

I / TEORIAS LITERARIAS, DETERMINANTES HISTÓRICAS

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

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

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

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

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

INDIVIDUALISMO, UNIVERSALISMO, PROVINCIANISMO

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

Assim, como já referi, as relações entre a história e a estética são mais ilusórias do que reais: a miragem da torrente histórica leva-nos a esquecer o que na

história não é pura acção e a ver na estética uma correspondência imediata com o que muda cronologicamente. Ora, a mudança em estética corresponde a toda uma continuidade que a história ignora: Ferrão Lopes está mais próximo de nós esteticamente do que um dos seus «heróis» preferidos, D. Pedro o Cruel ou Justiciero, o está historicamente.

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

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

Por exemplo, Fernando Pessoa. Um texto tirado das *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, escrito provavelmente em 1914, dá-nos bem a

medida do nosso individualismo, naquilo que ele tem de positivo e de negativo, estabelecendo uma comparação, sem dúvida sumária mas subtil, com a Espanha¹⁶ :

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

Caracterizado especificamente o fenómeno português, não só do ponto de vista estético mas também no domínio do social e mesmo do económico, Pessoa termina este texto breve mas iluminado frisando a importância de nos libertarmos do vício da discussão pela discussão, do amadorismo; e, muito oportunamente, cita Sérgio¹⁷ :

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

Razão teve o Sr. António Sérgio quando insistiu neste ponto. Uma vez criado um meio culto entre nós, ver-se-á de repente esse meio culto tomar um relevo, uma importância excepcional. E que nós realizamos a absurda situação de ter criado já os domínios, os influenciadores, as figuras-chave desse meio, sem que houvessemos criado o meio ainda».

Mas ao espírito crítico, sobrepõe-se em Fernando Pessoa o espírito visionário. Ou antes, o primeiro só

existe na medida em que existe o segundo. Por isso, Pessoa soube ultrapassar a simples imagem satírica, mesmo quando punha Portugal de rastos, como no célebre *Ultimatum de Álvaro de Campos* de Novembro de 1917¹⁸. A caricatura da situação política:

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

a esta fez caricatura, que seria renovada por alguns novelistas contemporâneos, inclusivamente os que abordaram o tema de um ridículo prolongamento do decrépito imperialismo colonial, — segue-se uma evocação, em tom nitidamente nietzschiano, não só do modelo mais elevado do homem mas também, talvez sobretudo, do que de mais elevado houve na história de Portugal, a época das Descobertas, época tornada mito, que é para um acontecimento histórico a maneira mais elevada e mais «real» de existir:

«... *Eu*, da Raça dos Navegadores, afirmo que isto não pode durar!

Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo tudo o que seja menos que descobrir

um Novo Mundo!

...: E proclamo também: Primeiro:

O Super-Homem será, não o mais forte, mas o mais completo!

E proclamo também: Segundo:

O Super-Homem será, não o mais duro, mas o mais complexo!

E proclamo também: Terceiro:

O Super-Homem será, não o mais livre, mas o mais harmónico!

Proclamo isto bem alto e bem no auge, na barra do Tejo, de costas para a Europa, braços erguidos, fitando abstractamente o Infinito».

Qual é, em suma, a lição deste manifesto? Antes de mais, a da sua independência política exemplar,

isto em plena crise de uma república bem frágil, essa república cuja ideologia, para citar António Sérgio¹⁹, não passava de «simples negação, por assim dizer, da monarquia e do clericalismo» e em que «nem se aperfeçoou a economia existente, nem se democratizou realmente nada». Independência política na medida em que tanto a monarquia como a república são consideradas por Fernando Pessoa formas sem conteúdo, expressões sobretudo de uma triste mediocridade nacional, de um triste provincianismo cultural e político.

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

unicamente por um regime ditatorial. A história, em Pessoa, faz parte desse todo que é a essência da criação estética, essa tentativa incessantemente renovada, através de teorias e de determinantes históricas, de encontrar o uno no múltiplo.

Assim, Pessoa, no princípio do nosso século, soube transcender, muitas vezes pelo paradoxo, a simples idolatria, quer do movimento histórico em si, quer das teorias literárias em si. Soube ver os nossos limites de provincianismo e de individualismo excessivo, mas soube também ultrapassá-los pela ideia de um universalismo que, nos momentos mais elevados da nossa literatura bem como da nossa história, nos pode definir essencialmente. A sua posição é a de um «estrangeiro aqui como em toda a parte»²⁰. Mas esse ser «estrangeiro» não será a melhor maneira de ser português? Isto é, a melhor maneira de ver o que em Portugal não é limitado pelo tempo histórico imediato, pelo próprio espaço e pela sociedade que quotidianamente actua dentro desse espaço tão restrito?

Posição cómoda? Bem pelo contrário. Sendo «estrangeiro», Fernando Pessoa passou muitas vezes por politicamente reaccionário ou mesmo fascista. Dizem-se que, pelo seu evidente culto de uma aristocracia intelectual, Pessoa, em especial o Pessoa-Alvaro de Campos do *Ultimatum*, elogia a ditadura é a mesma coisa que dizer-se que Nietzsche foi o filósofo do nazismo. O nazismo nunca teve uma filosofia, nem sequer uma filosofia estritamente política como teve o comunismo, porque nunca passou de uma mera estratégia económica da velha burguesia alemã decadente após a derrota de 1918. Aliás, quanto mais não fosse, os poemas satíricos de Pessoa sobre Salazar, publicados após o 25 de Abril de 1974²¹, provam bem que Pessoa não

via em Salazar ditador mais do que uma outra manifestação do provincianismo cultural e político português.

Acrescente-se que, quanto a esta crítica lúcida, não meramente polémica e não excluindo um profundo sentimento patriótico, do nosso provincianismo, Fernando Pessoa não está só. Eça de Queirós foi como ele um «estrangeiro», mesmo mais do que isso, um «estrangeiro», tendo como teve a experiência concreta de viver quase toda a sua vida no estrangeiro e de morrer em Paris, vendo Portugal à distância — essa distância que para Pessoa era toda mental. Como Pessoa, Eça soube criticar Portugal ultrapassando o simples tom panfletário (género Ramalho Ortigão) e a mera crítica social, mantendo no fundo, da mesma maneira que Pessoa, a nostalgia da Idade de Ouro das Descobertas. Basta-nos, a prová-lo, um texto pouco conhecido mas tão revelador das *Prozas Bárbaras* em que Eça, numa carta a Carlos Mayer, evoca as «obsessões» patrióticas da sua geração :

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

Paralelamente a esta nostalgia da Idade de Ouro das Descobertas, que em Eça como em Pessoa é, note-se, um elemento dinâmico, catalisador das contradições da criação estética, não um elemento de mera elegia passadista, Eça, soube ver bem, no final do sé-

culo XIX, aquilo que em Portugal era cultura diletante, enciclopédica. Soube vê-lo da mesma maneira subtilmente irónica (coisa rara entre nós, habituados que estamos à sátira pesada, pouco inteligente, pouco culta, pouco civilizada) que Pessoa. Embora, claro, a atitude irónica, por vezes tragicamente irónica, tenha num e noutra conotações culturais diferentes. A prová-lo, basta um simples texto de circunstância também pouco conhecido, publicado em 1896, um prefácio ao *Almanaque Enciclopédico*, no qual Eça, aparentemente elogiando a função social e cultural do almanaque, critica o amadorismo dispersivo e provinciano que tão frequentemente nos caracteriza :

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

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

DO NEO-REALISMO AO SURREALISMO

A teoria neo-realista portuguesa começou a manifestar-se no final dos anos 30 através dos jornais

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

Em suma, quais as origens ideológico-estéticas do neo-realismo literário português? A par da ideologia marxista, uma certa tentação «científica», ou, pelo menos, de pensamento científico — o que, em termos muito genéricos, foi a grande tentação predominante da literatura europeia da segunda metade do século XIX no que diz respeito à novelística. Tentação «científica» baseada principalmente num conceito rígido, normativo (diríamos melhor, num *preconceito*) da função social do escritor, mais especialmente do romancista. Refiro-me, é evidente, ao naturalismo de

Zola e de Flaubert, isto apesar de o primeiro ter muito a ver com o animismo visionário de Vitor Hugo e de o segundo se entregar a um laborioso simbolismo em que persiste o *vague à l'âme* de Chateaubriand, de Lamartine ou de Musset — sendo os dois, portanto, produtos típicos do romantismo francês. Aliás, em si mesmo, o pretenso descritivismo científico realista ou naturalista a nada podia conduzir, pois descrever seja o que for, uma simples pedra, não será falar do conhecimento humano no que ele tem de inevitavelmente complexo, contraditório e mutável?

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

Orá, as teorias do neo-realismo inicial, que reagem numa maneira ou doutra contra a ditadura de Salazar, tendem igualmente, apesar de diferenças evidentes, para esta tentação «científica» de carácter sociológico que marcou a princípio a Geração de 70, a qual começou por ter a preocupação de «negar a arte pela arte» e de condenar «o que há de mau na sociedade», como o próprio Eça disse na sua conferência do Casino, em 1871.²⁶

De facto, da mesma maneira que o Eça da primeira fase foi influenciado pelas teorias sociais de Proudhon e pelas teorias literárias de Zola, também os neo-realistas dos anos 40 foram influenciados directamente pelas teorias de Marx e pelas obras de escritores que tinham renovado os modelos naturalistas, como por exemplo, em Itália, Ignazio Silone com *Fontamara* (1930) e Moravia ou Elio Vittorini, no Brasil, Jorge Amado,

Graciliano Ramos ou Lins do Rego; nos Estados Unidos, Steinbeck ou Caldwell. Um outro nome se deve acrescentar, o de Ferreira de Castro, o qual, muito para lá das teorias, exprime já em 1930, com a publicação do romance *A Selva*, o essencial das preocupações sociais dos neo-realistas.

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

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

Note-se neste texto as expressões *denunciar* (relacionada com *saudável e simplicidade*), *alienado* e *verdades muito lineares em certas épocas*. A preocupação, por um lado, de *denunciar*, portanto de intervenção política imediata, e, por outro lado, o conteúdo ideológico dessa intervenção, manifesto na expressão *alienado* referente ao português e também no dogmatismo histórico da expressão *verdades muito lineares em certas épocas*, parecem-me bem evidentes. São estes elementos de base de novelística portuguesa contemporânea que vão formar, para lá mesmo das tendências estéticas pessoais, aquilo a que chamaríamos o «gosto» de cada um, uma espécie de determinismo estético-ideológico de grupo que prevalecerá por alguns anos. Em suma, a novelística portuguesa neo-realista, nos seus princípios, pode caracterizar-se da seguinte maneira, esquematizando:

- a) estrutura linguística baseada essencialmente numa análise pragmática das situações e das

personagens em que o tom descritivo e documental predomina (frase curta, estilo oral, eliminação quase total do adjectivo, substantivação do real experimentado ao nível do imediato);

- b) estrutura narrativa baseada na predominância da situação relativamente à personagem, a qual fica reduzida a um «tipo» social;

- c) conteúdo enraizado por vezes num vago humanismo marxista (esperança «lírica» e não visão utópica epopeica, a qual é uma forma superior de exprimir em literatura a visão do futuro através da alegorização da história no seu conjunto);

- d) função anti-individualista, anti-decadente, em em suma, anti-burguesa, quer da obra literária em si quer, do próprio escritor na sociedade, ambos se fundindo ao nível da acção histórica imediata.

As limitações do neo-realismo inicial são bem evidentes. Como exemplarmente diz Eduardo Lourenço: ²⁷ «O contentamento espiritual fácil e o empirismo social sem transcendência (e sem autêntica dialéctica) foram o pão-nosso-de-cada-dia do neo-realismo português, salvo aqui e ali por um lirismo indomável ou o acaso de um temperamento.»

Se, nos anos 50 e 60, uma segunda fase se seguiu, a do chamado «realismo dialéctico» ou «contraditório» ou ainda «crítico» (exemplo: Fernando Namora com *O Homem Disfargado* (1957), *Cidade Solitária* (1959) ou *Domingo à Tarde* (1961)), os princípios ideológicos mantêm-se, embora a preocupação intervencionista se atenua, exprimindo-se em termos mais ambíguos, inclusivamente na medida em que se pre-

tende dar uma dimensão psicológica mais ampla à personagem principal através de um certo clima existencial, como é o caso precisamente de Fernando Namora.

Entretanto, por volta dos anos 50, outras teorias se esboçam, de entre as quais, em 1948 e 1949, como reacção ao neo-realismo, a da corrente surrealista. A verdade é que o surrealismo em Portugal surgiu muito tardiamente e, como diz José-Augusto França, que vê nele «uma fase do romantismo sobrevivendo a si próprio»³⁸: «O movimento não durou mais que o espaço duma manhã (...). "Um Adeus Português", de Alexandre O'Neill, grito desesperado de amor, será também, em 1951, um adeus ao surrealismo português, ou antes, à possibilidade portuguesa do surrealismo.»

Se na poesia o surrealismo manifestou uma certa pujança inventiva, proclamando sobretudo «a feroz realidade do desejo»³⁹, na novelística raríssimos são os exemplos que valha a pena mencionar, o que será feito no segundo capítulo do livro. Por vezes, a designação de «romance» surge apenas como *blague* desmistificadora. Exemplo típico: o breve texto (15 páginas plenas de imagens oníricas legendadas) de Alexandre O'Neill intitulado *A Ampola Miraculosa*, publicado pelos «CADERNOS Surrealistas» em 1949.

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

- a) destruição sistemática da personagem naturalista, socialmente situada, quer a de origem flaubertiana através de Eça quer a do neo-realismo inicial, personagem catalisadora de significados histórico-sociais precisos;

- b) recurso a um processo de caricatura nihilista, paródica, sendo utilizada por vezes uma linguagem oral popular baseada no anexim ou na gíria quase sempre citadina;

- c) temática erótica de recorrência onírica freqüentemente centrada no culto hiperbolicamente romanesco do eu e, portanto, recurso obsessivo à autobiografia, recurso que vai até à auto-caricatura delirante.

DO SURREALISMO AO EXISTENCIALISMO

A partir da década de 50, paralelamente a e após o surto surrealista, predomina na novelística portuguesa uma espécie de «esperança desesperada», provocada sem dúvida pela consolidação da ditadura de Salazar entre 1940 e 1950, apesar das manifestações pró-democráticas e pró-socialistas do pós-guerra em todo o país. Tentando «adaptar-se» à cidade, o escritor neo-realista procura analisar o homem angustiado, o homem «situado» numa sociedade (aparentemente, pelo menos) mais complexa. Por outro lado, esta «esperança desesperada» vai também reflectir-se nos ficcionistas pertencentes à chamada «Geração de 50», a qual se destaca, quer dos neo-realistas (embora haja casos de evolução e mesmo de viragem súbita de alguns neo-realistas dos anos 40), quer da tendência surrealista (embora haja casos raros de confluência com esta).

Pode dizer-se que, em princípio, houve neste período, por influência sobretudo das ideias e das obras dos existencialistas franceses (Sartre, Camus, Malraux), mas também de uma literatura americana não naturalista (Hemingway, Faulkner), uma certa

reação contra as teorias e as obras de base do neo-realismo. Mas é uma reação não sistematizada, nem ao nível da teoria da literatura, nem ao nível das determinantes histórico-políticas.

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

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

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

Abelaira, Fernanda Botelho, David Mourão-Ferreira, Maria Judite de Carvalho.

Assim, cite-se esta passagem de um ensaio fundamental de Vergílio Ferreira que resume a atitude da geração de 50 nestas observações exemplares, a propósito dos conceitos de «alienação», de «progresso» e de «reaccionismo» em arte, conceitos que tão importantes tinham sido para os neo-realistas³⁰:

«À afirmação fácil de que a arte deve ser "desalienatória", nós respondemos com a pergunta breve sobre o que seja a *alienação*. Este conceito hegeliano que Marx, como outros, adoptou e adaptou, implica precisamente em negativo o valor que o "progressismo" deveria representar em positivo. Mas a ser assim, alienatória é toda a arte, ou toda a ideia, ou toda a atitude que entrave a plena realização do homem. A alienação envolve, pois, não apenas uma dimensão económica, que é visível, no seu campo de referências, até para um animal (pobre animal que já não vê a gamela se lhe distanciam um metros...), como envolve uma dimensão especificamente humana, essa que se define pelo que de mais alto ao homem define: mesmo numa dimensão imediata, não é para redimir um estômago que uma fome tem voz, mas para redimir uma humilhação. Como, pois, circunscrever a dimensão desalienatória aos limites primeiros, ou salientá-la essa como a mais importante, se ela é, quando muito, apenas a mais urgente? (...) Se a arte inequivocamente fala a voz inventável e profunda da liberdade, só há um processo de a afirmar e dignificar que é esse mesmo de consentir que ela seja livre».

Inequivocamente, para lá mesmo de toda a influência do existencialismo francês, Vergílio Ferreira pôs aqui, de uma maneira geral, o problema que, a partir sobretudo dos anos 50, os escritores portugueses se puseram de uma legitimidade da criação estética que transcendia o simples testemunho político contra a ditadura de Salazar e contra as graves injustiças e opressões sociais que essa ditadura implicou. O simples facto de pôr esse problema correspondeu forçosamente a uma atitude de ambiguidade, dado que, se por um lado havia necessidade de contestar a ditadura sala-

zarista em todos os seus aspectos e, sobretudo, em nome da liberdade política, por outro lado havia necessidade de contestar os limites ideológicos impostos por qualquer tipo de literatura meramente *engagé*, ou melhor, de testemunho simplista, e procurar na liberdade *total* da criação estética um reflexo, embora longínquo, da liberdade política ainda inexistente.

«NOUVEAU ROMAN»,
ESTRUTURALISMO — E DEPOIS

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

Esta procura, esta inquietação que acompanha o acto criador, a qual aliás é também inquietação perante o fluir da história, ou melhor, perante a difícil harmonia entre «verdade» histórica e «verdade» literária, reflecte-se ainda com maior ambiguidade na geração de escritores, em especial romancistas e novelistas, revelados depois de 1960. Se a geração de 50 não se limitou, contrariamente à de 40, a denunciar as injustiças sociais e o sistema ditatorial e a opor-lhe uma visão utópica do futuro, antes adoptou uma atitude crítica e frequentemente irónica, a geração literária que surgiu por volta de 1960 adoptou, de uma maneira geral, uma atitude de distanciamento experimentalista. Neste sentido, podem notar-se, evidentemente, influências estrangeiras de vanguarda, nem sempre (para não dizer quase nunca) bem assimiladas (e porquê assimilá-las, aliás?) como sejam a do *nouveau roman* e depois a das teorias linguísticas do estru-

turalismo (que, a nível teórico, tentam por vezes «ressuscitar», prolongando indefinidamente, o neo-realismo), ambas influências importadas de França. Mas, especialmente no que diz respeito ao romance dos últimos dez anos, tais experimentalismos levam, por vezes, a uma criação extremamente pessoal e complexa. Uma criação romanesca que da própria influência francesa imediata se liberta, ultrapassando-a ou fundindo-a com outras (vanguardismos alemão, latino-americano, norte-americano). E, sobretudo, redescobrimo o que de mais original e de mais criador existiu na novelística portuguesa do princípio do nosso século — redescoberta, já referida, de Raul Brandão, cada vez mais nosso contemporâneo.