, ...), assim também a literatura daquele período, em Portugal, se afirma como contestação dos modos dominantes de criação literária prevalecente nas décadas anteriores ("Presencismo", neo-realismo, catolicismo na vertente Francisco Costa, ...). Contestação por contestação, pensamos ser melhor não atribuir nenhuma designação positiva a esta fase literária já que, francamente, nela apenas encontramos, ou autores que, vista a história da literatura como um todo, se encontram temporalmente muito perto de nós para que tenhamos da sua obra um juízo crítico objectivo, ou autores cujos textos, intencionalmente ou não,

parecem animados por uma pulsão de desconstrução das estruturas e categorias que enformaram as diversas narrativas publicadas anteriormente, como o esquema apresentado em 2.2. sobre a relação romance-sociedade pretende evidenciar. Assim, os romances publicados ao longo das décadas de 60 e 70 (arrastando-se um pouco pela década de 80 para alguns autores que continuam a escrever do mesmo modo) só podem ser entendidos à luz dos romances publicados na primeira metade do século, já que não só são destes a sua negação contraditória e estrutural, como, inclusivamente, vista a literatura como um todo, pouco ou nada avançam esteticamente senão enquanto pulsão de desconstrução.

Os 5 pontos apresentados seguidamente (que devem ser confrontados pelo leitor com os 5 pontos apresentados como caracterização do realismo substancialista) esclarecem melhor, pela positiva, o que temos vindo a tentar explicar:

Desconstrução do realismo substancialista

- 1 - Autonomia semântica e sintáctica do texto face à realidade exterior;
- 2 - Incorporação da realidade exterior na lógica do sujeito - memória, imaginação, sentimentos diversos do sujeito prevalecem sobre a lógica da realidade exterior, forçando esta, no texto, a adaptar-se;
- 3 - O texto é dominado por um tempo interior - cruzamento das três dimensões e/ou fragmentações do tempo em instantes eternos;
- 4 - Estatuto da realidade é o de ser inspirador do texto, mas não domina este;
- 5 - Estrutura sintáctica do texto reflecte o pensamento anti-categorial de Nietzsche: - Não existe um eu fixo e permanente; - Não existe um objecto fixo e permanente senão ilusoriamente.

Tentando provar o que acima afirmámos no quadro, vamos dar vários exemplos sugestivos. Neste período, a **história narrada**, como motor da acção e concentração temporal e espacial das personagens, ou desaparece do romance ou perde a sua pertinência face às derivações retóricas do narrador. O eu, a consciência do narrador, através da memória e da imaginação, permite-se sobrevoar o tempo físico, libertando o texto dos constrangimentos da substancialidade espacial e operando uma fusão entre tempos e espaços constitutivamente humanos e, portanto, desobedientes a uma intrínseca lógica da realidade. Se tomarmos como exemplo paradigmático a pág. 73 de *Maina Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa, constatamos que as 5 características enunciadas estão todas presentes nessa página:

Como todo o ar contido entre as quatro paredes forradas de damasco ouro e o estuque rico no pouco que dele deixa entrever o fulgor das muitas velas acesas, e seus reflexos no vidro cortado em pingentes, e nesta esfera burilada exactamente ao centro, e ainda no soalho, onde do lado de dentro está o mesmo negro traçado de branco do brilho dos sapatos afiladíssimos nestes pés aqui, como o ar é de ouro. Não um ouro novo, mas aquecido já por outras noites de vela e pelo aprumo batido, ainda esmorecido agora dos homens, douradas as caras e mesmo as cabeças brancas, poucas, mas dentro em breve quentes, loiro tudo. É grave esta emoção de as ver tombar as cabeças onde as coques de cabelo se enroscam, ouro ainda, já vermelho embora o das que o têm negro lustroso e nessas há as rosas chá, tão inacreditavelmente seguras como a abotoadura de pérola que não sinto no punho, e sei segura, quebrando o ouro, dando-lhe o mate de seu branco, esmorecido embora, ouro ainda. Tule, sei o tule de delicadamente passar perto e da incerteza que dele fica de haver deveras passado sua teia miúda. Como as segue leve e lhes voa na peugada da cinta e depois sobe carregado no bordado a matiz que alteiam no busto de suspirar um pouco.

Como são rosa e ouro ainda as cobertas de azul pálido, nos chiffons doces que antes acalmam onde o tule exaspera, os chiffons franzidos sobre o cetim que as cobre mais perto dos seios e da garganta dourada das mais próximas dos candeeiros que o lacaio, pousada a bandeja do ponche, acende e protege a chama já muito próxima do punho emergido, isolado na renda, não suado ainda, que tudo é a começar, e a chama desce em ouro às galantines do bufete e as aclara na iluminura translúcida dos legumes brancos, agora ouro dentro e as carnes untadas e tomada no fogo sua cor, no fogo são ainda agora e fixo, permanente. E vêm, e despidas

Se quisermos aplicar a este texto de 1969 as categorias de leitura e análise categorial por que interpretamos Eça, Camilo, Aquilino, F. de Castro, Régio, M. Torga, F. Namora, C. de Oliveira, A. Redol, não o conseguiremos. Primeiro, a substância de que o texto fala não é bem perceptível (ausência de uma substância exterior fixa e permanente); segundo e como consequência, é de facto necessário um esforço de interpretação para diferenciarmos os objectos sobre que o texto está discorrendo; depois, as antigas regras da sintaxe foram quase totalmente ofendidas, obviando a novos jogos de cruzamento de palavras e frases não autorizados pela lógica física da realidade exterior e transformando esta em simples inspiradora do texto; depois, também, porque sobre esta inspiração semântica do texto, o eu narrativo constrói movimentos textuais livremente, como se a realidade estivesse dentro da consciência e pudesse ser submetida aos caprichos retóricos sem perder a sua fidedignidade. Mas também porque a própria consciência não nos surge como dotada de uma identidade fixa veladora de uma ordem lógica (não é uma consciência racional), mas, diferentemente, é uma consciência multiplicada pelas suas diversas modalidades de representação ("como", "...como", "... como", ...), ou seja, a estrutura categorial aristotélica e kantiana, que sustentava o romance português da primeira metade do século XX,

cedeu o passo ao perspectivismo nietzscheniano que estatui o texto como uma projecção escrita e equilibrada dos cruzamentos desequilibrados de forças intuituais que irrompem na consciência do narrador e o forçam a escrever. Aqui, a gramática clássica, de tão ordenada e racional, é um empecilho e a liberdade quer-se total, estatuindo-se o texto como o lugar onde as forças do corpo encontram a sua projecção condensada. O romance, mais do que a poesia, estatui-se como o lugar de libertação de 800 anos de história da língua, cortando com esta história e assumindo-se como referente de um novo começo; novo começo que passa, antes de mais, pela destruição das estruturas categoriais que até então enquadravam e orientavam a escrita romanesca.

Para confirmar o que escrevemos, vejamos, agora, as pp. 22 e 23 de *Depois dos Pregos na Erva* (1973), de Maria Gabriela Llansol.

ra-me pelo corpo da bailarina e também pela alma que ela mostrava, nua de sombras, quando dançava. Amava-o com um amor claro e simples mas, naquela noite, sentia um desejo suave de o ouvir e de lhe falar: não compreendia a máscara que ele usava e queria ver-lhe a face.

Bateu à porta do camarim; viu voltar-se para ele a cara tonta, lambruzada de branco; a sua paixão aumentou a bailarina não se despira ainda vestia o mesmo vestido alado calçava as mesmas sapatilhas de cetim com que, incerta, desmaiara e morrera no tablado; escutou-lhe as frases de amor acalmou-lhe a paixão com carícias deixa-me ver-te a face

não

só um instante

deixavas de amar-me

quero ver-te

o meu rosto não tem a beleza do meu corpo, é frio e morto mas eu amo-te

a bailarina arrancou a máscara, a sua face era tão bela como o seu corpo

o teu rosto é belo

não compreendo

na outra noite a bailarina dançou sem pôr a cara tonta; os espectadores espantavam-se de a ver sem ináscara e admiravam-lhe a beleza estranha, mas o corpo da bailarina trawformara-se em mármore: era apenas uma cara deslumbrante e morta donde tinham fugido, a vida e a poesia e os seus braços, as suas pernas já não respondiam, à música-.

Vai-te disse-me ele; não respondi-lhe eu; vai-te insistia com amargura.

«Não voltei; na outra noite a plateia viu-a surgir com a cara tonta: dançou e ninguém a vira ainda dançar».

Ficha II –

a criança matou o pai e a mãe

o pai matou a criança e a mãe

a criança matou a mãe e o pai
 o pai matou a mãe e a criança
 a mãe matou o pai e a criança
 o pai e a criança mataram a mãe
 a mãe e a criança mataram o pai
 a mãe e o pai mataram a criança
 a mãe matou a criança e o pai
 a criança e o pai mataram a mãe
 a criança e a mãe mataram o pai,
 o pai e a mãe mataram a criança,
 o pai e a mãe a criança mataram; ninguém pode viver com meu pai sem ficar triste;
 se este quarto para onde me mudaram agora não estivesse ocupado receberia os
 móveis com verdadeiro prazer, acumula-los-ia num canto pai nosso que estais no céu
 santificado, eu próprio adormeceria com o sono das pessoas da casa: ele, ao jantar,
 sentou-se à mesa, começou por fumar o cigarro com filtro marca Derezke que
 retirou da embalagem verde, com uma figura, embora possua uma cigareira em
 prata, descansou-o no lugar próprio do cinzeiro e inclinou-se para trás na cadeira
 de braços, cujo lugar é junto da telefonia, e que a criada e eu deslocámos para a mesa;
 meu irmão mais velho fica à sua direita, eu e minha meia irmã à sua frente e em frente
 do relógio de parede; minha mãe ainda ausente. Não na cozinha na casa de banho,
 atraída pelo espelho, repetindo-se nele; sabe que ou pinto e a destruirei à minha
 maneira, sabe que eu me torno anormal e a vejo como ninguém a vê; por toda a casa
 temos encontros claros e cúmplices. Se fosse possível convidá-la-ia para uma pose:
 sentada e olhada por mim; eu fazia-a de novo, com a minha contemplação ou a minha
 mão contemplativa: sofro, enquanto me vou aproximando deste livro; o meu pai
 verdadeiro chamava-se Joaquim e escutava, sentado, na altura, em que eu disse tu
 e teu pai a janela e o banco.

Joaquim vou ler-te meu diário, meu caderno de escola, minhas cartas
 de amor e meus protestos: são textos e meus cadernos de escola em vários anos
 26 de Junho de 1949 (texto que depois se rasgou em diagonal) faço amanhã
 a última prova escrita do meu e vezes tentei ter o
 meu diário não um diário de c ira, através das
 impressões que deixou, compre compreender a
 vida. Não me preocuparei com fr exigências de
 estilo. Interessa-me, sobretudo, escr as, as minhas
 reacções o que eu e os outros sentir z não terá a
 triste sorte dos seus companheiros. N me parecer
 mal escrito, uma vida com estes çosamente
 uma (vida sem grandes aconteciment do a novo

Como se constata, a filosofia do realismo substancialista é aqui totalmente desconstruída: não existe história, nem sequer estórias com unidade coerente; visão única do narrador, também não; existem, sim, perspectivas, mas perspectivas não coerentes entre si, não provocando espontaneamente uma unidade harmónica do texto; objectos (substâncias exteriores de que se fala) descritos e ficcionados, também não; convivem "Fichas", citações em itálico apresentadas entre aspas, jogos de experimentação lógica, interpelação directa à personagem "Joaquim" (marido da escritora, o que transforma a interpelação em confissão); os artigos junto aos pronomes desapareceram e, acima de tudo, o corte propositado do texto com uma espécie de dedada evidencia-nos, possivelmente, que toda a realidade é nietzschenianamente fragmentária, que ninguém nunca sabe tudo e que o romance é o lugar onde as genealogias culturais podem livremente emergir.

Justamente, a desconstrução da unidade formal entre tempo e espaço do romance clássico forçou os novos autores a experimentarem novos processos narrativos que pudessem substituir a antiga estrutura harmónica que prendia o sentido da escrita à história que se ia contando. Assim, se, por exemplo, em 1944, no conto "Fronteira", do livro *Novos Contos da Montanha*, pág. 25, Miguel Torga não parece ter dificuldade em conferir unidade a todos as personagens, vinculando-a a um mesmo espaço (Fronteira) e a um mesmo tempo (uma madrugada):

FRONTEIRA

Quando a noite desce e sepulta dentro do manto o perfil austero do castelo de Fuentes, Fronteira desperta.

Range primeiro a porta do Valentim, e sai por ela, magro, fechado numa roupa negra de bombazina, um vulto que se perde cinco ou seis passos depois.

A seguir, aponta à escuridão o nariz afilado do Sabino. Parece um rato a surgir do buraco. Fareja, fareja, hesita, bate as pestanas meia dúzia de vezes a acostumar-se às trevas, e corre docemente a fechadura do cortelho.

O Rala, de braço bambo da navalhada que o D. José, em Lovios, lhe mandou à traição, dá sempre uma resposta torta à mãe, quando já no quinteiro ela lhe recomenda não sei quê lá de dentro.

O Salta, que parece anão, esgueira-se pelos fundos da casa, chega ao cruzeiro, benze-se, e ninguém lhe põe mais a vista em cima.

e se, em 1954, Fernando Namora, no seu magistral *O Trigo e o Joio*, compõe uma brilhante página clássica estruturando o movimento simultâneo de inúmeras personagens (p. 105):

Os homens que partiam de casa pela madrugada escolhiam as veredas das herdades para vigiar dia a dia a estatura do trigo. Um frêmito corria os cabelos da seara, um murmúrio prolongado, anelante, que pairava sobre a planície. Mesmo nessas alvoradas o céu brilhava como uma maçã madura. A gente da vila interrogava-se a si própria e à tranquilidade morosa do tempo se viriam chuvas tardias ameaçar o trigo de alforra; e investigavam na brisa um rumor daquelas tempestades que vergam as searas até ao chão, debulhando-as, despindo-as com sadismo; e inquiriam da atmosfera dura e pesada se o fogo das tardes poderia ainda calcinar as sementes, transformando-as em grãos vazios.

As mulheres, a família, braços à espera das jornas da ceifa, iam por detrás dos homens e repetiam essas apreensões. E os lavradores picavam as montanhas até às lombas mais altas das herdades e traduziam todas essas perguntas em moios de trigo, em salários, em flutuações do mercado, e ainda as previsões, sabiam que no próximo ano eles e os camponeses repetiriam a sementeira, a monda, a ceifa, e todos os alvoroços que eram o preço dessa persistência. Quando se sentassem à roda de uma mesa de jogo ou à porta de uma loja de comércio, assistindo à lenta e afogueada agonia das tardes, por mais que se iludissem terminavam sempre por se reunir num único tema: a terra que se apresentava áspera ou fofa para receber o grão; a chuva

em 1965, Almeida Faria, já no interior dessa década profundamente crítica de toda a tradição clássica que foi a de 60, em *Paixão*, romance de desconstrução de uma realidade social e cultural agrária tida como estável, apresenta a pluralidade das personagens de um modo perspectivante, identificando a acção do romance como uma espécie de caleidoscópio cultural, onde cada ponto de vista se limita a ser apenas um ponto de vista, sem se querer iluminado por uma qualquer mensagem de verdade e assim rompendo com a unidade harmónica da escrita fundada na mútua vinculação entre tempo e espaço. Sem História, mas com muitas estórias, deixando o tempo correr, mas mostrando-se incapaz de nele reflectir, seja ontologicamente (como uma verdade), seja ficcionalmente, a unidade da realidade que passa com o tempo, *Paixão* ilustra a impossibilidade de, a partir da década de 60, se evidenciar no romance português uma figuração unitária para todos os seus elementos constitutivos (narrador, acção, local, tempo, personagens), deixando que o divórcio entre estes elementos se construa singularmente, à medida de cada autor. Para além do conteúdo da sua escrita, a singularidade de cada autor medir-se-á pelo modo como desconstrói-recria, divorciados entre si, aqueles elementos estruturais do classicismo da primeira metade do século. Dê-se como exemplo Fernanda Botelho. Em 1973, foi editado um romance estranho. Trata-se de *Lourenço é Nome de Jogral*, de Fernanda Botelho, uma F. Botelho em ruptura com o então seu habitual modo de escrita psicologicamente labiríntico. Vejamos a estrutura do livro:

Dedicatória	7
Luis	9
Capítulo I	23
Matilde	31
Capítulo II	43
Firmino	55
Capítulo III	75
Corina	97
Capítulo IV	107
Matilde	125
Firmino	129
Capítulo V	135
Luzinha	169
Capítulo VI	179
Luzinha	195
Luis	217
Eu	229

Como se observa pelo Índice apresentado, é, de facto, uma estrutura estranha para um romance: o romance opera o cruzamento entre duas estruturas – 1.: por capítulos, uma espécie de confissão/memorial de Lourenço, a vida e a morte anunciada de Lourenço narradas pelo próprio, tentando adivinhar a reacção de amigos e familiares ao anúncio da sua morte; 2.: por personagens, a reacção de cada uma à morte de Lourenço. Nesta última estrutura, um capítulo é constituído por um longo poema e outro pelo esboço de um ensaio. Assim, a estrutura do romance, na década de 70, engloba ou permite-se englobar no seu seio a poesia e o ensaio. Por outro lado, no final deste romance de F. Botelho, surge uma estranhíssima personagem, designada por EU, cujo discurso constitui, para além de um final radicalmente inesperado, um dos mais fortes textos de evidente cepticismo da literatura portuguesa.

Assim, se R. Brandão, Agustina e V. Ferreira podem ser apresentados como os patriarcas literários do desconstrucionismo, serão porém M. G. Llansol, A. Faria e H. Helder os três grandes nomes reais da história do desconstrucionismo, estatuindo-se os escritores seus seguidores, não como discípulos (evidentemente), muito menos como epígonos, mas apenas como aqueles que trilharam à sua maneira o caminho aberto pelos primeiros, numa genealogia tipo: precursores – descobridores – continuadores – conservadores. Por exemplo, é assim que Nuno Bragança, Lídia Jorge (de *O Dia dos Prodigios*), José Saramago de *O Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), Eduarda Dionísio, de *Retrato de um Amigo enquanto Falo* (1979) podem ser entendidos como “continuadores”, mas é também assim que os processos estilísticos ditos informáticos usados por Tiago Gomes na revista “Bíblia” ou livros como *Jogging para Escribas* (Fenda, coord. João Louro, 1998), sob a aparência de

grande novidade, mais não são que a repetição já enfadonha, via informática, para **épater le bourgeois**, dos processos estilísticos usados por Nuno Bragança na passagem das décadas de 60 e 70 e de Lídia Jorge no final desta última década, ou seja, processos hoje profundamente conservadores porque, ainda que ligados a novas estruturas tecnológicas, estão porém desligados de qualquer necessidade social carecida de ser ficcionada.

Em 1969, Maria Velho da Costa publica *Maina Mendes* e Nuno Bragança o seu *A Noite e o Riso*. Do primeiro romance já falámos como momento fundamental da libertação semântica do texto face à realidade. O segundo, porém, abre perspectivas novas da inserção do espaço no corpo do texto, utilizando a própria mancha gráfica da escrita para simbolicamente representar, num mesmo momento do tempo, duas dimensões espaciais diferentes (pp. 126 - 127):

Aos onze de Novembro de mil novecentos e trinta, a companheira do funileiro ambulante Aufredo vira a cabeça no travesseiro pardo e olha Anible, vendedor à escala do País.

«Se a gente levasse a menina?»

Anible levanta-se e acende um cigarro sem palavras.

Começa a vestir-se lentamente.

«Anible?»

Acaba de vestir-se e vai direito à porta, um silêncio metálico. A mulher salta nua e interpõe-se. O homem pega-a pelo pescoço e afasta-a:

«Amanhã às seis e meia, Cais Sodré. É pega ou larga.»

«Eu vou, já disse que vou. Homem. Pensei só ...»

«Não tragas nada. Só o que tiveres no corpo. O resto» - pausa e olhadela panorâmica - «O resto ele que o pendure dos cornos.»

A mulher da casa é finalmente a mãe de Aufredo. A Velha. Corrida a nora, o território

é seu, de lés-a-lés, manhã à noite. Sair para a Viela é sair d'A Velha.

«Donde é que vens, gal-déria?»

«Da rua, Senhora.»

«Às onze da noite, na rua?»

«A calçada não se derrete com o escuro.»

«Ordinária. Cabra filha de cabra.»

«E de cabrão, senhora.»

A ruiva ganfa a cabaz e grita para a esquerda:

«O chui.»

Vendedeiras engrenam, gestos rápidos treinados. Reunir o material para pirarem. Ela permanece exactamente como estava, sentada na orla do passeio. Come uma das bananas que há no seu cabaz.

«Luisa, olha o chui.»

«Quero vê-lo.»

O da municipal avança, tranquilidades de canhoneira em águas imperiais.

«Estás aqui a fazer?»

«A comer.» Estendendo uma banana: «É servido?»

Em 1980, Lídia Jorge, em *Dias dos Prodigios*, utilizará técnicas estilísticas semelhantes, embora com outro conteúdo social, para representar o ritmo do tempo presente e passado através da maior ou menor ocupação do espaço gráfico da mancha e também, ao que parece, atribuindo ao diálogo uma mancha maior e à descrição uma menor (p. 30)

mão cheia de figos para dar a porcos. Ali no vale Mortal no meio das mariolas e dos troviscos. Uma velha muito velha, mais velha que saragoça, oh Esperancinha. Ia andando curvada, pedrinha aqui, pedrinha ali, e vai e dá com aquilo com um dia de parido, todo cheio de formigas e a roer os dedos. Com as gengivas calvas. Dizem que disse. Ai jesus, que acordi hoje com o traseiro virado ao santissimo. Mas acabou por pegar na lesminha de gente que ali logo houvera de estar.

José Jorge Júnior sabe que sua mulher pode não o ouvir, mas sempre o escuta. E por isso chega-se mais junto dela, arrastando o banco para aí se empoleirar de novo. Mas antes tira a placa de dentes e coloca-a de gengiva vermelha e aberta sobre a mesa onde Esperança Teresa descansa um braço. As dentaduras de baixo e de cima, uma ao lado da outra, lembram uma romã escarchada e comida em séculos passados. Agora devolvida ao presente.

- A velha ao tempo já era bisavó duma porção de bisnetos, oh Esperancinha. Mas tinha uma cabra com tetas do tamanho de pipas. Vai daí, pensou a velha que esse seria o último sacrifício da vida, e que assim, são Luis a alimparia de um resto de ofensas feitas em vida. Trouxe-o para casa, deu-lhe leite da cabra, papa de milho, umas colheres de batata doce, e não é que o raio desse meu avô começou a fazer-se gordinho a crescer, a crescer e a medrar como se mamasse da mãe?

- E eu doze vezes di à luz, José. Tu te alembras?

Doze vezes. Primeiro foi o Manuel. Depois veio a Engrácia. Depois o Saul, depois o Elói. Depois o Bento. Depois o Augusto.

- Tão gordinho, alto e espadaúdo, que apenas com quinze anos, Esperancinha, acabou por se chamar José Jorge. Tu bem sabes, oh moça, que ele só se chamava José. Mas um dia dizem que ele estava a comer uma alfarrobinha seca, e uma azeitona de sal, como nesse tempo se comia, e alguém lhe disse. Está ali uma cobra da grossura dum cevado. Fujam todos que ela vai comer alguém. Nessa altura esse José pegou numa varinha que ali se encontrava arrumada à parede, foi ao buraco donde a diaba espreitava os passantes, e desencantou a bicha, esfura-

Por outro lado, nas pp. 22 a 25, Lidia Jorge opera com muita mestria a descrição do aparecimento da cobra por Jesuína Palha (usando de um forte regionalismo algarvio, mas adaptando este regionalismo a uma forma romanesca que já não é camiliana ou aquiliniana) de um lado da página e, do outro, a descrição colectiva ou a função de legenda popular sobre o aparecimento da cobra.

urna grande pedrada, e que as roupas tinham pó como se todos os presentes se tivessem envolvido numa luta corpo a corpo pelo meio do chão. E Jesuína Palha olhando-as nos olhos. Primeiro muda. Como se as ameaçasse, sem conseguir fazer uma palavra com a língua.

Ah filhas da su mãe. Que aqui estão estas duas dentro de casa sem saberem de coisíssima nenhuma. Não me digam que não ouviram um barulho de gente rebovida. E estas aqui debaixo de telha e à fresca. Eu Jesuína, Palha. Eu andava a dar fogo ao forno

quando ouvi estes três desgraçados a pedirem ajuda. Mas não deixei que pedissem duas vezes. Pus os olhos de lado, salti por cima da parede, pegui uma cana comprida que'all tinha à mão, e fui-me para onde estes três vai não vai tentavam matá-la. Sem conseguirem os pobrezinhos. Ah meus amigos. Ah carago. Já a família desta terra estava chegando ao largo. Ali eles que digam. Estavam todos suadinhos de tanta pedrada sobre a magana. Ah meus amigos, vizinhos da minha alma. Quando vi a víbora ceguei os olhos. Alavanti a saia, brandi a cana, uma, duas, três, sete e vinte vezes sobre a cabeça da bicha. Ela era azul, castanha e delgada. Assim. Mas tão comprida como uma cilha, e mexia como a água e como o fumo mexem. Parecia um pensamento. Ali no clião. Di-lhe bem umas trinta canadas sobre a espinha e a cabeça, Di ou não di? E a lingua dela, que parece uma gancha de cabelo, andava dentro e fora a desafiar a cana. E ela à roda. A roda, à roda sem parar. Toda a gente se tinha já alevantado da cama. Das suas mesas e outras dos lavadoiros. Para virem ver a cobra

Toda a gente vinha correndo a ver a cobra. Cheguei eu nessa altura. E vi-nha tão cega, que nem me apercebi do que via.

A gente viu. Deu-lhe com a cana em cima e a valhaca esguelrava-se para a embeiradinha da berma. A vizinha com o instrumento na mão, afegava como se cavasse chão duro do terreirão da rua.

desses matos que ali andava no terreirão da rua. Bailhando debaixo da pontaria. Ali sim, filhas de su mãe. Toda esta gente pode dizer. Eu. Eu vem vindo que ela continuava a rabiar o grande rabo. Que aquilo só tem cabeça e rabo. Eu disse. Agora ou nunca, vizinhança. E atiri com a cana com toda a força sobre a serpente. O cheiro. O cheiro a cobrum espalhou-se no ar, e a buchada começou de sair pela pele da porca. Ninguém. Ninguém dava um aí nem um jesus. E aqui estes vizinhos sentiam ânsias e punham a mão na boca do bucho. Mas eu. Eu olhava-a, nos olhos e dizia. Vá agora, vá agora. E ainda alavanti a saía até às calças, e alci o pé para lhe esfrangalhar os miolos. Mas estes aqui começaram

Eu cheiri o cheiro a cobrum e o cheiro era tão forte que vomiti encostadinha à parede. Ainda lá está a prova.

Também em 1980 (ano admirável, em que *Levantado do Chão*, de J. Saramago propõe uma nova concepção de tempo romanesco - o tempo é todo um: numa frase podem descrever-se, simultaneamente, situações reais, emoções, estados confessionais do passado, do presente e do futuro, num jogo de linguagem que é atravessado desde a mais pura oralidade popular à pura erudição histórica), é publicado *À Hora da Sesta*, de Rosa Abelaira (Regra do Jogo). É um texto belíssimo, fruto da confissão e da memória individual, onde o tempo é tomado como unidade cujas dimensões são totalmente permutáveis; neste romance, a estrutura espacial muda (ou pode mudar) parágrafo a parágrafo e, assim, os clássicos capítulos ou partes do romance transformam-se em "quadros", espécie de "cenas" de teatro, mas, diferentemente destes, não retratam uma dramatização momento a momento, mas uma espécie de fulgor instantâneo da memória transcrito para o texto em forma descritiva:

ÍNDICE

QUADRO

1	7
2	8
3	10
4	13
5	16
6	18
7	19
8	22
9	26
10	30
11	33
12	34
13	37
14	40
15	42
16	46
17	49
18	54
19	57
20	59
21	60
22	63
23	66
24	71
25	73
26	78
27	81
28	83
29	90
30	93
31	97
32	99
33	100

A limite, o romance de Yvette Centeno, *Matriz*, de 1988, pode simbolicamente ser considerado o derradeiro momento deste processo desconstrutivista que teve a sua fase cronológica mais importante ao longo das décadas de 60 e 70. Na página 44, escreve o narrador o que poderíamos designar por **modelo ideal do romance desconstrutivista**:

Matriz. Narrativa dialogada? Ficção sem descrições, sem personagens-tipo, sem fio regular e sem desenvolvimento. Abolindo o passado, abolindo o futuro, anulando o tempo e o espaço, deixando só o impulso, os impulsos, os movimentos e contra-movimentos, a busca? A interrogação nas entrelinhas do que é dito.

1.2. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo

Como consequência das nossas afirmações no sub-capítulo 1.1., podemos interpretar a história do romance português do século XX a partir de um modelo analítico diferente do vulgarmente apresentado nos manuais de especialidade. Ultrapassado que está o momento histórico-ideológico em que os autores se integravam a si próprios em correntes (em *-ismos*) que presumiam adequadas ao conteúdo dos seus romances, a leitura que propomos assenta, não na motivação ideológica de cada romancista, mas na composição estrutural dos elementos constituintes presentes em cada romance, na relação destes com a sintaxe gramatical e na sua relação semântica com a realidade social. Deste modo, propomos a divisão do romance português do século XX em **quatro fases** perfeitamente definidas, singularizadas cronologicamente, como o quadro a seguir apresenta, relacionando sempre o conteúdo semântico do romance com o momento histórico:

ROMANCE	SOCIEDADE
1.ª FASE	
<p>1900</p> <p>1 - Romance de costumes burgueses (realismo e naturalismo vulgarizantes de L. Batalha, T. de Queirós, A. Botelho, J. L. Pinto, ...)</p> <p>2 - Romance e textos valorizadores das tradições rurais ligadas ao passado (J. de Barros, T. Coelho, D. J. da Câmara, F. de Almeida, A. Botelho, T. de Queirós, Brito Camacho, ...)</p> <p>3 - Valorização de antigos textos e de figuras heróicas e de conceitos nacionalistas (T. de Pascoais, Af. Lopes Vieira, A. Correia de Oliveira, A. de Figueiredo, M. Dias, J. Dantas, ...)</p> <p>1926</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Desagregação das estruturas monárquicas de Governo - Ditadura de João Franco - Regicídio - Implantação da República - I Grande Guerra <p><i>Desagregação e desaparecimento da monarquia e advento da república geram um regresso às tradições líricas e bucólicas do mundo rural (2) e um regresso às gestas místicas e heróicas de Portugal (3) enquanto a burguesia urbana se delicia com o convencionalismo artificioso do romance de costumes (1): eis as três vertentes do romance português herdadas de Eça de Queirós</i></p>

Elementos originais e rupturais com o estado do romance que vinha do séc. XIX: R. Brandão (*Húmus*), F. Pessoa (*Livro do Desassossego*), A. Ribeiro (*Malhadilhas e Terras do Demo* evidenciam um ruralismo vernacular e sofrido, à Camilo, e não bucólico e lírico à T. Coelho e à Eça de *A Cidade e as Serras*) e F. de Castro (*Emigrantes e A Selva*)

ROMANCE	SOCIEDADE
a - MOMENTO INTERMEDIÁRIO	
<p>1926</p> <ul style="list-style-type: none"> - "Presença" (J. Régio, Gaspar Simões, M. Torga, Branquinho da Fonseca, ...) 	<ul style="list-style-type: none"> - Golpe de Estado de Gomes da Costa - Ditadura Militar - Repressão violenta sobre sindicatos e oposição (republicanos, comunistas, anarco-sindicalistas, maçônicos, ...) <p><i>Escritor individualiza-se, eleva a genialidade pessoal a único critério de arte e mergulha na sua obra; excepção: F. de Castro</i></p>
2.ª FASE	
<p>1933</p> <p style="text-align: center;">Realismo Substancialista</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>↙</p> <p>catolicismo</p> <p>Francisco Costa</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>↓</p> <p>"Presença"</p> <p>J. Régio</p> <p>M. Torga</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>↘</p> <p>neo-realismo</p> <p>A. Redol</p> <p>M. Dionísio</p> <p>F. Namora</p> <p>C. de Oliveira</p> <p>S. P. Gomes, ...</p> </div> </div>	<ul style="list-style-type: none"> - Criação e consolidação das estruturas políticas e sociais do Estado Novo - Discursos de Salazar sobre a Ordem: Deus, Pátria e Família - Reorganização do P. Comunista - Desorientação social dos republicanos
<p>1945</p>	<p><i>Primado ideológico de uma nova ordem racional na sociedade, que o romancista reflecte criando romances de uma perfeita coerência estrutural entre todos os seus elementos constituintes: tempo, espaço, personagens, e acção numa unidade coesa segundo a ideologia do autor ou a sua inclinação estética, mais objectiva ou mais subjectiva.</i></p>

ROMANCE	SOCIEDADE
b - MOMENTO INTERMEDIÁRIO	
<p>1945/50</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1954 - <i>Sibila</i>, de Agustina B. Luis - 1959 - <i>Aparição</i>, de V. Ferreira <p>1960</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Fim da 2.ª Grande Guerra - Fomento da industrialização - Movimento eleitoral de Humberto Delgado - As estruturas políticas organizacionais do Estado Novo fraquejam e as camadas sociais apoiantes do salazarismo dividem-se; a maior industrialização e o crescimento das cidades criam novos grupos sociais de mentalidade mais aberta <p><i>Tempo e espaço divorciam-se no romance; a consciência e a memória são superiores e englobam a realidade exterior. O realismo substancialista fenece.</i></p>
3.ª FASE	
<p>1960</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1962 - <i>Os Pregos na Erva</i>, de M. G. Llansol <li style="padding-left: 20px;"><i>Rumor Branco</i>, de Al. Faria - 1963 - <i>Passos em Volta</i>, de H. Helder - 1968 - <i>O Delfim</i>, de J. Cardoso Pires - 1969 - <i>Maina Mendes</i>, de M. Velho da Costa - <i>A Noite e o Riso</i>, de N. Bragança - 1971 - <i>Lourenço é Nome de Jogral</i>, de F. Botelho - 1977 - <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i>, de J. Saramago - 1978 - <i>Finisterra</i>, de C. de Oliveira 	<ul style="list-style-type: none"> Revolta de Beja e apropriação do paquete "Santa Maria" - Invasão da Índia "portuguesa" - Início da Guerra Colonial - Movimento hippie - Contestação estudantil ao longo da década de 60 e princípio de 70 - Criação da central sindical CGTP - Criação do Partido Socialista - Revolução do 25 de Abril de 1974 - Perda do Império: ruptura com 500 anos de história de Portugal

- 1980 - *Dia dos Prodígios*, de Lidia Jorge
Os Cus de Judas, de A. Lobo Antunes
- 1981 - *Silêncio*, de Teolinda Gersão
- 1988 - *Matriz*, de Yvette Centeno

1980

c. - MOMENTO INTERMEDIÁRIO

1980

1- Início da fase de reconstrução do romance português (existe uma unidade racional no romance, diferente da unidade clássica, mas existe):

- J. Saramago
- Lobo Antunes

2 - Reabilitação do romance histórico:

- 1984 - *A Voz dos Deuses*, de João Aguiar
- 1986 - *A Casa do Pó*, de Fernando Campos

- Adesão de Portugal à Comunidade Europeia

O romance acompanha a crítica e contestação à filosofia racional de organização totalitária da sociedade: os textos são desconstruídos, instalando um divórcio entre tempo, espaço, acção e personagens (unidade do romance) e privilegiando texto sem história real e coerente: a desconstrução das instituições vinculadas ao Estado Novo é acompanhada pela desconstrução das categorias clássicas do romance.

- Entrada plena de Portugal na Comunidade Europeia com integral aceitação de soberania partilhada ou limitação de soberania nacional

Tal como se assiste a uma reconstrução europeia de Portugal (economia, leis, ambiente, educação, ...), assiste-se igualmente no romance à necessidade de uma reconstrução. É reintroduzida a necessidade de se contar uma história e de se possuir personagens sólidas e coerentes. O tempo é tomado como sendo "todo um", permitindo amplos jogos

1990	<p>narrativos. Por outro lado, pela primeira vez depois de A. Herculano, o romance histórico ganha dignidade por si, com ausência de mensagens ideológicas explícitas ou integrado em correntes nacionalistas de enaltecimento de Portugal. É um tema como qualquer outro.</p>
4.ª FASE	
<p>1990</p> <p>- Geração de 90 (Jacinto Lucas Pires, Pedro Paixão, Rui Zink, L. Costa Gomes, Margarida R. Pinto, Mafalda Ivo Cruz, Sérgio Luís de Carvalho, Francisco J. Viegas, M. Jorge Marmelo, ...)</p>	<p>- O ser de Portugal começa a confundir-se com o ser comum europeu, com evidente perda de singularidade. Nascem novos conceitos de soberania nacional e cidadania, bem como os temas do divórcio, da independência da mulher do encontro/ /desencontro/acaso nas relações sociais e sexuais evidenciam alguma dominância, a par da exaltação do corpo, do culto individualista prazer e da riqueza.</p>
2000	

A fase inicial da história do romance português no século XX corresponde aos primeiros 26 anos do século, e, com as exceções referidas, que provêm mais da mestria literária e da vitalidade do conteúdo social inscrito nos romances do que propriamente de novas correntes, constitui-se maioritariamente como a continuação dos três vectores herdados da totalidade da obra de Eça de Queirós. O conteúdo destes romances evidencia uma sociedade e uma mentalidade de passagem do século, que é também de passagem de um regime monárquico para um republicano, com as características que evidenciamos no quadro apresentado. Algumas destas características, de indole ruralizante mas já enquadradas numa filosofia urbana decadentista, ainda se encontram no primeiro romance de J. Saramago, *Terra do Pecado*, de 1947, cuja história ainda desconhece a luz eléctrica e o automóvel.

Este tipo de literatura oitocentista com prolongamentos no século XX é suportado por uma burguesia endinheirada, vivendo à sombra do Estado e tentando compatibilizar as antigas normas de honra e dignidade com o advento de novas realidades sociais expressas pelas sufragistas, pelo operariado das cinturas de Lisboa e Porto e pelo voto popular republicano. A **novidade**, isto é, a entrada do romance português no século XX, com rompimento da herança realista, mística e humanista dos "três" Eças, faz-se por dois movimentos mentais opostos: a. – por uma **ideologização da literatura** (T. de Pascoais e o saudosismo, Af. Lopes Vieira e o nacionalismo; ...), movimento correspondente positiva e negativamente à emergência da República em 1910; b. – por uma **total desideologização da literatura**, deixando esta ser atravessada pelas mais profundas e permanentes tensões metafísicas e psicológicas (*Húmus*, de R. Brandão, e *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares/F. Pessoa), movimento porventura correspondente à absoluta descrença no conjunto de valores fundados e mantidos pela civilização ocidental (bem/mal, justiça/injustiça, belo/feio, ...), que a I Grande Guerra e a longa turbulência social adveniente da instauração da República contribuíram para afundar e que o conteúdo de "Orpheu" (1915) tão bem reflecte.

Face a tão forte desabamento das estruturas monárquicas e igual hesitação e fragilidade das novas estruturas do Estado republicano, que atinge a máxima expressão com a falência das finanças públicas (repetindo alguns anos das décadas de 80 e 90 do século anterior), é socialmente natural que as ideologias nacionalistas se expressem fortemente (Saudosismo de T. de Pascoais, Integralismo Lusitano de António Sardinha) e também é socialmente natural que se criem radicais interrogações cépticas que, arrastando-se no tempo, acabem por gerar intensos e profundos solipsismos, ou seja, uma retirada do autor para dentro de si, tentando encontrar motivos estéticos no mundo da consciência e da memória e apenas através destas faculdades interiores mantenha um contacto com o mundo social. A tal factor parece corresponder o aparecimento da "Presença" (1927) e principalmente a aventura literária de J. Régio e Branquinho da Fonseca. Não dessubstancializando o eu narrativo (como o fará F. Pessoa), torna este em motor de busca e de inquietação, numa permanente interrogação sobre os fundamentos universais do Homem e da História. Encadeando a sociedade e o romance, a obra literária de J. Régio corresponde, entre os finais da década de 20 e a década seguinte, ao fim da república parlamentar e às novas exigências de uma consciência intelectual que já não vê nas antigas lutas pela república, pelo orgulho pátrio contra os imperialismos europeus que ambicionavam as nossas colónias, na exaltação nacionalista de Camões aquando das comemorações do terceiro centenário da sua morte em 1880, no estabelecimento de uma classe média urbana suficientemente desafogada para menear os costumes nobres nos salões

familiares, e que constata estar Portugal e a sua república em níveis económicos tão débeis e politicamente tão conflituosos, divididos radicalmente entre Posição e Oposição ("Não, não vou por aí/ ..."), que a única acção digna de um homem é recolher-se interiormente e criar uma obra que ultrapasse o momento conjuntural. Com J. Régio começam, de facto, a surgir autores não subsidiários da tripla mentalidade literária proveniente do século XIX.

Devido ao seu carácter singular, que encontrará nos excelentes primeiros romances de Fernanda Botelho uma forte continuadora da sua obra, **J. Régio não constitui por si próprio uma fase, mas, diferentemente, um momento intermediário, um caminho de descoberta para o romance português do século XX nas seguintes quatro vertentes:**

- 1 - a consciência de que o eu narrativo, sendo uno, é igual e constitutivamente múltiplo;**
- 2 - a personalidade de cada personagem deve evidenciar uma diversidade contraditória e não a antiga solidez de um conjunto único e coerente de traços psicológicos;**
- 3 - o tempo, sendo ideal e subtraído à cronologia objectiva, torna-se tanto matéria de narração como processo estilístico de romance;**
- 4 - o menos importante para uma narrativa é a concepção do espaço (a sua importância é apenas a de ser um referente inspirador).**

Justamente, o neo-realismo tem dificuldade em aceitar estas quatro características instauradoras da prosa de J. Régio, ele (o neo-realismo) que aspirava a um mundo novo, diferente e revolucionário, mas tão socialmente ordenado como aquele a que se opunha. Com o mesmo grau de empenhamento de Régio em evidenciar as voltas labirínticas do eu, o neo-realismo, face à conflitualidade política que fizera desabar a I República, privilegiará as relações sociais focando-as na busca da uma nova ordem política. Na década de 30 e passagem para a de 40, apenas os surrealistas privilegiarão a criação de textos subtraídos a uma ordem racional, bem como o jovem Eduardo Lourenço, já no final da década, no campo do ensaio (*Heterodoxia - I* é publicado em 1949), ou seja, apenas os surrealistas portugueses (certamente que influenciados pelos seus homólogos franceses) resistem a esse seráfico apelo de instauração de uma nova ordem social fundada, literariamente falando, num eu fixo e permanente, individual ou colectivo (o narrador e o eu de cada personagem), numa realidade estrutural fixa e permanente (o espaço) e num domínio quase absoluto da história pessoal ou

colectiva (o tempo), assente numa gramática estilisticamente composta em perfeição por um sujeito, um predicado e complementos. Esta 2.^a fase do romance português (que designámos por **realismo substancialista** – cf. sub-capítulo 1.1.) manifesta-se como uma das fases mais vivas e produtivas da história do romance do século XX, seja vista pelo lado dos católicos, seja pelo lado dos neo-realistas, seja, ainda, pelo lado dos continuadores da “Presença”. Assim, separar o mundo romanesco dos autores da “Presença” do mundo romanesco dos autores neo-realistas e do mundo romanesco de Francisco Costa, por exemplo, é dividir política e ideologicamente a literatura em três mundos superficialmente conflituais, mas é também esquecer que **estes três mundos, saídos da calamidade de uma I Grande Guerra e da instauração de um novo bloco político com o aparecimento da União Soviética, constituem-se como uma reacção** a. – **contra a irracionalidade de “Orpheu”**, b. – **contra a fragmentariedade de R. Brandão**, c. – **contra as visões ideológicas anarquistas**, d. – **contra os débeis humanismos seareiros**, e. – **contra a superficialidade das convenções burguesas que dominara a escrita dos epígonos de Eça no princípio do século XX**, f. – **contra as oposições românticas entre literatura rural e literatura urbana**; e, ao arrepio destas 6 oposições, **intentam instaurar uma nova ordem harmónica na literatura fundada na estabilidade entre o narrador, os personagens, o tempo, o espaço e a acção, centrando a narrativa mais num destes elementos do que nos restantes segundo a individualidade do escritor**. Deste modo, se se pode opor António Maria Lisboa a C. de Oliveira, já não se pode opor M. Torga a C. de Oliveira; se se pode opor F. Pessoa (prosa) a A. Redol, já não se pode opor Francisco Costa a F. Namora; aos que não são oponíveis, ainda que sejam diferentes, corresponde um mesmo mundo social e um mesmo impulso histórico reflectindo-se numa espécie de casa comum literária.

Com o fim da II Grande Guerra, a abertura eleitoral do Estado Novo, uma maior industrialização das cinturas urbanas e a consciencialização, por parte das élites culturais, que a Europa se encontrava em estado de renascimento económico, **a pretensa unidade estável do país perde-se e, com esta, perde-se igualmente a unidade harmónica em que se centrava o romance português**. Como apontámos no quadro, *Sibila* e *Aparição*, de 1954 e 1959 (e, para sermos justos, os primeiros romances de Fernanda Botelho e de Augusto Abelaira), vêm incendiar o romance português de perspectivismos narrativos, espaciais e temporais. À anterior ordem social e narrativa (cujo exemplo perfeito de estrutura é indubitavelmente *A Abelha na Chuva*, de C. de Oliveira, de 1953) não sucede a “desordem” social e narrativa

(como acontecerá nas décadas de 60 e 70), mas a possibilidade da existência de uma outra ordem, necessariamente diferente, já de certo modo prevalente em Agustina Bessa Luis e Vergílio Ferreira:

- 1 - uma ordem não linear, fundada em múltiplos cruzamentos de perspectivas as mais diversas;
- 2 - não racional, aceitando a incoerência, comportando elementos de mistério e de metafísica, permitindo-se saltos lógicos no texto;
- 3 - não necessária, mas fundada na contingência da vontade humana, como quem está dizendo ao leitor que "isto é assim não porque a minha vontade seja absoluta, mas porque, impulsivamente por vezes, reflectidamente outras vezes, a perspectiva que se me oferece é esta, mas bem podia ser de outro modo".

Ou seja, **o que é definitivamente expulso do romance português do século XX ao longo da década de 50 são os conceitos enformadores e estruturais da "unidade narrativa" enquanto harmonia coerente e coesa de uma multiplicidade de elementos constituintes** (personagens, acção, tempo e espaço - como os elementos mais importantes). Tem sido um adeus definitivo e, por isso, qualquer autor que insista hoje (2000) em repetir os processos "presencistas", neo-realistas ou a mentalidade católica das boas intenções morais no estilo e conteúdo dos seus romances (como é o caso de inúmeros romances publicados na editora Escritor) não conseguirá ter um sucesso duradouro entre os seus pares, embora haja uma camada de público sempre predisposta a leituras tais.

Tal como a obra de J. Régio encerra a 1.ª Fase da história do romance português do século XX, assim as obras de Agustina e de V. Ferreira encerram literariamente a 2.ª Fase desta mesma história, não abrindo propriamente caminhos para os outros seguirem (porque H. Helder, A. Faria e M. G. Llansol não seguirão esse caminho), mas, principalmente, tornando-se ele próprios em fontes de futuro. Que *Sibila e Aparição* perturbam a antiga mentalidade unitária do romance prova-se de imediato pelas alterações estilísticas produzidas nos romances posteriores de Fernando Namora e, especialmente, pela alteração realtivamente substancial do estilo de A. Redol no seu romance de 1962, *Barranco de Cegos* - possivelmente e paradoxalmente, o melhor romance deste autor. E o Carlos de Oliveira de *Finisterra*, é ainda o mesmo de *A Abelha na Chuva*? E as inflexões estilísticas de Urbano Tavares Rodrigues?

A fonte de futuro que acima falámos consiste na legitimidade narrativa do **perspectivismo, que a década seguinte elevará ao seu mais alto grau (tudo é ponto de vista, tudo é perspectiva sin-**

táctica e semântica). Porém, essa que é a sua máxima virtude é também a sua máxima condenação literária, já que, se tudo é perspectiva e tudo se iguala a tudo (não havendo pontos de vista fortes, superiores aos outros), então narrador, espaço, tempo, acção, personagens entrecruzam-se labirinticamente confundindo-se mutuamente, deixando no ar a ideia de tudo é romance porque tudo é texto. Esta ideia, muito sinteticamente aqui evidenciada e já apresentada na prática em I.L., designámo-la por **Desconstrucionismo** e corresponde à 3.ª Fase da história do romance português do século XX, que, por sua vez, retira o seu fundamento social dos acontecimentos políticos e civilizacionais maiores das décadas de 60 e 70 em Portugal e da profundíssima crítica da sociedade civil ao totalitarismo do Estado até 1974: perda da Índia, guerra colonial, crise estudantil, revolução do 25 de Abril, adesão de Portugal à Comunidade Europeia, perda do Império. **Ao longo das décadas de 60 e 70, Portugal desconstrói-se, muda de rumo, altera o seu espaço fixo de 500 anos e o romance desconstrói-se, muda de rumo e desprivilegia o espaço como elemento sólido e estável do romance.** Tal como se criticavam as estruturas do Estado policial e totalitário, baseada na crença de um "Portugal **uno** do Minho a Timor", assim os romancistas da década de 60 (ver Quadro) criticam e desconstróiem as estruturas do romance do realismo substancialista baseadas na crença de uma **unidade** formal que englobasse coerente e harmonicamente a multiplicidade dos seus elementos. Crítica e desconstrói, mas não refaz, não procura uma outra unidade senão a que na mente do leitor nasce da fragmentariedade, de algum sem-sentido, da liberdade semântica, dos infinitos cruzamentos temporais, dos jogos gráficos do espaço, enfim, do perspectivismo. Por isso, porque critica e desconstrói, nunca a língua do romance foi reconstruída (só a da poesia), mas também nunca nos atrevemos a escrever um romance à J. Joyce constituído por inúmeras palavras inventadas de raiz.

Como já o mostrámos através do Quadro, o vigor e a novidade deste tipo de romance (para não dizer: a sua necessidade social) findou no final da década de 70, ainda que diversos autores o continuem a cultivar e – será ousadia dizê-lo? – a atribuição de altos galardões às obras de M. G. Llansol e a Rui Nunes, por parte da Associação Portuguesa de Escritores, na década de 90, se atribui consagração histórica definitiva a esta fase do romance português, também não deixa de estabelecer que o que está consagrado, pouco novidade dele se espera.

Esta 3.ª Fase termina na década de 80 com o aparecimento dos romances de J. Saramago e de Lobo Antunes, cujo modo de **escrita reconstrutivo da narração** os torna uma espécie de **patriarcas** do estilo, do conteúdo e da forma dos romances da Geração de 90, garantindo, ambos os romancistas, à

semelhança da obra de Eça entre os finais do século XIX e os princípios do século XX, a continuidade estilística e ideológica na passagem do século XX para o século XXI. Usando uma espécie de lema comum narrativo de que "tudo está em tudo, mas segundo ritmos e proporções diferentes", criaram uma nova alma na narrativa portuguesa e provaram que se pode criticar e desconstruir as antigas estruturas narrativas sem se perder o sentido da história, da acção, das personagens, do espaço, jogando principalmente com o tempo e uma nova gramática da imaginação. *Fado Alexandrino*, *Tratado das Paixões da Alma*, *Manual dos Inquisidores*, *Esplendor de Portugal*, vêm igualmente provar que é possível contar uma história usando a técnica segundo a qual o tempo pode ser encarado como uma unidade total, que o "tempo é todo um" e, assim, um parágrafo pode referir-se ao Natal de 1995, o parágrafo seguinte pode referir-se às recordações de 1975 e no parágrafo posterior pode referir-se as antevisões imagéticas do personagem sobre o Natal de 2005 (Lobo Antunes em *O Manual do Inquisidores*). Vale Ferraz, no recente *Livro das Maravilhas* (1999) usa a mesma técnica, cruzando inúmeras histórias diferentes passadas em espaços diferentes e em tempos europeus diferentes, fundado na asserção que o tempo humano é culturalmente qualitativo e, portanto, facilmente intermutável.

O que também define constitutivamente a década de 80, no campo do romance, é a reabilitação do romance histórico português com a publicação, em 1984, de *A Voz dos Deuses*, de João Aguiar, e, em 1986, de *A Casa do Pó*, de Fernando Campos. De facto, pela primeira vez desde Alexandre Herculano, principalmente como autor de *Lendas e Narrativas*, o romance histórico ganha contornos de grande seriedade, seja no sentido de não manipulação da mensagem narrativa como serviçal de uma ideologia político-histórica, seja pela não utilização de processos estilísticos dramáticos próprios do folhetinismo popular. Esta nova perspectiva do romance histórico é fiel às fontes historiográficas sem deixar de ficcionar, não é apologético ou endoutrinador e não se encontra ao serviço de visões gerais do mundo que encaram o romance, não como um fim estético em si mesmo, mas como um instrumento de conversão do leitor e de propaganda geral. É de admitir que quanto mais nos integramos na Comunidade Europeia mais os nossos autores sintam necessidade de explorar as raízes da nossa dimensão nacional, sem um patriotismo à António Sardinha ou à Af. Lopes Vieira, mas também sem o mundanismo de quem na História só vê mudança, desprezando como anquilosado e digno de museu tudo o que, pertencendo ao passado, alimenta quotidianamente as representações colectivas por que Portugal se identifica a si próprio.

Na década de 90 surge uma outra geração, dotado de um outro poder narrativo e de uma outra concepção semântica da realidade (não me atrevo a ajuizar se positivos ou negativos) que constituirá a 4.ª Fase da história do

romance português no século XX, geração que já interiorizou culturalmente como factos irrevogáveis da História tanto a perda do império como a entrada de Portugal na Europa e cujos romances manifestam em absoluta esta dupla raiz. Se quisermos escolher (e toda a selecção é sempre subjectiva e só envolve o autor da selecção e não os autores dos romances visados) o momento específico em que os novos textos, enformados de uma nova mentalidade, emergem no panorama literário português, originando o que temos vindo a designar por "Geração de 90", demarcaríamos dois romances-padrão que se constituem, de certo modo, como relativamente rupturais com o passado da literatura. O primeiro data de 1986, é de Rui Zink e intitula-se *Hotel Lusitano*. É uma narrativa brincalhona, despreconceituada face à posição séria e intelectualizada da literatura então dominante (Saramago, Lobo Antunes, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, ...), narrada sob um pretenso olhar americano ferozmente crítico do estado social português. Na página 18 da 1.ª edição, podemos ler uma violentíssima crítica à ideologia literária dominante em Portugal desde a década de 60:

Da Europa chegavam desde há alguns anos notícias de que por lá, sobretudo em França, continuava na moda escrever romances e novelas sem história, um fio condutor, sem um antes e um depois, sem personagens, sem peripécia, sem momentos de tensão. Sem aventura, enfim. O romancista mais famoso, diziam, era um professor de Linguística chamado Roland Barthes - um francês, evidentemente, como já o era Robbe-Grillet.

Parece que a ideia era devolver à palavra finalmente o seu valor intrínseco, deixar vir ao de cima toda a beleza do simples soletrar das frases sem que o tremendo Sentido desse ser-forma sofresse a castradora repressão do maniqueísta estigma da narrativa. Devia ser mais ou menos isto, mas eu não estava cem por cento seguro de ter compreendido bem. A teoria não era o meu forte, e parecia-me que se estava a tentar reduzir a prosa à linguagem da poesia, quando, na minha opinião, ela era muito mais do que simples poesia: era vida, não apenas tradução do seu pulsar ou artificial manipulação das palavras. A prosa tinha coisas por trás das palavras, não era só palavras.

O segundo parágrafo sintetiza a inspiração literária francesa que dominara substancialmente o romance português das duas décadas anteriores e, no final do parágrafo, Rui Zink apresenta o **quid** distintivo de que este romance é portador, como que ressuscitando (na simplicidade da enunciação que a prosa romanesca tem que ser "vida" e não apenas "artificial manipulação de palavras")

os editoriais de José Régio para a "Presença" no final da década de 20 ou as afirmações categóricas dos diversos pensadores neo-realistas da década de 30 sobre a relação entre a arte e a vida. Para quem conhece os diversos textos teóricos sobre a natureza e estatuto do romance publicados em Portugal ao longo do século XX, de Fidelino de Figueiredo a Mário Dionísio, de Eduardo Lourenço a Alexandre Pinheiro Torres, de Vergílio Ferreira a Eugénio Lisboa, de Jorge de Sena a Eduardo Prado Coelho e Carlos Reis, como que esta simples afirmação do jovem Rui Zink no meio de uma página do seu romance (que a literatura é vida, a vida) assume o sabor do "triunfo do recalcado" de toda a história da literatura, de Alexandre Herculano e Júlio Diniz a Fernando Namora, Miguel Torga e Manuel da Fonseca, contra o estado de permanente subversão que as décadas de 60 e 70 tinham operado face à relação harmoniosa entre as categorias estéticas literárias tradicionais. Esta página de Rui Zink como que vem reabilitar a necessidade do romance contar uma história, das personagens serem solidamente delineadas e consistentes e do espaço possuir uma representação real e lógica ao longo do desenho da história.

Como que é possível ler nestas palavras de Rui Zink uma espécie de resposta histórica (indirecta, evidentemente, que apenas tem que ver com o jogo das consciências individuais a reflectirem sobre os traços culturais dominantes que a consciência colectiva lhes exige) à constatação magoada que Teolinda Gersão exprime no seu primeiro romance, *Silêncio*, publicado em 1981 (pp. 115-116):

... mas a literatura também se converteu em silêncio, tornou-se apenas imanente, as palavras ficam cercadas, bloqueadas, e encontra-se sempre um meio de demonstrar às pessoas que elas significam tudo, e que, portanto, não significam nada, a palavra escrita é uma palavra morta, ...

Rui Zink, autor pertencente ao movimento que nós designamos por "Geração de 90", fala em literatura feita de palavras vivas, a literatura é a vida; Teolinda Gersão, uma das mais brilhantes escritoras, fala justamente de literatura "imanente" (debruçada sobre si própria, criadora de contínuas ipseidades e ensimesmamentos, de fortes egolatrias), constituída por "palavras mortas". **Eis, em estado bruto e radical, presente na década de 80, duas diferentíssimas concepções de literatura: o "Desconstrucionismo" a fenecer e a "Geração de 90" a nascer.**

O segundo romance que marca o início do aparecimento da "Geração de 90" foi por nós escolhido em função do conteúdo ideológico da sua epígrafe. Trata-se de *O Pequeno Mundo*, de Luísa Costa Gomes, publicado em 1988. É que o conteúdo ideológico da epígrafe revela a necessidade de um corte da consciência colectiva

portuguesa não só face ao passado recente (do 25 de Abril de 1974 até à actualidade), como face a qualquer pretensiosismo intelectual de iluminado urbano (as miríficas vanguardas em que a literatura portuguesa sempre se viu enredada, não raro seguindo modas francesas) criador de teorias e retratos teóricos sobre o que o povo é, irá ser ou deseja ser:

Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia.

Suportará o leitor um livro assim?

Duvido. Foi à sombra do benefício dessa dúvida que o escrevi e agora o dou a publicar.

É uma epígrafe de conteúdo ideológico, de profunda exaltação individualista face à história colectiva, mesmo de ruptura com tudo o que tem marcado as grandes preocupações nacionais: a génese do Estado democrático, a perda do Império, a assumpção de um novo destino europeu para Portugal. Só uma nova geração, já cosmopolita, já vinculada a costumes hedonistas e relativistas europeus, já profundamente céptica face às polémicas sobre a identidade nacional, anunciadora de uma total libertação e independência da mulher portuguesa, geração que escreve como fala, que introduz processos imagéticos de construção audiovisual no interior da estrutura romanesca (processos pertinentes à criação de CD-Rom, guiões televisivos, Banda Desenhada, ...), poderia escrever esta epígrafe - e por isso a marcamos como anunciadora de uma nova mentalidade na história do romance português.

Resumo

Enquanto reflexo mental e ideológico de um tempo conjuntural, o romance evidencia-se como um privilegiado guardião da memória histórica. Assim, ao longo do século XX, em Portugal, as diversas fases evolutivas do romance estatuem-se como parte integrante da memória de idênticas fases evolutivas da história da sociedade e da cultura portuguesas. Continuadores do universo romântico, ultra-romântico e realista do final do século XIX, os romancistas portugueses até à década de 20 (com exceção de Raul Brandão) permanecem animados por uma mentalidade finissecular (Abel Botelho, Teixeira de Queirós, Ladislau Batalha, Júlio Lourenço Pinto, ...), que mais os prende ao século passado que ao novo século. Entre a década de 20 e a de 40, o romance, de carácter realista e substancialista, espelha o desejo de um universo burguês estruturado, ordenado, encadeado, ritmado, unificado, herança do romance realista queirosiano (Ferreira de Castro, Aquilino Ribeiro, Alves Redol, José Régio, Miguel Torga, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, ...). A partir da década de 50, com os novos costumes europeus e americanos, a secessão da "Índia Portuguesa", o início da Guerra Colonial em 1961, as revoltas estudantis, o Maio de 68, a revolução do 25 de Abril de 1974, ou seja, com uma sociedade em desconstrução acelerada, gera-se um novo tipo de romance, "desconstruído", fragmentado, com o texto dotado de autonomia semântica face à realidade (Herberto Helder, Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da Costa, Almeida Faria, Fernanda Botelho, Ruben A., Nuno Bragança, Lídia Jorge, ...). Finalmente, a partir da década de 80, com a entrada de Portugal na Comunidade Europeia e a "reconstrução" das estruturas económicas e políticas democráticas, assiste-se a igual reconstrução da estrutura do romance português, com a refundação da língua portuguesa assente numa outra sintaxe (Mia Couto), a reabilitação da grande narrativa a partir de uma lógica polifónica e sinfónica (José Saramago, Lobo Antunes), a reabilitação do romance histórico (João Aguiar, Fernando Campo, Sérgio Luís de Carvalho), o memorialismo rural (Riço Direitinho, Abel Neves) e, já na década de 90, o aparecimento de uma nova geração de autores esteticamente em tudo semelhantes às gerações europeias (Jacinto Lucas Pires, Rui Zink, Pedro Paixão, Margarida Rebelo Pinto, ...).

Bibliografia

Todos os inúmeros romances de autores portugueses referidos ao longo do texto e aí assinalados com a data da 1.ª edição.