

*Romance e Sociedade em Portugal
nos Finais do Século XIX
e nos Finais do Século XX*

*1.1. Relativismo Histórico e Ceticismo Social nos Romances
Portugueses Fimisseculares (Séculos XIX e XX)*

Estabelecendo um arco temporal de 100 anos e relando alguns dos mais importantes romances portugueses das duas últimas décadas do século XIX, ressalta espontaneamente a conclusão de que o seu conteúdo reflecte uma sociedade bloqueada, que vive quase exclusivamente de preconceitos e ilusões sociais, exactamente a mesma conclusão em nós despertada quando lenos alguns dos mais importantes romances portugueses da última década do século XX.

Porém, se, no final do século XIX, o pessimismo e o decadentismo expressos pelo romance reflectem uma monarquia em estado de acelerado apodrecimento, que, por si, arrastava em desagregação as estruturas políticas fundamentais da sociedade e confundia, as elites culturais, que na Europa Central viam o destino de Portugal, no final do século XX, diferentemente, os mesmos pessimismo e decadentismo expressos no romance português têm a ver, não directamente com a realidade económico-social (não existe nenhuma voz que não aceite os benefícios económicos provenientes da nossa adesão à Comunidade Europeia), mas com a profun-

díssima transformação histórica que a identidade de Portugal e as suas representações colectivas têm sofrido de um modo impetuoso e acelerado com a descolonização, em 1975, e a consequente perda do Império, e a entrada de Portugal na Comunidade Europeia, em 1985. Em 25 anos mudámos o nosso ser fixo de *nação imperial* (espécie de vanguarda missionária do mundo durante meio milénio) para *país-satélite* daquela Europa Central que a Geração de 70 tanto admirava – e, face a tal passagem de Sol iluminante a Lua iluminada, ao romance português, na sua diversificada multiplicidade e enquanto forma estética criada no seio de uma mentalidade colectiva conjuntural ainda muito recente, pouco hoje sobra de optimismo social; pelo contrário, se alguma tábua de valores domina os conteúdos ideológicos dos romances publicados ao longo da década de 90, essa é a de um singular cruzamento entre *relativismo histórico* e *cepticismo social*, como o provam o *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caberna*, de J. Saramago, os diversos livros de Pedro Paixão e de Rui Zink, o *Livro das Maravilhas*, de Vale Ferraz, os romances de Lobo Antunes publicados nesta década, os de António M. Venda, de Luís Carmelo, Pedro Rosa Mendes, Manuel Jorge Marmelo, Jacinto Lucas Pires, Margarida Rebelo Pinto, Ricardo Ventura, Sérgio Luís de Carvalho, José Luís Peixoto... e, com destaque, *As Contadoras de Histórias*, de Fernanda Botelho, e o decadentismo civilizacional expresso na totalidade da obra de João Aguiar, ostensivamente evidenciado de um modo sintético no seu último romance, *A Cathedral Verde*.

Tal como nos finais do século XIX, procurar hoje, em Portugal, um romance entusiasmado e militante, que ultrapasasse ideologicamente o cepticismo de Eça ao escrever a última página de *A Ilustre Casa de Ramires* ou o cepticismo de Mário de Carvalho ao escrever a última página de *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto* ou o cepticismo

feito sangue de Pedro Rosa Mendes ao escrever *Baía dos Tigres*, e se assumia como defensor de uma causa considerada justa pelo autor, no intuito de transmissão ao leitor de uma verdade, uma ideia pela qual valha a pena viver, será uma tarefa inglória caso não incluamos nesta nossa busca a literatura juvenil, esta sim, tão carregadíssima de boas intenções quanto estas falham na literatura de adulto.

Assim, se insistirmos neste arco temporal comparativo e relacionarmos sociedade e romance, ou seja, acontecimentos historicamente marcantes nos dois finais de século com o conteúdo ideológico dos romances cronologicamente correspondentes, poderemos extrair diversas conclusões que, em síntese, nos apontarão para o predomínio de uma comum atmosfera mental de pessimismo e de decadentismo, frutos da desorientação social quanto ao lugar e destino que Portugal viveu em fins do século XIX e está vivendo em finais do século XX.

FINAIS DO SÉCULO XIX	
Acontecimento histórico	Mentalidade colectiva expressa nos romances
1. Desagregação das estruturas político-institucionais da monarquia constitucional.	1. Pessimismo: Portugal é apresentado como um país incapaz de modernização senão por ruptura violenta, cujas elites se encontram fisicamente degeneradas e o povo ignorante.
2. Humilhação nacional pelo "Ultimatum" britânico.	2. Desorientação social: o conteúdo dos contos e romances de Fialho de Almeida, Eça de Queirós, Ladislau Batalha, Teixeira de Queirós, J. Lourenço Pinto, Abel Botelho, Trindade Coelho criticam o modo de vida das elites económicas, políticas e culturais portuguesas, mas não apresentam nenhuma alternativa social que não seja, como critério único, o da elevação do humanismo burguês do cidadão e da dignidade individual. Mas, para que esta dignidade seja conquistada,
3. Adveto imparável do republicanismo.	
4. Economia e finanças nacionais em estado de falência crónica.	
5. Domínio dos interesses face ao domínio dos valores: individualismo e relativismo.	
6. Inrupção dos valores ligados ao corpo: sensualidade e erotismo.	

7. Substituição dos valores da aristocracia pelos da burguesia comercial e industrial.	L. Batalha faz partir o personagem principal para a Argentina (Leocádio, in <i>As Misérrimas de Lisboa</i>) e Eça faz partir Gonçalo para Moçambique, ou seja, só fora de Portugal a dignidade de cidadão era alcançada.
8. Desagregação do sistema regenerador dos partidos confundido com os interesses individuais dos seus líderes.	3. Decadentismo: existe a conivência de que Portugal é um país apenas viável devido a empréstimos internacionais e que em nada conta na cena europeia. "Ser patriota é negar a nacionalidade" (A. Quental).
9. Subalterнизация europeia da expansão africana portuguesa.	
10. Forte pessimismo popular sobre o destino de Portugal ("Zé Povinho").	

FINAIS DO SÉCULO XX	
Acontecimento histórico	Mentalidade colectiva expressa nos romances
<ol style="list-style-type: none"> 1. Perda do Império Ultramarino: retorno ao campo territorial primitivo, com excepção da Madeira e Açores. 2. Novo conceito de cidadania: 3.ª Geração dos Direitos Humanos. 3. Integração da Comunidade Europeia com absoluto predomínio da sociedade capitalista de mercado económico. 4. Soberania limitada de Portugal com partilha europeia de decisões. 5. Substituição da moeda nacional pela moeda europeia. 6. Interdependência social e económica da mulher portuguesa. 7. Escolarização maciça da população 8. Acesso fácil ao crédito. 9. Introdução das novas tecnologias da informação com intensa aceleração no ritmo de vida social. 10. Predomínio dos valores individualistas e relativistas, com expressa idolatria por todas as formas de prazer (hedonismo) e de riqueza económica (luxo e superfluidez convivem com miséria e necessidade). 	<p>O conteúdo ideológico dos romances reflecte:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. decadentismo (vive-se, mas não há sentido ou ideia para a vida que não sejam as ligadas à idolatria do dinheiro, à exaltação ao corpo, ao prazer ou ao prestígio individual – encontra-se aqui a raiz do sucesso editorial dos livros de M. Rebelo Pinto, R. Zink, M. J. Marmelo e Domingos Amaral); 2. pessimismo (gerações anteriores são gerações perdidas – Flana H. P. Brandão, A. Neves, P. Paixão, R. Zink, Sérgio L. de Carvalho – face à avalanche de novos e duradouros costumes europeus); 3. desorientação social (evidencia-se como a sociedade é – belo retrato do Porto em M. J. Marmelo; de Lisboa em R. Zink, P. Paixão e Lobo Antunes; de um certo Algarve em A. M. Venda...), mas nada se critica, apontando-se uma alternativa: nada nos singulariza no concerto europeu: cidades, subúrbios e campo perderam a sua identidade e tornam-se iguais aos europeus).

Embora as realidades históricas e sociais apresentadas nos dois quadros sejam radicalmente diferentes, uma mesma representação colectiva as identifica: que o sentido histórico de Portugal está *fora* de Portugal, ou seja, no final do século XIX, o sentido histórico encontrava-se na imitação da "civilização" da Europa Central (Geração de 70) ou, para autores diversos, em Espanha (o Iberismo), e, para o povo-povo, em África, no Brasil ou na América Latina, para onde emigrava; no final do século XX, o sentido histórico de Portugal continua a mover-se e a ser atraído de novo pelos costumes e padrões de vida da Europa Central; porém – e como Eduardo Lourenço o provou inúmeras vezes – encontrando-se hoje a Europa, no final do seu segundo milénio e meio, em estado de progressiva decadência face ao predomínio militar, económico, político e cultural americano, o nosso sonho europeu não passa do sonho de um moribundo que, em luxúria, em insaciável avidez, em ostentação e esbanjamento, vai gozando dos últimos momentos de vida. E o romance português reflecte este *eldorado* de pastiche e quinquilharia (Rui Zink, M. J. Marmelo, Margarida Rebelo Pinto, J. Lucas Pires, Ana Saldanha, Julieta Monginho, Possidónio Cachapa...), cujo brilho, parecendo de ouro de lei, revelar-se-á a todo o momento como do mais entugado latão, ou seja, o hedonismo socialmente manifestado em inúmeros romances actuais revelar-se-á, no fundo, como a sociedade reflectida nos romances de Júlio César Machado, no *Salústio Nogueira*, de Teixeira de Queirós, no *Barão de Lavos*, de Abel Botelho, um bem expresso decadentismo.

Romances gigantescos, em vários volumes, como, por exemplo, *Misérrimas de Lisboa*, de Ladislau Batalha, ou *Comédia Burguesa*, de Teixeira de Queirós, reflectem uma literatura que abafa de valores de civilidade burguesa ultra-

-romântica (a nobreza de carácter, a honra pessoal, a dignidade individual, a honestidade a sucumbir às mãos da malícia – valores entendidos num sentido universal e absoluto, independentemente das circunstâncias concretas, transformando os protagonistas numa espécie de cavaleiros andantes, defensores épicos da honra de “enjetadas” e “humilhadas”). Ainda que sustentado por tão nobres valores, o ambiente mental e as relações sociais concretizados nestes romances são indubitavelmente mesquinhos, fechados, acrílicos e reprodutores da própria realidade quotidiana visível, e, perpassando o olhar por uma vintena de romances então publicados, não encontramos uma ideia original e valiosa que valha a pena ser destacada, pensamento que também nos acode quando lemos o conteúdo da maioria dos romances publicados no final do século XIX: predomínio da realidade social directamente fotografada com ausência de transfiguração estética. Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós, lidos à distância de um século, constituem duas fortíssimas correntes de ar fresco em ambiente tão afectado, seja pelo modo de utilização do vocabulário, seja pelo conjunto de ideias críticas reveladas nos seus romances: A verdade é que não era somente o conteúdo semântico dos romances então publicados que se revelava pobre; era a própria realidade social que se manifestava artificiosa e impada de convenções nobilitárias, sem base sólida. Por outro lado, esse mesmo conteúdo reflecte o desejo de ascensão social por parte de cavaleiros burgueses e liberais que a todo o custo querem entrar na alta sociedade. As guerras civis entre liberais e absolutistas, o fontismo, a regeneração e, finalmente, a acelerada decadência da monarquia a que o *Ultimatum* e o advento do republicanismo a condenaram, tinham feito estilhar o convencionalismo dos preconceitos aristocratas que desde o século XVIII alimentava as relações sociais. Não se tratava agora de

evidenciar criticamente os expedientes e as manchas de fidalgos (D. Francisco Manuel de Melo), mas de condenar explicitamente a aristocracia na sua totalidade como grupo social incapaz de se estagnar como herdeiro dos Gama, dos Afonso de Albuquerque e de D. João II. Se em Almeida Garrett existe a contundente crítica contra antigos e novos “barões”, e se em Alexandre Herculano co-existe a grandeza originária da aristocracia que fundara Portugal com a possibilidade de regeneração da actual fidalguia, nos romances dos autores de final do século, a aristocracia é já reflectida seja como uma perversão genética motivada pelos contínuos casamentos entre as casas nobres (tema fortemente explorado pelo naturalismo), seja como um adorno social que abrillhanta salões, e os nomes ilustres dos nobres como uma espécie de cócega que faz rir a antiga alma portuguesa. O que bem se denota no conteúdo dos romances destes autores finisseculares é que, em Portugal, não há salvação para os portugueses. Por isso, Camilo Castelo Branco faz dizer, em *A Brasileira de Prazins*, a um conjunto de personagens que querem à viva força ascender socialmente, “Nós devíamos ir todos para o Brasil”; Ladislau Batalha envia o seu puríssimo Leocádio Bancelar para a Argentina, para que regresso rico e desafie os preconceitos sociais em que assentam as elites lisboetas; e o Eça de 1897 (que já não é bem o Eça de 1893, que ainda vê no modo simples de vida do campo uma possível reabilitação de Portugal), revendo no tédio afdalgado de Gonçalo Ramires a decadência das famílias ilustres, faz partir este para Moçambique no paquete “Portugal”, para que talvez aí, pelo trabalho e pelo comércio, Portugal de novo se encontre.

À medida que o esboramento social se intensifica, à medida que os republicanos conquistam lugares no Parlamento, que os dois partidos dominantes (Regenador e Pro-

gressista) se multiplicam em outros pequenos partidos, sobrevivendo do prestígio dos seus chefes e da capacidade destes de nomearem ministros, e que a humilhação nacional é patente face ao descalabro financeiro do Estado, a literatura (poesia e romance) torna-se pessimista e decadente, ultrapassando o optimismo social de A. Garrett e Júlio Dinis. Nascem, assim, esse gigante do pessimismo humanista que é o terceiro Fradique Mendes e esse schopenhaueriano carregado de privilégios sociais que é Carlos da Maia; intensifica-se o cesarismo e o misticismo de Oliveira Martins e a necessidade da existência de um Absoluto em Antero de Quental; em *Salústio Nogueira*, de Teixeira de Queirós, inventam-se ministros em salões como quem come um gelado e, em *Misérias de Lisboa*, criam-se artificialmente, por propaganda de imprensa, “africanistas” eméritos que não passam de ladões procurados pela justiça: desdobram-se falsas oposições que absolutizam cada um dos pólos, como a oposição cidade-campo (Eça, Trindade Coelho, Guerra Junqueiro, João de Deus, Fialho de Almeida) e a oposição entre a honra individual e a promiscuidade negativa das relações sociais (Abel Botelho, L. Batalha).

Face a este artificialismo social, a própria língua romanesca perde em fluência real (Almeida Garrett), em inventiva vernacular histórica (Alexandre Herculano) e rural (Camilo Castelo Branco), em criatividade adverbial e adjectivante (Eça de Queirós) o que ganha em formalismo: Teixeira de Queirós, Pinheiro Chagas, Abel Botelho, Ladislau Batalha assemelham-se, não raro, a professores e advogados encarregados de escrever ficção. Ou seja, as tramas romanescas, o estilo e o uso da gramática, de tão pobres, parecem criados pela imaginação de funcionários públicos que obedecem a ditames de uma realidade social imediata e superficial: o que vêem e o que sabem transmitem-no directamente sem

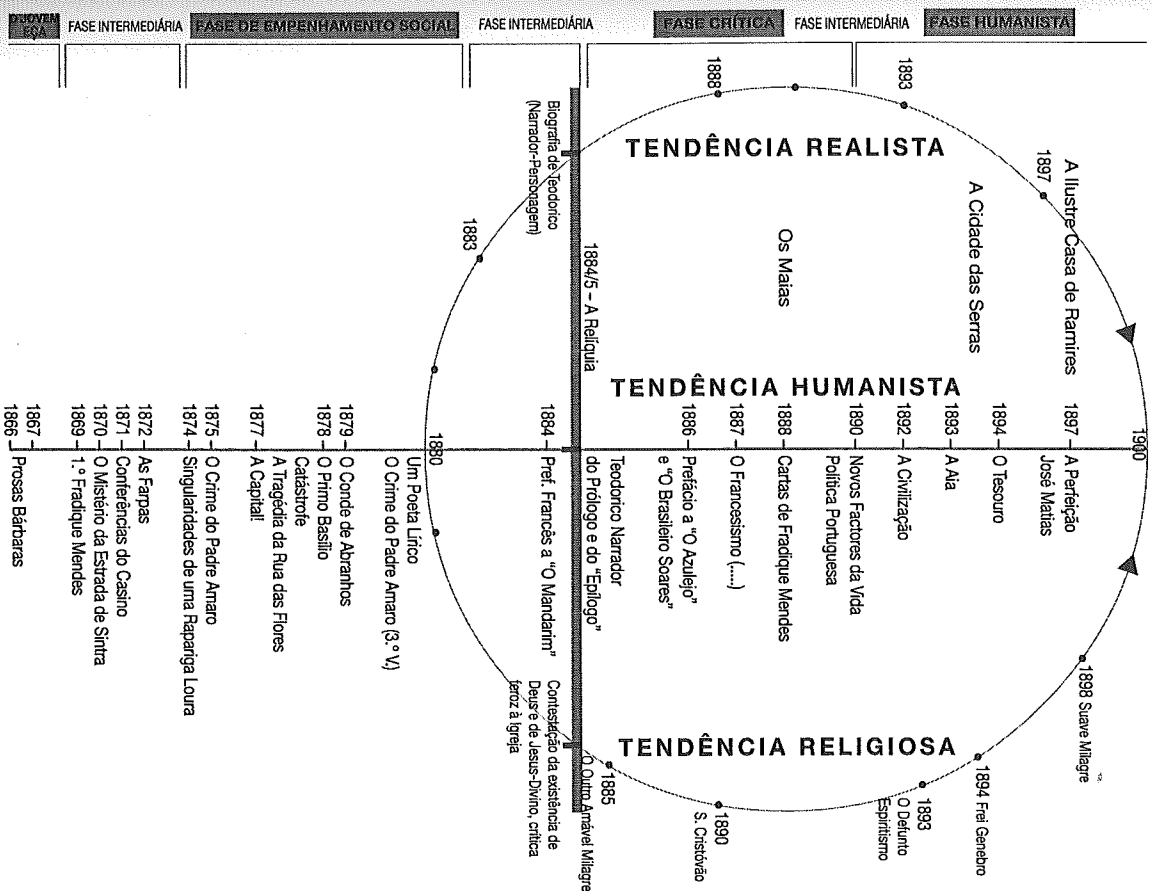
a devida transfiguração estética, exactamente como em inúmeros romances publicados em Portugal na década de 90, principalmente nos que à frente classificaremos como pertencentes à corrente do “Realismo Urbano”. Por isso, se em Fialho de Almeida, em Trindade Coelho, em João de Deus ou Teixeira de Queirós encontramos um manifesto ambiente rural, não encontramos já a força vernacular de Camilo agastada de intrigas e ódios bestíferos, capazes de incendiar famílias e aldeias – no final do século XIX, a província imitava a cidade e aburguesara-se. Os instintos carnis, a sede da posse de terra, a pulhice de sacristia, mas também a generosidade aldeã e a honra familiar tornaram-se respeitáveis e etéreos vestidos por escritores de uma cidade falsamente cosmopolita a arremedar Paris no Passeio Público. De *A Cidade e as Serras* (1893) para *A Ilustre Casa de Ramires* (1897), em Eça, o campo abandona a sua imagem idílica e bucólica de confronto burguês com a cidade suja e gananciosa, repleta de negociações, para se tornar, ela própria, lugar de tédio e de ambições mesquinhas: Gonçalo Ramires supera socialmente e enterra literariamente, no final da segunda metade do século XIX, toda a aristocracia fradesca e conservadora da primeira metade do século, magistralmente descrita por Camilo.

Acompanhando a decadência da monarquia constitucional e ferido o orgulho pátrio em 1890, a literatura abandona-se a igual visão decadentista de leitura folhinesca da realidade social, ao uso de lantejoulas do estilo do ultra-romantismo, às experiências naturalistas em segunda mão e a uma concepção ora idílica, ora negativa, do mundo rural. Exactamente como está acontecendo na passagem do século XX para o XXI, à entrada no século XX, com a morte de Eça, Portugal abunda de romancistas, mas raramente se edita um romance marcante, daqueles cujo emredo literário, ambiente social e ideológico e/ou composição estilística marca toda uma época

(e quando tal acontece como a edição, em 1997, de *As Horas de Monsaraz*, de Sérgio Luís de Carvalho, e, em 1998, de *Sob a Sombra de Medeira*, de Fiama Hasse Brandão, ou *Natureza Morta* de Paulo José Miranda, o público leitor nem dá por eles, como se fossem apenas mais três romances portugueses entre os cerca de 160 editados nestes anos). E tal como Portugal ainda tem que esperar uma década para que um terramoto social o venha despertar (o advento da República, em 1910), assim a história do romance ainda terá que esperar 17 anos para que obras como *Húmrus*, de Raul Brandão, ou *Terras do Demo* e a primeira versão do *Malhadinhas*, de Aquilino Ribeiro, a venham de igual modo remoçar. De facto, entre a morte de Eça e a publicação de *Húmrus*, existe um vazio de criatividade e originalidade no romance português, embora tenham sido editados inúmeros romances. E se tal não aconteceu entre a morte de Júlio Dinis e de C. C. Branco e a morte de Eça, deveu-se não às obras dos autores que temos vindo a citar (Lourenço Pinto, T. de Queirós, I. Batalha, A. Botelho, Trindade Coelho, João de Deus...), mas à própria obra de Eça, suficientemente criativa no campo estético e complexa no campo social para retratar as hesitações políticas e históricas de Portugal no final do século XIX.

1.2. *Cepticismo Social em Eça de Queirós e José Saramago*

Tomemos a obra de Eça como modelo perfeito da situação do romance português no final do século XIX. Conpu-semos o esquema a seguir desenhado, o qual nos permite constatar os três diferentes caminhos do romance português na passagem dos séculos XIX e XX:



Como se pode constatar, este esquema, por um lado, divide a obra de Eça de Queirós em dois momentos fortemente diferenciados (década de 70 e décadas de 80 e 90); por outro lado, valoriza o romance *A Relíquia* como expressão concreta da trifurcação da obra de Eça, reveladora das hesitações ideológico-históricas durante as décadas de 80 e 90.

De facto, a década de 70 surge, em Eça, como em quase todos os autores da Geração de 70, como a década da *literatura militante*, uma literatura empenhada, denunciadora das convenções artificiais do Portugal do trono e do altar, dos preconceitos dos párocos de aldeia e do bando de senhoras de sacristia que ideologicamente dominavam as aldeias e paróquias através de uma constelação de supertições e tradições que impediam Portugal de se apossar da “Civilização”; num segundo momento, ainda nesta década de setenta, Eça denuncia igualmente o meio social em que foi educado e com o qual convive desde Coimbra: a burguesia achiadada, que macaqueia costumes parisienses. Utilizando o “realismo em arte” como enquadramento estilístico, trata-se de evidenciar todos os aleijões sociais que constituem a deformação histórico-social que forçou o atraso civilizacional de Portugal face à Europa Central. Trata-se de fazer acordar o “porco” (o país) através de um tratamento de choque, seja mostrando as vísceras cancerosas das suas elites (O bacharel presumido, o procurador manhoso, o comerciante ganancioso, o jornalista burlão, o administrador caciqueiro, o ministro ou deputado capcioso, o padre ignorante e aproveitador, a mulher repimida, o republicano sem os pés no chão...), seja mostrando a fortíssima carga de preconceitos morais sem fundamento que envolve os comportamentos e tradições populares.

O Mandarim, em 1880, mas, principalmente, *A Relíquia*, escrita em 1884, evidenciam, lidos historicamente, o início de um outro Eça, ou melhor, uma outra preocupação de

Eça com a identidade permanente de Portugal. Nesta nova fase, o ser de Portugal é encarado de um modo menos militante e mais complexo e profundo: a religião já não é tratada em bloco como um cancro repleto de superstições, mas, diferentemente, opera-se uma distinção entre velha moral católica de sacristia (“Titir” e os padres que lhe frequentam a casa), esta, sim, bloqueadora do progresso e da europeização de Portugal, e as crenças populares tradicionais, a religiosidade aldeã, quase pagã, o sagrado vivencial dos humildes, concretizado nos rituais de nascimento, de casamento, de morte, de uniões de amizade, de gosto mútuo entre as mulheres... Estes valores populares, constituindo-se necessariamente como religiosos devido à sombra de dois mil anos de cristianismo e à sombra de mistério que os ciclos naturais em si contêm, evidenciam-se nos diversos contos religiosos e hagiográficos que Eça compõe ao longo das décadas de 80 e 90. Não é expressão de fracasso do antigo militante do “Cenáculo” de S. Pedro de Alcântara, compensada por uma aproximação à religião; verdadeiramente, não existe aproximação à religião no sentido institucional do termo (como abundantemente o provam os contos *S. Cristóvão*, *Frei Gernão*, de 1890 e de 1894), mas, sim, aproximação à religiosidade popular e às expressões humanas do sagrado como uma das mais fundas vertentes da identidade tradicional de Portugal que, ultrapassada a fase militante da literatura, Eça de certo modo valoriza. No prólogo e nas últimas páginas d’*A Relíquia*, ê-nos desde logo mostrado, quatro anos antes, o futuro humanista céptico de Fradique Mendes, uma espécie de Ricardo Reis contemplando e analisando o espectáculo do mundo, mas com mais afirmação do que este: os mitos populares e toda espécie de ideologias são em si falsas e criam-se através de actos de “afirmação” pessoal e colectiva. É um Eça humanista, mas sem militância, suficientemente

céptico para não crer que todo o empenhamento, toda a “afirmação”, nada mais cria que ilusão, o Eça que se aproxima da família real, o Eça do grupo dito dos “Vencidos da Vida”, ou seja, o Eça céptico sobre o papel transformador da política. Mas mesmo este Eça não perderá nunca, como mecanismo enformador da sua escrita, o estilo crítico e socialmente desconstrucionista do realismo e, assim, n’*Os Maias*, cepticamente, socialmente desmotivado, longe do país, pessimista sem alternativa política, continuará a desmistificar a mentalidade das elites urbanas; em *A Cidade e as Serras* propõe a alternativa idílica da simplicidade da vida rural, a vida numa comunidade sem ambições próprias da sobrevivência na complexidade das grandes cidades industrializadas (avísando, quase como um grito desesperado, que Portugal nunca será a Inglaterra nem a França, mas poderá conscientemente tornar-se nele próprio se conservar e valorizar o estilo humilde mas são de vida do seu povo aldeão); finalmente, na última página de *A Ilustre Casa de Ramires*, Eça faz o definitivo retrato de Portugal estatuidando-o entre a contínua ambição de ser mais e a inata incapacidade prática de o ser.

São três Eças numa só obra, cuja complexidade de aspectos retrata o conjunto de hesitações, não só do cidadão e escritor, mas, igualmente, da própria vida do romance português entre a passagem dos dois séculos, três Eças que desenvolveremos mais pormenorizadamente no ensaio “*O Último Eça*”, a publicar brevemente. As hesitações ideológico-literárias de Eça, que transmutam a sua personalidade de escritor e a sua escrita em três direcções diferentes, ilustram-nos muito bem os três caminhos do romance português à entrada do século XX:

1. dotado de um léxico de funcionário público e com total ausência de inovação estilística, o naturalismo e o ultra-

-romantismo, ambos de evidente carácter urbano, *imitarão pobremente o Eça do realismo*, transformando este realismo acerado, desmistificador, num folhetinismo de cordel (de tipologia semelhante às actuais telenovelas, modelo estético que os actuais realistas imitam – M. Rebelo Pinto, Fernando Sobral, Sofia Marrecas Ferreira, Ana Nobre de Gusmão, Margarida Brum, Joel Neto), desprovido de toda a carga social crítica, não raro carregado de supérfluas boas intenções morais (salvemos as “enfeitadas”, salvemos os humildes que caem nas mãos dos gananciosos, salvemos as viúvas...), mas verdadeiramente incapaz de evidenciar de um modo nu e cru a sociedade que tão intimamente pretende retratar – fica-se sempre pelas aparências, compensadas pelas boas intenções; deste poço fundo em que o realismo de Eça foi caindo, emergirá, na passagem das décadas de 20 para 30, a virulência feroz d’*Os Emigrantes* e *A Selva*, de Ferreira de Castro, e, já nesta última década, o fortíssimo aparecimento do neo-realismo;

2. Fradique Mendes, o quase heterónimo de Eça, ilustre pensador que contempla a história acima da história, o humanista acima da humanidade, que sem dúvida influencia o narrador de alguns dos melhores contos não religiosos de Eça da década de 90, converter-se-á, *quando a sua reflexão social e histórica psiquicamente se interiorizar, abrindo-se a uma metafísica da existência*, no narrador de *Humus* de Raul Brandão, com sequência, 15 anos volvidos, em alguns dos narradores saídos da “Presença” (principalmente José Régio e Branquinho da Fonseca, mas também algum Miguel Torga);

3. a tendência que privilegia o sagrado rural originará toda uma corrente ruralística ligada a Fialho de Almeida, a Teixeira de Pascoais, a João de Barros, a Aquilino, a Brito Camacho, a Araújo Correia e a Miguel Torga, a Bento da Cruz,

e, nas duas últimas décadas do século XX, transformar-se-á no que à frente designaremos pela corrente “Memorialística” da Geração de 90, representada por Abel Neves, Francisco Mangas, Rigo Direitinho, Cristina Cruz e Vítor da Rocha.

Como só acontece com um escritor genial, foi-nos possível fechar o século XIX com três diferentes “Éças” e abrir o século XX com as três diferentes heranças que Éça nos legou, continuadas em três caminhos por que o romance português se foi construindo ao longo da primeira metade do século XX.

Porém, antes de abordarmos a história do romance português do século XX, e prosseguindo o registo temporal no interior do arco comparativo entre as duas últimas décadas do século XIX com as mesmas décadas do século XX, notemos que o cepticismo e o pessimismo que se foram desenvolvendo em Éça de Queirós a partir da escrita d’*A Relíquias* (1884/85) possuem um forte paralelo com o cepticismo e o pessimismo que também foram crescendo na obra do maior escritor português do final do século XX, José Saramago; e se quisermos datar o forte aparecimento destes dois valores sociais na obra de Saramago, podemos evidenciar este aparecimento com o ano de publicação de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), permanecendo, senão mesmo solidificando-se, com a publicação de *Todos os Nomes* (1997) e de *A Caverna* (2000).

Também para Saramago (à semelhança de Éça), a década de 70 e princípios da de 80 constituíram o tempo da *literatura militante* (*Manual de Pintura e Caligrafia* termina no dia 25 de Abril; *Levantado do Chão*, autêntica saga narrativa sobre a luta do povo alentejano, termina pela ocupação dos latifúndios, em 1975; *Memorial do Convento*

testemunha a infinita possibilidade de progresso científico e histórico entre os homens). Porém, a partir de meados da década de 80, principalmente a partir de *Jangada de Pedra*, as preocupações sociais de Saramago não se integram já no quadro da luta exclusiva contra o estado capitalista e, diferentemente, à medida que a década vai finalizando, e muito solidamente a partir da década de 90, o quadro histórico onde Saramago integra a sua escrita ultrapassa já a luta entre capitalismo e comunismo, reduzida esta aos séculos XIX e XX, para, ostentando as perversões da nossa civilização, se integrar na procura ficcional de uma nova-outra civilização.

Em Saramago, e a partir de meados da década de 80 (à semelhança de Éça), é a própria crença otimista e vanguardista da História que se auto-interroga entre a publicação de, por um lado, *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento* e, por outro, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Jangada de Pedra*. É como se o autor tivesse descoberto, entretanto, que a História, enquanto forma, mais do que uma linha contínua progressiva, aparentemente passível de ser transposta para uma galáxia espiralóide desenhada à maneira das tráfades de Hegel, em que cada novo círculo nega e ultrapassa todos os anteriores, em sínteses dialécticas sempre superiores, conservando-lhe as suas qualidades positivas e eliminando as negativas, a História – dizíamos – é possivelmente um vasto labirinto com algumas formas e categorias recorrentes que, indiferente aos espaços sociais e aos grupos económico-políticos, se repetem em todas as épocas.

Talvez o fio da lógica inconsciente da criação saramaguiana tenha sido este:

1. um rotundo não ao estado de coisas em que Portugal e a Europa se encontram;

2. a alternativa manifestar-se-ia numa previsível sociedade socialista, onde dois valores morais se imporiam como referentes sociais: a liberdade e a igualdade (São, indubitavelmente, as duas grandes marcas axiológicas que articulam todos os valores ideológicos de *Levantado do Chão e Memorial do Convento*);

3. a lenta derrocada dos países de Leste, a partir da tomada de posse de Gorbachev em meados da década de 80 e da generalização mediática dos conceitos político-sociais de *Glassnost* e *Perestroika*, com a implícita hesitação mental de quem, dez anos antes, em Portugal, se assumia como vanguarda revolucionária da Europa, teria gerado no pensamento de Saramago a dúvida sobre a bondade político-histórica do socialismo desenhado por Marx, Engels e Lenine, e aplicado na realidade da União Soviética para concretizar de facto e de direito os dois valores máximos presentes nos seus romances anteriores: a liberdade e a igualdade (ponto 2.);

4. tratar-se-ia, agora, não já de criticar a sociedade capitalista apresentando uma alternativa socialista, mas de, **fundindo capitalismo real e socialismo real numa mesma estrutura política de Estado onde permanece a desigualdade e a tirania, procurar o fundamento último de todo o Poder e de toda a desigualdade:**

4.a. *Jangada de Pedra* (1986) é este primeiro momento desta inversão, justamente no ano em que Portugal se integrava de pleno direito na Comunidade Europeia: é possível uma Ibéria livre que, com a África e a América Latina, possa opor à racionalidade contabilística e calculista da América do Norte e da Europa Central uma visão sentimental, lírica e emotiva de vida;

4.b. *História do Cerco de Lisboa* (1989) marca o segundo momento nesta linha de continuidade: era possível um outro Portugal, sem os cruzados que nos ajudaram, rapinaram e, depois, carregados de privilégios, povoaram partes imensas de Portugal; teria sido possível um Portugal não cruzadístico-templário, mas um Portugal moçárabe, um Portugal pátria de duas religiões caso a influência papal católica não sobrevisse como dominante – teríamos à mesma conquistado Lisboa, mas independentes do domínio europeu do centro; possivelmente, poderíamos ter criado, ao modo do enunciado em *Jangada de Pedra*, uma civilização mediterrânea onde este mar não separasse, mas unisse e vinculasse povos entre si a uma mesma cultura;

4.c. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) marca definitivamente a necessidade de ir às raízes, de procurar nos textos originários da nossa matriz cultural o pecado original da civilização ocidental. Assim, **não se trata já de criticar uma parte da História contra outra parte** (católicos contra protestantes, religiosos contra ateus, capitalistas contra socialistas), mas de, **encarando a História como um todo, criticar os fundamentos axiológicos por que nos temos regido desde há 3 000 anos**. Trata-se de evidenciar que Deus e o Diabo, bem e mal, justiça e injustiça, alma e corpo, belo e feio, espírito e matéria, desenham o quadro ideológico por que temos categorizado mentalmente a realidade e que, no limiar de um outro século/milénio, é possível iniciar um outro modo de vida radicalmente diferente;

4.d. — *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), continuando idêntica pulsão hermenêutica, explora uma outra dimensão da nossa civilização: o romance filosófico como parábola universalista sobre a condição humana; neste caso, a condição humana restringe-se ao “humano” gerado pela civilização ocidental e, principalmente, não já à sua crítica no campo religioso, mas à crítica do conceito que desde a Grécia Clássica surge no horizonte da nossa História como propulsor do progresso, das conquistas da ciência e da técnica e como diferença específica da nossa face a outras civilizações: a razão. O que *Ensaio sobre a Cegueira* critica é a aceitação incondicional e acrítica de que o *homo occidentalis* seja movido por intuitos e planos racionais, que a motivação das suas acções seja lógica e transparente à consciência e que o incontestado domínio do pensamento racional sobre todos os sectores da sociedade possa conduzir o homem à felicidade; pelo contrário, a luz que a razão trouxe ao homem é apresentada no romance como uma outra forma de cegueira, a cegueira branca, que tanto conduz hoje e no futuro ao mal generalizado como, até ao século XVIII, o domínio absoluto da Igreja e da fé cristãs tinham igualmente conduzido a um generalizado mal social;

4.e. *Todos os Nomes* (1997) conclui que o Outro, à semelhança de nós próprios, é um labirinto e que é impossível, nesta sociedade, atingir-se directamente o coração do Outro.

Talvez seja mais esclarecedor se evidenciarmos, em esquema, a comparação entre o cepticismo moral do jovem Saramago, em 1947, no seu primeiro romance, *Terra do Pecado*, com o cepticismo moral reinante nos seus dois últimos romances:

MORAL CÉPTICA EM JOSÉ SARAMAGO		
TERRA DO PECADO 1947	ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA 1995	TODOS OS NOMES 1997
<ul style="list-style-type: none"> — O homem é apenas um animal. — Os instintos são recalçados pela sociedade. — MORAL é uma película que garante o convívio social. — MORAL = GRANDE ILLUSÃO. — O Bem é a máscara que esconde o mal. 	<ul style="list-style-type: none"> — Análise do Poder na sua expressão mais originária: dois homens face a face, um homem e uma mulher ou dois grupos (quais “hordas”). — VENCE O MAIS PODEROSO, o mais forte, o mais manhoso. — SEM MORAL, o Homem fica preso da ANIMALIDADE. — É necessária uma moral, qualquer que ela seja, mas esta moral será sempre a GRANDE ILLUSÃO. — O Bem é a máscara que esconde o mal. 	<ul style="list-style-type: none"> — Não conseguimos conhecer o Outro. — Toda a identidade é uma ILLUSÃO social. — A sociedade é um LABIRINTO. — A Vida nasce do Nada e termina no Nada. — MORAL é um compromisso com os outros, mas, como não os conhecemos, nem a nós próprios, todas as relações morais e sociais permaneceram num reino ilusório.
NÃO HÁ ESPERANÇA: “aguentar a vida enquanto a morte não chegar”.	HÁ UM FIO DE ESPERANÇA: o Amor e a Solidariedade.	HÁ ESPERANÇA: Devemos continuar a procurar o Outro.

Com a recente publicação de *A Caverna*, o cepticismo moral de José Saramago, que conserva lucidamente uma zona de esperança (ainda é possível o homem salvar-se), tornou-se ainda mais forte. Mas são estes três últimos romances, escritos na década de 90, que tomam a obra de Saramago, *mutatis mutandis*, semelhante à de Eça de Queirós da década de 90 do século XIX, ostentando assim, sob o circunstancialismo histórico dos conteúdos diegéticos dos romances destes dois autores, uma profunda semelhança axiológica entre Eça e Saramago. Claro que o cepticismo e o pessimismo de Eça centram-se fundamentalmente no

destino e salvação de Portugal como um país civilizado, enquanto o cepticismo e o pessimismo de Saramago, obedecendo a uma época de globalização dos valores e dos caminhos históricos, centram-se fundamentalmente sobre o destino e a salvação da humanidade como um todo.

4 Fases da História do Romance Português no Século XX

Entre os cepticismo e pessimismo de Eça de Queirós (década de 90 do século XIX) e os de José Saramago (década de 90 do século XX), façamos, de um modo sintético, 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.

2.1. Análise da Evolução de Algumas Categorias Narrativas ao Longo do Século XX

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 descrição de um "largo". Debrucemo-nos sobre três textos importantes, que apresentaremos cronologicamente: O primeiro texto pertence a Manuel da Fonseca, *O Fogo e as Cirzizas* (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 faldas 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, bêbado, trocando as pernas, de navalha em punho. O Má Raça, rangendo os dentes, sempre entravecido contra tudo e todos. O lavrador de Alba Grande, plantado ao meio do Largo com a sua serena valentia. Mestre Sobral. Li Cotovio, ruirão, de caracol sobre a testa. O Acácio, o bebedola do Acácio, tirando retratos, curvado debaixo do

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 queiroziano**: 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.

Vejam 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. É 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;

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, sobra 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 com-parada com a aldeia: “Grande de mais 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 dois textos de 1953 e 1968, *podemos concluir que ao eu narrativo sucederam-se os eus narrativos, à visão única e sapiente da narração sucederam-se 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*.

Sobre o mesmo tema, o “largo”, 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 a 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 reiva 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

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 narrativa-mente 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 desconhecem 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. Lemos a pág. 43 de *A Selva*, de Ferreira de Castro (1930):

Quando o grupo chegou ao embarcadouro, o «Justo Chermont» vivia as suas últimas horas de prisioneiro do cais. Os olhos da malta negra, subitamente espedada por ordem do condutor, vasculharam o barco de lado a lado, varando-lhe

os dois convesses, ambos encharcados de luz: a de cima, discreta, muito suave; a de baixo, a jorros, iluminando os negros porões. Lam em falna intensa as vagonetas e os guindastes, todos conduzindo para bordo a carga que o «Justo Chermont» devia transportar. Ouviam-se vezes fortes de comando, baques surdos, ruídos disparas – 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 roncoirões, tinha solene primazia, com as duas chaminés ativas 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 jantiar 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 portugueses 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, tornando-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 sintática 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 Malbabinhas (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 padras. Lá vão, às vezes dois até três, ou sozinhos com o arriero à frente, a cavalo de suas horas rabonas, de igreja para igreja a confessar. Já flora o alecrim e a alfazema, e ao passar na cabeceira dos quintais o seu rescendor alagava os ares muito lavados das chuvas e escailadinhos de sol. Tupa, tupa no cavallecoque, olhos aqui no cereal todo verde, além no monte a vestir pelagem nova, ou nas águas, que nunca como nesta altura do ano são folgas zonas, desgarradas pelos caminhos, a langarem-se às cegas dos cômoros, sôfregas nos próprios corços, e tão alegres que convidam à alegria, tupa, tupa, a minha maluqueira foi amainando. Abolerei-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 abendijogada bacía

do Arda. À vista do convento, meti à desbanda, por um atalho, aconselhado pelo rião: guar-te de homem de vila como de

Embora diferente quanto à constelação lexical, este texto pertence ao mesmo mundo temporal e espacial estabilizado descrito por Ferreira de Castro no texto anterior, 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 *Uma Abelha na Chuva* (1953), de Carlos de Oliveira:

Pelas cinco horas duma tarde invernosa de outubro, certo viajante entrou em Congos, a pé, depois da árdua jornada que o trouxera da aldeia do Montouro, por maus caminhos; ao pavimento calcetado 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 desfiaza no esmero geral visível em tudo, das mãos limpas à barba bem escanhoada; e 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 terríça, batia os pés com impaciência no empedrado. Tinha o seu quê de invulgar: o peso do tronco roliço arqueava-lhe as pernas,

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, não perfeita que pode ser considerada, mesmo, como a síntese 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 de o 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 Raul Brandão, 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” sabem-nos historicamente a mofo, 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 vêm 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 cinco 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. - A 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 2.2 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-Luís, e de *Aparição* (1959), de

Vergílio Ferreira. Não sem obedecerem a um cânone com reminiscências realistas, diferentemente de *Caramujo*,⁶ de Ruben A., publicado em 1954, estes dois romances operam uma 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 realidades entrecruzadas, cada uma delas constituindo, com o seu tempo e as suas personagens, um mundo narrativo à parte, ao conjunto dos quais (mundos) se dá o nome de romance. Ninguém melhor do que Óscar Lopes (in A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, ed. cit., p. 1146) deu conta desta interrupção das múltiplas histórias numa história, da fragilidade ontológica das personagens e do desdobramento quase infinito do tempo em *A Sibila*, e, por isso, permitto-nos transcrever a sua abalizada sentença sobre o estilo desta romancista:

A vocação de facto excepcional de A. B.-L. 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 de sabedoria ancestral que, precisamente, ponham em causa qualquer forma de ordem ou inteligibilidade aceite; (...) a narração é feita de reiteradas corridas para (uma) intuição lucicante, relegando qualquer relevância de continuidade pessoal ou ambiental, qualquer hierarquização plausível do acessório ao essencial narrativo, qualquer esquema óbvio de sequenciação; (...) o rumo narrativo sai-teia e zigzagueia de 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 contigianças, antes o magnetismo pessoal, antes os mistérios elausinos ou demoníacos.

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 *Húmno*, 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 indício de um rumor de vida, o sinal obscuro de uma memória de origens. No chão da velha casa a água da lua fascina-me. Tonto, há quantos anos, vencer a dureza dos dias, das idéias solidificadas, a espessura dos hábitos, que me constroem e

tranquiliza. Tonto 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, tremem 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 equívaleo 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 kierkegardianamente, 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 a anunciar mundos novos se mundos assim só o podem ser se forem constituídos pelo que de mais irreduzível e singular existe em cada indivíduo, 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 promover? Onde estão agora essa realidade

fixa e exterior e esse eu sempre idêntico que tão bem se transfiguravam em obras de arte? *A 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 J. 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, incommunicável 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 estilhaçam 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. Estas três narrativas 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 *Matrix*, de Yvette Centeno.

Assim como em toda a Europa a década de sessenta se afirma enquanto contestação dos 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 avançam esteticamente senão enquanto pulsão de desconstrução. E se, como acima vimos, o título *Calendário Privado*, de Fernanda Botelho, sintetiza bem o espírito da década de 50, também o título *Revolta dos Herdeiros*, de Mário Ventura (1977), parece harmonizar-se com o espírito geral desconstrutivista desta década.

Os cinco pontos apresentados seguidamente (que devem ser confrontados pelo leitor com os cinco 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. O estatuto da realidade é o de ser inspirador do texto, mas não domina este.
5. A estrutura sintáctica do texto reflecte o pensamento anticategorial 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, apresentaremos 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 sobrevar o tempo físico, libertando o texto dos estrangulamentos 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 *Mama Mendes* (1969), de Maria Velho da Costa, constatamos que as cinco 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 burilhada exactamente ao centro, e ainda no soalho, onde do lado de dentro está o mesmo negro traçado de branco do brilho das sapatas afiadíssimos neste pé aqui, como o ar é de ouro. Não um ouro novo, mas aquecido já por outras noites de vela e pelo apurmo 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 entrosam, ouro ainda, já vermelho embora o das que o têm negro lustroso e nessas há as rosas chá, tão incredulamente 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 iluminação 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, por que sobre esta inspiração semiótica 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 nietzschiano que estatui o texto como uma projecção escrita e equilibrada dos cruzamentos desequilibrados de forças instituais que irrompem na consciência do narrador e o forçam a escrever. Aqui, a gramática clássica, de tão ordenada e racional, é um empedilho, e a liberdade quer-se total, tornando o texto 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, lambuzada de branco; a sua paixão aumentou a bailarina não se despiria ainda vestia o mesmo vestido alado calçava as mesmas sapatinhas de cetim com que, incerta, desmalara e morrera no tablado; escutou-lhe as frases de amor acalmo-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 máscara e admiravam-lhe a beleza estranha, mas o corpo da bailarina transformara-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 viu ainda dançar».

Ficha 11 –

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 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, acumulá-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 possuía 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 desloicámos 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 eu pinto e a destruírei 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 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

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 perspetivas 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 evidência-nos, possivelmente, que toda a realidade é nietzschenianamente fragmentária, que ninguém nunca sabe tudo e que o romance é o lugar onde as nossas genealogias culturais podem livremente emergir. Em Agosto de 1999, Teresa Rita Lopes, recensando no "DNA" o então recente romance de Rui Nunes, *Cães*, considera que esta total ausência de normas estilísticas (digamos assim) é de uma grande virtude porque recobre a totalidade das grandes ausências ontológicas que povoam a actual consciência humana, Deus, o Eu, a História, dando como exemplos as obras de Beckett e Joyce. Para além de o argumentário de T. Rita Lopes ser fortemente datado (década de 60, em Portugal, defendido por Eduardo Lourenço, em *Heterodoxia II* - 1967) e de as obras dos autores apontados terem constituído uma riquíssima fresca matinal quando inicialmente saíram a público, certamente que se concordará que a história da literatura portuguesa não pode ficar para sempre presa a processos desconstrutivistas próprios da década de 60, e que a insistência nestes processos por parte de Maria Gabriela Llansol e Rui Nunes promoverá em seu torno um fiel e restrito grupo de

leitores, tão mais fiel quanto mais restrito, e tão mas restrito quanto mais insistir (com legitimidade cultural e pessoal, não se duvida) em processos romanescos próprios de uma fase da literatura portuguesa ultrapassada nas décadas de 80 e 90. Por isso, Pedro Mexia, um dos melhores críticos literários da nova geração, tinha fortemente atacado, no mesmo DNA (3 de Julho de 1999), este romance de Rui Nunes, intitulando o seu artigo "Repulsa" e classificando-o de "Cruel, doentio, pretensioso". De facto, para um crítico de uma nova geração, a insistência até ao delírio nas ausências ontológicas e nos processos narrativos de há duas décadas só pode ser classificada como "Repulsa", já que o que agora colectivamente se intenta não é uma desconstrução narrativa, mas uma outra re-construção, seja à Lobo Antunes, à Saramago, à Fernanda Botelho de *As Contadoras de Histórias*, com uma ironia corrossiva à R. Zink, fotografando literariamente momentos-eternos como Pedro Paixão, recriando a sintaxe da língua como Mia Couto, invertendo o processo clássico realidade-imagem em imagem-cultural-motor-da-realidade como Fiamma H. P. Brandão, fccionando a história sem preconceitos morais ou apologeticos como Sérgio I. de Carvalho, introduzindo abundantemente processos de montagem vídeo e cinema como P. Cachapa e J. Lucas Pires, evidenciando através de histórias consistentes, solidamente narradas, quase classicamente construídas, o novo estatuto social da mulher portuguesa, como Margarida Rebelo Pinto e Rita Ferro, utilizando sem preconceitos abundante léxico inglês, como a primeira faz... Por isso, nesta fase portuguesa de integração europeia, com os índices de qualidade de vida a subirem monstruosamente, formando uma nova corrente de público de classe média que procura encontrar na ficção a imagem positiva que tem da sua própria vida, bem como elementos negativos de desorientação so-

cial a que está sujeita, o argumentário de T. Rita Lopes (sem Deus, sem História, sem Consciência...) surge como socialmente desajustado e, para muitos, como *démodé*, exactamente como a publicação hoje de um romance profundamente neo-realista, tipo Alves Redol,

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 e a um mesmo tempo:

FRONTEIRA

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

Ranço 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 afiado 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 bamba da navalhada que o D. José, em Lovios, lhe mandou à traição, dá sempre uma resposta torta à mãe, quando já no quiriteiro ela lhe recomenda não sei qué 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 estrutu-

rando 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 estrutura do trigo. Um frémito corria os cabelos da seara, a murchidão 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 a 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 inquietam 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 feira, 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 prego dessa persistência. Quando se sentassem à roda de uma mesa de fogo ou à porta de uma loja de comércio, assistindo à lenta e afroqueada agonia das tardes, por mais que se iludissem terminavam sempre por se reunir num único tema: a terra que se apresentava áspere ou foia para receber

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 perspetivante, 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*, a partir da década de 60, de *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 desconstroi-recria, divorciados entre si, aqueles elementos estruturais do classicismo da primeira metade do século. Dê-se como exemplo Fernanda Botelho. Em 1971, foi editado um romance estranho. Trata-se de *Lourenço é Nome de Jogoal*, 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 precursores literários do desconstruccionismo, serão porém M. G. Ilansol, A. Faria e H. Helder os três grandes nomes reais da história do desconstruccionismo, estatuidando-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 pelo primeiros, numa genealogia tipo: precursores – descobridores – continuadores – conservadores. Por exemplo, é assim que Nuno Bragança, Lídia Jorge, de *O Dia dos Prodígios*, José Saramago, de *O Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), Eduarda Dionísio, de *Retrato de um Amigo enquanto Falto* (1979), podem ser entendidos como “continuadores”, mas é também assim que

os processos estilísticos ditos informáticos usados por Tiago Gomes na revista “Bíblia”, livros como *Jogging para Escritas* (Fenda, coord. João Louro, 1998), ou *Metacarne*, de Manuel Pais (romance em que a forma, baseada numa linguagem e modelo informático, esmaga literalmente o conteúdo, provocando uma sensação de estranheza), 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 vinculados a novas estruturas tecnológicas, estão porém desligados de qualquer necessidade social carecida de ser ficcionada.

Assim, em 1969, Maria Velho da Costa publica *Mama Mendes*, e Nuno Bragança *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 com-
 panheira do funileiro ambulante
 Alfredo vira a cabeça no tra-
 vesseiro pardo e olha Anible,
 vendedor à escala do País.
 «Se a gente levasse a me-
 nina?»
 Anible levanta-se e acende
 um cigarro sem palavras.
 Começa a vestir-se lenta-
 mente.

«Anible?»

Acaba de vestir-se e vai direito à porta, um silêncio metálico. A mulher salta nua e interrompe-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 Aufrado. A Velha. Corrida a nora, o território é seu, de lés-a-lés, amanhã à noite. Sair para a Vela 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 ganha 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.

«Lúisa, 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, Ildia Jorge, em *O Dia dos Prodigios*, utilizará técnicas estilísticas semelhantes, embora com outro conteúdo social, representando 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 marloias e dos troviscos. Uma velha muito velha, mais velha que saragoça, oh Esperancinha, la andando curvada, pedrinha aqui, pedrinha ali, e vai e dá com aquilo com um dia de partido, 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 santíssimo. Mas acabou por pegar na lesminha de gente que ali logo havera 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 escarichada 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 Luís a alimparia de um resto de ofensas feitas em

vida. Trouxe-o para casa, deu-lhe leite de cabra, papa de milho, umas colheres de batata doce, e não é que o rato desse meu avó começou a fazer-se gordinho, a crescer, a crescer e a medrar como se mamasse da mãe? – Eu doze vezes di à luz, José. Tu te alambras? Doze vezes. Primeiro foi o Manuel. Depois veio a Engrácia. Depois o Saul, depois o Elói. Depois o Bento. Depois o Augusto. – Tao gordinho, alto e espadalúdo, 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. Fugam todos que ela vai comer alguém. Nessa altura esse José pegou numa varinha que ali se encontrava arrumada à parede, foi ao buraco onde a diaba espreitava os passantes, e desencantou a bicha, esfuracando lá dentro. Assim a

Por outro lado, nas páginas 22 a 25, Lídia 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 carnitana ou aquilimiana) de um lado da página e, do outro, a descrição colectiva ou a função de legenda popular sobre o aparecimento da cobra.

uma 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 coisa-sima nenhuma. Não me digam que não ouviram um barulho de gente rebolvida. E estas aqui debaixo de telha e à fresca. Eu, Jesuína Palha. Eu andava a dar

fogo ao forno quando ouvistes três desgraçados a pedirem ajuda. Mas não deixei que pedissem duas vezes. Pus os tojos de lado, salti por cima da parede, pegui numa cana comprida que ali 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 vibora 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 chão. Di-lhe bem umas trinta canadas sobre a espinha e a cabeça. Di ou não di? E a língua dela, que parece uma gancha de cabelo, andava dentro e fora a desfiar a cana. E ela à roda. À roda, à roda sem parar. Toda a gente se tinha já alevantado da cama. Das suas mesas e outras dos lavadouros. Para virem ver a cobra desses matos que ali andava no terreirão da rua. Bailhando debaixo da portaria. Ah sim, filhas de su mãe. Toda esta gente pode dizer. Eu, eu em vendo que ela continuava a rabiar o grande rabo. Que aquilo só tem cabeça e rabo. Eu disse. Agora ou

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

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

nunca, vizinhança. E atri com a cana com toda a força sobra a serpente. O cheiro. O cheiro a cobrurn espalhou-se no ar, e a buchada começou de sair pela pele da porca. Ninguém. Ninguém dava um ai nem um iasus. 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 saia até às calças, e alici o pé para lhe estrangalhar os miolos. Mas estes aqui começaram

Eu cheiri o cheiro a cobrurn e o cheiro era são 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 tudo engloba, desde a mais pura oralidade popular à mais pura erudição histórica), é publicado *À Hora da Sesta*, de Rosa Abelaira (Regra do Jogo). É um texto bellissimo, fruto da confissão e da memória individual, onde o tempo é tomado como uma unidade cujas dimensões são totalmente permutáveis; neste romance, a estrutura espacial muda (ou pode mudar) parágrafo a parágrafo e, assim, os clássicos capítulos ou parte 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 transcrita para o texto em forma descritiva:

QUADRO	ÍNDICE
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

Também em 1980, galardoado com o Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores, é publicado o romance *O Outro e o Mesmo*, de Luís Martins. O conteúdo da primeira página era desconcertante: o romance começava pelo capítulo V e, em nota de rodapé, avisava-se que *O Outro e o Mesmo* “pode ser lido, indiferentemente, pela ordem de numeração normal dos capítulos ou pela ordem de numeração das páginas” – tempo cronológico, espaços físicos, coerência da descrição narrativa, coesão de traços pessoais das personagens, todos estes elementos ficam assim interseccionados

segundo duas leituras diferentes que conduzirá, inevitavelmente, a duas visões diferentes sobre o mesmo romance.

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.

2.2. *Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*

Como consequência das nossas afirmações no capítulo 1 e no subcapítulo 2.1, 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 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	
1900	<p>1 - Romance de costumes <i>burgueses</i> (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 figuras heróicas e de conceitos nacionalistas (T. de Pascoais, A. Lopes Vieira, A. Correia de Oliveira, A. de Figueiredo, Malheiro Dias, J. Dantas...)</p>	<p>- Desagregação das estruturas monárquicas de Governo.</p> <p>- Ditadura de João Franco.</p> <p>- Regicídio.</p> <p>- Implantação da República.</p> <p>- I Guerra Mundial.</p>
1910		<p>- 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 artificial do romance de costumes (1); eis as três vertentes do romance português herdadas de Era de Queirós (cf. Cap. 1).</p>
1926	<p>Elementos originais e rupturais com o estado do romance que vinha do séc. XIX: R. Brandão (<i>Hímus</i>), F. Pessoa (<i>Livro do Desassossego</i>), A. Ribeiro (<i>Malhadinhas e Terras do Demoi</i> - evidenciam um ruralismo vernacular e sofrido, à Camilo, e não bucolico e lírico à T. Coelho e à Era de A Cidade e as Serras) e F. de Castro (<i>Enrígantes e A Selva</i>).</p>	
1926	a - MOMENTO INTERMEDIÁRIO	
1926	<p>- "Presença" (J. Régio, Gaspar Simões, M. Torga, Branquinho da Fonseca...)</p>	<p>- Golpe de Estado de Gomes da Costa.</p> <p>- Ditadura Militar.</p> <p>- Repressão violenta sobre sindicatos e oposição (repblicanos, comunistas, anarco-sindicalistas, maçónicos...).</p>
1933		<p>- Escritor individualiza-se, eleva a genialidade pessoal a único critério de arte e mergulha na sua obra, excepção: F. de Castro.</p>

	ROMANCE	SOCIEDADE
1933	<p>Realismo Substancialista</p> <p>2.ª FASE</p> <p>catolicismo "Presença" neo-realismo</p> <p>Francisco J. Régio A. Redol Costa M. Torga M. Dionísio F. Namora C. de Oliveira S. P. Gomes...</p>	<p>- Criação e consolidação das estruturas políticas e sociais do Estado Novo.</p> <p>- Discursos de Salazar sobre a Ordem: Deus, Pátria e Família.</p> <p>- Reorganização do P. Comunista.</p> <p>- Desorientação social dos republicanos.</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, acção, numa unidade coesa seguindo a ideologia do autor ou a sua inclinação estética, mais objectiva ou mais subjectiva.</i></p>
1945	a - MOMENTO INTERMEDIÁRIO	
1960	<p>- 1964 - A Sibília, de Agustina B. Luis</p> <p>- 1969 - Aparição, de V. Ferreira</p>	<p>- Fim da 2.ª Grande Guerra.</p> <p>- Fomento da industrialização.</p> <p>- Movimento eleitoral de Humberto Delgado.</p> <p>- 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>
1960	<p>- Tempo e espaço divorciam-se no romance; a consciência e a memória são superiores e ergolham a realidade exterior. O realismo substancialista fenece.</p>	

	ROMANCE	SOCIEDADE
1960	<p>3.ª FASE</p> <p>1962 - Os Pregos na Erva, de M. G. Lansol</p> <p>Rumor Branco, de A. Faria</p> <p>1963 - Passos em Volta, de H. Helder</p> <p>1968 - O Delírio, de J. Cardoso Pres</p> <p>1969 - Maira Mendes, de M. Velho da Costa</p> <p>A Noite e o Riso, de N. Bragança</p> <p>1971 - Lourenço é Nome de Jogral, de F. Botelho</p> <p>1977 - Manual de Pintura e Caligrafia, de J. Saramago</p> <p>O que Diz Molero, de Dimis Machado</p> <p>1980 - Dias dos Prodigios, de Lúcia Jorge Os Cus de Judas, de A. Lobo Antunes</p> <p>O Outro e o Mesmo, de L. Martins</p> <p>1981 - Silêncio, de Teolinda Gersão</p> <p>1988 - Matriz, de Yvette Centeno</p>	<p>- Revolta de Beja e apropriação do paquete "Santa Maria".</p> <p>- Invasão da Índia "portuguesa".</p> <p>- Início da Guerra Colonial.</p> <p>- Movimento hippie.</p> <p>- Contestação estudantil ao longo da década de 60 e princípio de 70.</p> <p>- Criação da central sindical CGTP.</p> <p>- Criação do Partido Socialista.</p> <p>- Revolução do 25 de Abril de 1974.</p> <p>- Perda do Império.</p> <p>- Adesão de Portugal à Comunidade Europeia.</p> <p>- 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), privilegiando-se texto sem história real e coerente; a desconstrução das instituições vinculadas ao Estado Novo é acompanhada pela desconstrução das categorias clássicas do romance.</p>
1980	a - MOMENTO INTERMEDIÁRIO	
1980	<p>1. - Início da fase de reconstrução do romance português (existe uma unidade racional no romance, diferente da unidade clássica, mas existe):</p>	

	ROMANCE	SOCIEDADE
1986	<p>2. - Reabilitação do romance histórico:</p> <ul style="list-style-type: none"> - J. Saramago - J. Lobo Antunes <p>-1984 - <i>A Voz dos Deuses</i>, de João Aguilár</p> <p>-1986 - <i>A Casa do Pó</i>, de Fernando Campos</p>	<p>- Entrada plena de Portugal na Comunidade Europeia com integral aceitação de soberania partilhada, ou limitação de soberania nacional.</p> <p>- 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 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>
1990	4.ª FASE	
1990	<p>- Geração de 90</p> <p>(fase tratada com destaque próprio na II Parte)</p>	<p>- O ser de Portugal começa a confundir-se com o ser comum europeu, com evidente perda de singularidade. Nasceem novos conceitos de soberania nacional e cidadania. Os temas do divórcio, da independência da mulher, do encontro/desencontro/casos nas relações sociais e sexuais evidenciam alguma dominância, a par da exaltação do corpo, do culto individualista do 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, constituiu-se maioritariamente como a continuação dos três vectores herdados da totalidade da obra de Eça de Queirós, como apontámos no capítulo 1. 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 temos vindo a evidenciar em 1, em 2.1 e em 2.2 (quadro). Algumas destas características, de índole 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, ruralista e humanista dos "três" Eças, faz-se por dois movimentos mentais opostos: a) por uma *ideologização da literatura* (T. de Pascoais e o saudosismo, A. 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 adviniente 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 exprimam fortemente (Saudo-sismo de T. de Pascoais, Integralismo Lusitano de Antonio 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 manter um contacto com o mundo social. A tal factor parece corresponder o aparecimento da "Presença" (1927) e principalmente a aventura literária de J. Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca. Não dessubstancializando o eu narrativo (como o fará F. Pessoa), torna este em motor de busca e de inquirição, 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 desajogada 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 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. subcapítulo 2.1) 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, se constituem 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 Egá no princípio do século XX, f) contra as oposições românticas entre literatura rural e literatura urbana e, ao arrepiio destas 6 oposições, intentam instaurar uma nova ordem harmónica na literatura fundada na estabilidade entre o narrador, as 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 posso opor António Maria Lisboa a C. de Oliveira, já não posso opor M. Torga a C. de Oliveira; se posso opor F. Pessoa (prosa) a A. Redol, já não posso opor Francisco Costa a F. Namora; aos que não são oponíveis, ainda que sejam diferentes, correspondem um mesmo mundo social e um mesmo impulso histórico reflectindo-se numa espécie de casa comum literária. Sobrevoando literariamente “presencistas” e “neo-realistas”, é publicado, em 1944, *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio. 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 elites 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, *A Sibila e Aparição*, de 1954 e 1959 (e, para sermos justos, os primeiros romances de Fernanda Botelho e de Augusto Abelaira, bem como *Caranguejo*, de Ruben A., editado em 1954), vêm incendiar o romance português de perspetivismos narrativos, espaciais e temporais. A anterior ordem social e narrativa*

(cujo exemplo perfeito de estrutura é indubitavelmente *Uma 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 elementos constituintes (personagens, acção, tempo e espaço — como elementos mais importantes). Tem sido um adeus definitivo e, por isso, qualquer autor que insista hoje 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. Se já a nova crítica tem dificuldade em aceitar

processos narrativos como os de Rui Nunes (processos próprios das décadas de 60 e 70), mais dificilmente aceitará processos realistas fundados num narrador unívoco, desprovido de toda a ambiguidade, e numa narração fundada em cronologias lineares e espaços físicos sólidos e estáveis!

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 *A 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 relativamente 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 *Finstierra*, é ainda o mesmo de *Uma 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 sintáctica e semântica). Porém, essa que é a sua máxima virtude é também a sua máxima condenação (não havendo pontos de vista fortes, superiores aos outros), então narrador, espaço, tempo, acção, personagens inter-cruzam-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 2.1, designámo-la por

Desconstruccionismo 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, e, depois, 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, baseadas na crença de um “Portugal um do Minhó a Timor”, assim os romancistas da década de 60 (ver Quadro) criticam e desconstróem as estruturas do romance do realismo substancialista baseados na crença de uma *unidade* formal que engloba coerente e harmonicamente a multiplicidade dos seus elementos. O desconstrutivismo crítico 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 crítica 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 literários às obras de M. G. Llansol e de 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 do que está consagrado pouca novidade se espera.

Esta 3.ª fase termina na década de 80 com a publicação dos romances de J. Saramago e de Lobo Antunes, cujo modo *reconstitutivo de escrita da narração* os torna uma espécie de *partirreacas* 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 “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, Exortação aos Crocodilos e Não Entres tão Depressa nessa Noite Escura*, vêm igualmente provar que é possível contar uma história usando a técnica que, na ficção, diferente da História, 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 antevistas imagéticas do personagem sobre o Natal de 2005 (Lobo Antunes em *O Manual do Inquisidor*). 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 interrompível.

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 (sobre o estatuto literário da personagem “Viriato”, cf. Luís Martins, “Representações do Poder Político na Literatura – o exemplo de Viriato”, in *Discursos*, II Série, n.º 2, Lisboa, Ed. Universidade Aberta, 2000, pp. 183-211), e, em 1986, de *A Casa do Pó*, de Fernando Campos. De facto, pela primeira vez desde Alexandre Herculano, principalmente enquanto autor de *Lendas e Narrativas*, o romance histórico ganha contornos de grande seriedade, seja no sentido de não manipulação da mensagem narrativa como serviço 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 A. 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, dotada 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 absoluto esta dupla raiz, a primeira como ausência e a segunda como excessiva presença, não raro uma presença monopolizadora e acrífica. 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”, demarcáramos 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, Mário Cláudio, 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 em moda escrever romances e novelas sem histórias, 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 era portador, como que resuscitando (na simplicidade da sua enunciação, que a prosa romanesca tinha 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 e Carlos Reis a Eugénio Lisboa e Jorge de Sena, como que esta simples afirmação do jovem Rui Zink no meio de uma página do seu romance (que a literatura é vida) assume o sabor do “trunfo do recalçado” de toda a história da literatura, de Alexandreerculano e Júlio Dinis 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 realblitar a necessidade de o romance contar uma história, de as personagens serem

solidamente delineadas e consistentes e do espaço possuir uma representação real e lógica ao longo de o desenho da história.

Como que é possível ler nestas palavras de Rui Zink uma espécie de resposta histórica (indirecta, evidentemente) à constatação magrada que Teolinda Gersão exprime no seu primeiro romance, *Silêncio*, publicado em 1981 (pp. 115-116), constatação que reflecte, indubitavelmente, a consciência do estado em que a literatura portuguesa se encontrava depois de 20 anos de Desconstrutivismo:

... mas a literatura também se converteu em silêncio, tornou-se apenas imamente, 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 integrado no 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 actuais, fala justamente de literatura “imamente” (debruçada sobre si própria, criadora de contínuas ipseidades e ensemblesamentos, 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 fenececer 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 para cá), como face a qualquer pretensiosismo intelectual de iluminismo 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 deseje 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.

Supportará 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 forte conteúdo ideológico, de profunda exaltação do individualismo face à história do colectivo, mesmo de ruptura com tudo o que marcara recentemente 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, poderia escrever esta epígrafe – e por isso a marcamos como anunciadora de uma nova mentalidade na história do romance português, mentalidade enunciada no quadro intitulado “As 10 Características Principais dos Romances da Geração de 90” e no quadro “Três Referentes Histórico-Literários Enquadreadores da Geração de 90”, principalmente o terceiro referente: “A Geração de 90 não leva a História a sério”.

II. Geração de 90

Um Novo Portugal à Procura de um Ser Literário