



*Sou quem falhei ser.
Somos todos quem nos supusemos.
A nossa realidade é o que
não conseguimos nunca.*

Parte I

Dossiê Literatura Portuguesa

A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século*

Carlos Reis**

Resumo

Em “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século” opera-se um trajeto literário de cerca de um quarto de século. Nele, valoriza-se a importância da Revolução de 1974 como momento histórico de ruptura, propiciando escritas sintonizadas com a novidade de formas, de valores e de temas que a criação em liberdade propiciava. Se no caso de alguns ficcionistas (Vergílio Ferreira, p. ex.) esse tempo novo trouxe perplexidades difíceis de resolver, noutros (Carlos de Oliveira, Agustina, Cardoso Pires), com obra já firmada, o tempo posterior à Revolução foi estímulo para a inovação, às vezes de timbre pós-modernista. Escritores de outra geração (Almeida Faria, Mário Cláudio, Mário de Carvalho) aprofundaram o impulso pós-modernista, comum também à obra dos dois grandes romancistas do fim-de-século português: José Saramago e António Lobo Antunes. A estes e também à literatura de autoria feminina, acentuada e difundida depois de 1974.

Palavras-chave: Ficção do fim-de-século; Ficção pós-modernista; António Lobo Antunes; José Saramago; Literatura feminina.

1

A evolução da ficção portuguesa no último quartel do século XX acha-se balizada por dois marcos cronológicos e, mais do que isso, por aquilo que eles significam na consciência coletiva que os assimila: pela Revolução de 25 de Abril de 1974, acontecimento histórico com profundas implicações no plano da criação literária em geral; e pelo fim do século propriamente dito, tendo em atenção o que ele significou de consciência mais ou menos nítida (e algumas vezes expressamente problematizada) de uma dupla passagem para outro

* O presente texto corresponde, com ligeiros ajustamentos, ao capítulo 6 do volume 9 (a publicar) da **História crítica da literatura portuguesa**, em curso de edição pela Editorial Verbo (Lisboa). Por essa razão, eventuais ausências ou omissões que venham a ser notadas são compensadas noutros capítulos do mesmo volume, onde autores, obras e tendências que aqui não constam são analisadas. Também a bibliografia foi reduzida às referências que no texto são feitas.

** Universidade de Coimbra.

tempo, ou seja, para o século seguinte e para o novo milênio que com ele veio. De um ponto de vista periodológico – e mesmo sendo prematuro, com o escasso distanciamento de que dispomos, estabelecer aqui dominantes irrefutáveis – este último quartel do século é fortemente marcado, nalguma da ficção portuguesa, pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas pós-moder-nistas.

Em termos mais específicos (e ainda assim inevitavelmente sintéticos), deve dizer-se que a Revolução de 25 de Abril de 1974 pôs termo a um tempo político e cultural algo incharacterístico. Esse tempo vem a ser a etapa final e a vários títulos agônica de um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas e com os efeitos que em parte observamos em relação ao Neo-Realismo e a movimentos literários afins. Por outro lado, a abertura política trouxe consigo conse-quências diversas, quase sempre constituindo um potencial de tematização lite-rária que a ficção muitas vezes acolheu: a liberdade de expressão e a descoloniza-ção permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consci-ência pós-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estu-mulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia.

Convém notar, entretanto, que as respostas enunciadas pela literatura portu-guesa perante as mutações referidas não foram (nem podiam ser) lineares nem fulminantes, podendo mesmo falar-se, a propósito de alguns escritores com lon-go trajeto já traçado, em reações de perplexidade e mesmo de desajustamento à nova realidade. Um dos ficcionistas que expressamente superara a normativa neo-realista, Vergílio Ferreira, escreveu na sua **Conta Corrente 1**, a 26 de abril de 1974: “Vai acabar a guerra. Vai acabar a PIDE. Tudo isto é fantástico. Vou serenar para reflectir. Tudo isto é excessivo para a minha capacidade de pensar e sentir”. E Miguel Torga, da geração anterior à de Vergílio Ferreira, fixou assim, a 1º de maio de 1974, o seu distanciamento em relação ao entusiasmo da revolução na rua: “Segui o caudal humano, calado, a ouvir vivas e mortas, travado por não sei que incerteza, sem poder vibrar com o entusiasmo que me rodeava, na recôndita e vã esperança de ser contagiado”.

Questão próxima desta é a daquela espécie de compasso de espera operado pela ficção portuguesa, imediatamente a seguir ao advento da revolução e surda-mente escarnecido pelos seus adversários.

A paralisia da nossa ficção durante os primeiros dois anos de Abril, escreveu Eduar-do Lourenço, parecia confirmar os *beaux esprits*, no fundo nostálgicos da antiga or-dem que os reconhecera, ao desenhar, por carência, um espaço de esterilidade cria-

dora. Seria que a “liberdade” não era assim tão necessária e estimulante como se apre-
goava, que a famigerada censura não coarctara os voos de ninguém, uma vez que,
com a porta aberta, não surgiam, afinal, as admiráveis reprimidas obras imaginaria-
mente escritas para a gaveta? Este tema foi glosado, com infinda complacência, por
gregos e até por troianos... (LOURENÇO, 1994, p. 292-293)

Aqueles *beaux esprits* ignoravam certamente (se é que ignoravam) que uma
criação literária sem garantias de chegar aos leitores estava prejudicada à partida;
e mais, ignoravam que a literatura carecia de um verdadeiro “tempo de aprendi-
zagem”, para bem existir na liberdade de escrita e de publicação que a Revolução
de Abril favorecera. Cumprido esse “tempo de aprendizagem”, a ficção portu-
guesa ressurgiu com uma pujança poucas vezes igualada na nossa história literá-
ria, sendo justo notar também que “os grandes escritores anteriores a 74 conti-
nuam a publicar, e alguns deles produzem até ao fim do século muitas das suas
grandes obras” (JÚDICE, 2001, p. 339).

2

Convém, entretanto, ter em conta, no tempo literário de que agora se fala, o
prolongamento e o refinamento da produção ficcional de escritores já de alguma
forma consagrados e de um modo ou de outro ligados a movimentos esgotados,
em parte até como consequência do labor crítico e autocrítico desses escritores.
É o caso de Carlos de Oliveira, que em 1978 publica **Finisterra. Paisagem e po-
voamento**, um quarto de século depois de **Uma abelha na chuva**, romance em
que a fidelidade neo-realista começara a abrir as fissuras confirmadas pela subse-
qüente obra poética e também pela reescrita dos textos ficcionais. **Finisterra.
Paisagem e povoamento** vem a ser, como se viu, o episódio culminante e irrever-
sível dessa deriva em direção a uma escrita narrativa problematizada no plano
metaficcional, interrogando a representação do real em função da singularidade
de quem o observa, da pluralidade de olhares que sobre ele incidem e do labor de
uma memória extremamente aguda. No lugar estratégico em que se encontra, no
contexto evolutivo da nossa ficção próxima do fim do século, **Finisterra** pode
ser entendido “como um dos paradigmas da nossa pós-moderna metaficção. Um
paradigma acentuadamente minimalista, desde logo na forma como questiona as
possibilidades de sentido” (SILVESTRE, 1994, p. 52).

Como Carlos de Oliveira, também Vergílio Ferreira renunciara (mais cedo e
por força de solicitações diferentes) à matriz ficcional neo-realista. E, adentran-
do-se no tempo que aqui está em causa, deixou títulos de grande densidade te-
mática e agilidade formal, deduzidos de um trabalho narrativo muito intenso:

em certa medida, esse trabalho narrativo acentua-se em **Rápida, a sombra** (1974) e baseia-se também na aguda percepção dos movimentos de transformação do romance moderno, plasmados em reflexões ensaísticas (p. ex., em **Do mundo original**, 1957, e em **Espaço do invisível (IV)**, 1987); fiel a referências literárias e filosóficas adquiridas, Vergílio Ferreira tematiza nas suas últimas obras (**Para sempre**, 1983; **Até ao fim**, 1987; **Em nome da terra**, 1990; **Na tua face**, 1993; **Cartas a Sandra**, 1996) o tempo e a solidão, a comunicação com os outros e a memória da infância, a relação com a arte e a proximidade da morte, em registros narrativos que de um modo geral ficam aquém da pulsão pós-modernista, então bem ativa entre nós.

Já Agustina Bessa Luís, decididamente implicada na renovação temática da ficção portuguesa dos anos 50 em diante, prossegue, depois da década de 70, a sua prolixa produção ficcional. Sempre regida pelo desenvolvimento impulsionado para uma efabulação narrativa multifacetada e articulada com a desconcertante vocação aforística da autora (**Aforismos**, 1988), essa produção ficcional dá, à sua maneira, um testemunho epocal finissecular, não isento de matizes pós-modernistas. Apontam nesse sentido tanto o fascínio de Agustina pela alegoria, como o seu crescente interesse pela História, sobretudo quando estão em causa figuras em que reconhecemos uma certa configuração mítica (Santo António, D. Sebastião, o Marquês de Pombal ou até Francisco Sá Carneiro). Oscilando entre o labor da pesquisa documental e as incursões subjetivas próprias do cronista, a romancista encara agora a História como suporte de uma ficção que, contudo, a subsume (BULGER, 1998; MARINHO, 1999, p. 174-184). Títulos que neste contexto merecem realce: **Santo António** (1973), **Crónica do Cruzado Osb.** (1977), **As Fúrias** (1977), **Fanny Owen** (1979), **Sebastião José** (1981), **Os meninos de ouro** (1983), **Um bicho da terra** (1984), **A Corte do Norte** (1987). Um caso significativo, em relação ao que temos dito, é o de **O Mosteiro** (1980), romance em que crônica e História se aliam:

Ao mesmo tempo que mostra o aparecimento de uma necessidade da História insinuando-se a partir da própria metáfora barroca do mundo como teatro, [**O Mosteiro**] pensa essa necessidade, exhibe-lhe a mediocridade e vai no sentido da compreensão de uma forma de relação com o passado que não corresponda ao alheamento do presente. (LOPES, 1992, p. 42)

Se, a propósito de Agustina Bessa Luís, chamamos a atenção para a emergência da História (independentemente das modulações ficcionais a que ela é sujeita), foi também por ser este um domínio que nos anos finais do século XX ganha uma relevância cada vez mais clara. De fato, a passagem dos anos 60 para os anos 70 (e, nestes últimos, a já mencionada fratura histórica que em 1974 ocorre) fomenta a enunciação de temas diretamente motivados pelo tempo histórico e

político que estava a ser vivido, no crepúsculo da ditadura; com uma expressividade que nalguns casos supera os tratamentos neo-realistas, os temas da clandestinidade, da resistência, do aprisionamento e dos absurdos da intolerância política insinuam-se em **Os clandestinos** (1972) e em **O rio triste** (1982) de Fernando Namora, um escritor provindo do Neo-Realismo e que passara, entretanto, pela moda existencialista (**Domingo à tarde**, 1961) (CHALENDAR & CHALENDAR, 1979); a par daqueles romances, merece registro a atividade de cronista e de ensaísta de Namora (CAMOCARDI, 1978), muito atento às mutações sociais e culturais do seu tempo, em **Diálogo em setembro** (1966), **Um sino na montanha** (1970), **Os adoradores do sol** (1972), **Estamos no vento** (1974), **A nave de pedra** (1975), **Cavalgada cinzenta** (1977) e **Sentados na relva** (1986).

Outra densidade (e também outras promessas que a morte prematura deixou por cumprir) é a que se encontra na produção ficcional de Nuno Bragança, desenvolvida a partir desse tempo histórico de mudanças em embrião vivido no final dos anos 60. Em 1969 surge **A noite e o riso**, depois **Directa** (1977), **Square Tolstoi** (1981), os contos de **Estação** (1984) e já postumamente **Do fim do mundo** (1990). Neste conjunto breve e porventura ainda não suficientemente valorizado no plano crítico, avulta a intensidade de um testemunho epocal e geracional, bem evidenciado na atenção conferida a temas e a situações de claro recorte político-social: o exílio, a conspiração, a resistência à opressão etc. **Directa** é o romance em que de forma mais clara aqueles temas se encontram representados, numa linguagem narrativa elaborada em moldes cinematográficos. Por outro lado e a par da aceitação de tendências tradicionais da nossa literatura (designadamente de índole confessional e autobiográfica), revela-se na ficção de Nuno Bragança um claro impulso de modernidade, tanto no plano formal (pelo culto de discursos fragmentários e polifônicos), como no que toca à tematização da escrita e da procura do livro, especialmente em **Square Tolstoi**. Pode mesmo dizer-se que, neste último, está sintetizado muito daquilo que a obra narrativa do autor significa, em especial os seus três romances, designadamente pela “abundância de lugares, de personagens e de acções (...) enoveladas à volta de três objectivos: um livro para escrever, uma mulher para amar, um país para libertar” (SEIXO, 1986, p. 214).

3

Não é menos intensamente dialogante com o tempo de mudanças (às vezes drásticas) que a ficção portuguesa conhece, dos anos 70 em diante, a obra de uma geração de escritores nascidos, como Agustina Bessa Luís, nos anos 20, e que de alguma forma haviam estado em contato com a geração neo-realista e mesmo em

sintonia com ela, pelo menos no plano ético, coisa que não acontecera com a autora d'A **Sibila**. Um desses escritores é Urbano Tavares Rodrigues que, ainda nos anos 50, partira para um trajeto literário extremamente prolífico, onde avulta a vocação do irrefreável contador de histórias, a par do ensaísmo, da crônica e do relato de viagens (RICCIARDI, 1995). Sempre atenta às injunções sociais e às contradições da vida contemporânea que não raro conduzem à dissolução da dignidade humana, a ficção de Urbano Tavares Rodrigues não perde nunca de vista aquela que, conforme tem sido notado, constitui uma tensão estruturante de toda a sua obra: a tensão entre Eros e Thanatos. A corrupção, a erosão do tempo, a alienação e seus avatares numa sociedade em crise de valores, as novas vivências coletivas que a Revolução de Abril veio permitir são, em conjugação com aquela tensão, alguns dos grandes sentidos cultivados por uma ficção claramente renovada nos últimos vinte anos; deste modo, “não deixando nunca de comparecer na ficção de Urbano, o espaço social e a realidade política, outrora nucleares, têm hoje nela uma presença mais difusa, porque o adentramento pela vida interior das personagens tende agora a mostrar mais a vulnerabilidade delas ao mundo exterior do que a sua capacidade, ou sequer vontade, de, agindo, o transformar” (RIBEIRO, 2003, p. 6). Alguns títulos significativos, posteriores a 1974: **Viamorolência** (1976), **As pombas são vermelhas** (1977), **Desta água beberei** (1979), **Fuga imóvel** (1982), **Oceano oblíquo** (1985), **A vaga de calor** (1986), **Filipa nesse dia** (1989), **Violeta e a noite** (1991), **Deriva** (1993), **A hora da incerteza** (1995), **O ouro e o sonho** (1997), **O adeus à brisa** (1998), **Os campos da promessa** (1998), **Margem de ausência** (1998), **O supremo interdito** (2000), **Nunca diremos quem sois** (2002).

Mais intensa do que em Urbano Tavares Rodrigues é, em Augusto Abelaira, uma forte consciência geracional, agudizada sempre que o escritor equaciona na sua ficção tempos de passagem e de confrontação. O testemunho de mudança que Abelaira traz à ficção portuguesa contemporânea vem dos anos 60 e começa por ser, nalguns dos títulos então publicados, uma espécie de antecipação da revolução libertadora, justamente desejada pela geração que nesses anos 60 fazia ainda a sua aprendizagem da literatura: passa por aqui a relação de Abelaira com o Neo-Realismo, que justamente se ia esgotando, como se ia esgotando o regime político que, por oposição, fora a sua razão de ser; e passa por aqui também uma atitude saudavelmente desconstrutivista e relativizadora, que Augusto Abelaira quase sempre manteve em relação ao romance e à narrativa em geral. Encontra-se testemunhada essa atitude na fragmentação diarística de **Bolor** (1968; cf. NEUMANN, 2002) e no posfácio do volume de contos **Quatro paredes nuas** (1972), texto interrogativo, como não podia deixar de ser: “Qual a razão por que o *continuum* narrativo que um autor traz dentro de si (...) se rompe umas vezes ao fim

de quinze páginas e outras somente ao fim de trezentas?” (posfácio a **Quatro paredes nuas**, Lisboa, Bertrand, 1972, p. 202). O que veio depois confirmou, em Augusto Abelaira, o significado e a argúcia de um trabalho de escrita em que criação ficcional e indagação metaliterária, propensão para o inacabamento e assu- mida precariedade da escrita narrativa se articulam de forma talentosa; muito do que fica dito pode ler-se em **Sem tecto entre ruínas** (1979), em **O triunfo da morte** (1981), em **O bosque harmonioso** (1982), em **O único animal que?** (1985), em **Deste modo ou daquele** (1990) e em **Outrora agora** (1996). E invariavelmente encontramos nos textos de Abelaira um dos mais marcantes traços da sua cosmovisão, bem presente também nas admiráveis crônicas de imprensa que assinou ao longo de anos: a ironia de saborosa reminiscência queirosiana, implicando uma outra e sempre relativizada maneira de olhar o mundo, os homens e os temas fundamentais que na existência humana se manifestam.

4

Entretanto, em 1982, ocorre um singular e relevante acontecimento literário: a publicação, quase meio século depois da morte do seu autor, do **Livro do desassossego de Bernardo Soares**, em edição coordenada por Jacinto do Prado Coelho. Para além da revelação desse que é agora e a vários títulos um dos textos fundamentais da literatura portuguesa do século XX, o que essa tardia revelação sugere também é a persistência do legado modernista, muito perto, aliás, de comemorações várias (cinqüentenário da morte e centenário do nascimento de Pessoa) que trouxeram o poeta dos heterônimos para a ribalta da cena literária portuguesa, tudo ampliado em considerável projeção internacional.

Para além disso (que aqui interessa pouco), o aparecimento do **Livro do desassossego** reafirma e mesmo estimula uma vocação discursiva que se encontra praticamente no extremo oposto de uma narrativa de tendência referencial e exteriorizadora, temporalmente estruturada, socialmente interventiva e de acentuação propósito pragmático-ideológico. **Finisterra. Paisagem e povoamento** de Carlos de Oliveira marcou já, em 1978, um rumo de subversão da representação do real que a ficção dos anos de 1940, 1950 e 1960 cultivara, de forma mais ou menos ortodoxa. Outros nomes – Almeida Faria, Maria Velho da Costa, Nuno Bragança, Eduarda Dionísio, Rui Nunes – vêm antecipar ou confirmar esta deriva em que é muito clara a atenção conferida à construção do texto enquanto resultado da intensa subjetivização de um narrador (ou de várias vozes narrativas) estilizado e centrado num puro trabalho de escrita que parece ser o prolongamento natural do mundo e não a sua representação mimética (cf. GUSMÃO, in **Vérti-**

ce, 6, 1988). Maria Gabriela Llansol constitui certamente uma das vozes mais significativas desta propensão para acentuar as “fracturas do inteligível” (SEIXO, 2001, p. 40-44).

Antes de mais, convém notar que as dificuldades de abordagem de uma obra tão complexa como a de Maria Gabriela Llansol estão de alguma forma relacionadas com o atípico posicionamento institucional da escritora. Com efeito, Llansol cultiva uma atitude reservada, distanciada dos mecanismos convencionais de afirmação literária e fomentando mesmo uma exegese de intensa identificação com aquilo que há de enigmático, às vezes a roçar o hermetismo, na sua escrita. Em geral, essa escrita tem na tendência fragmentária um seu fundamental elemento caracterizador, um fragmentarismo que há de ser entendido também como pulverizado modo de conhecimento de si, dos outros e do mundo; por outro lado, é a condição fragmentária que, na obra de Llansol, legitima a oscilação entre continuidades e descontinuidades textuais. Radicaliza-se assim aquela indagação de Augusto Abelaira acerca da razão de ser (ou da sua sem-razão) das interrupções que separam um texto de outro texto, adiando a composição do “livro total” que é ainda uma reminiscência modernista. Deste modo, num contexto cultural de acentuada “ruptura desideologizante” (LOURENÇO, 1994, p. 282), é o próprio sentido que constantemente se rearticula e recompõe, num processo nunca concluído de incessante busca, em que o sujeito surge como entidade estilhaçada, mas não imune a incursões líricas e ensaísticas. O que não impede o afloramento e reiteração de grandes veios temáticos: o sentido do “comunitário”, por exemplo, postulado tanto em termos difusamente sociais e históricos (**O livro das comunidades**, 1977, primeiro título da trilogia **Geografia dos rebeldes; Causa amante**, 1984, início da trilogia **O litoral do mundo**) como em termos de uma memória cultural em que afloram referências a pensadores, místicos, poetas e compositores, não raro subsumidos por uma memória pessoal, de cunho autobiográfico (**Um beijo dado mais tarde**, 1990). Assim se explica a forma como Maria Gabriela Llansol reinterpreta, desconstrói e refigura os gêneros literários: os de tradição confessional (o diário, por exemplo: **Um falcão no punho**, 1985; **Finalita**, 1987; cf. HOPFE, 2002), o conto (no livro de estréia, **Os pregos na erva**, 1962) ou mesmo o romance, reformatado com o propósito de reajustar a questionações e a cenários inusitados e inesperados para um gênero usualmente entendido como instrumento de representação e conhecimento de um mundo exterior ao narrador. Diferentemente disso, elaborando a partir de “restos de uma ficção perdida”, a autora remete para “indícios de uma outra ficção desejável”, cujo texto “não tem propriamente personagens, se bem que por ele passem seres quotidianos, ervas, animais doentes ou sôfregos de ternura, companheiros reduzidos à estreita frescura da própria sombra, e ainda nomes da história, maiúsculas deli-

rantes da cultura europeia, alucinações emblemáticas condensadas em *nomes próprios*” (COELHO, 1984, p. 102).

5

O mesmo José Cardoso Pires que em 1968 publica **O Delfim** – romance em que convergem a recepção da despojada *short-story* norte-americana, a linguagem do romance policial e a representação visualista própria do relato cinematográfico – escreve em 1971:

Lá vai o português, lá anda. Dobrado ao peso da História, carregando-a de facto, e que remédio – índias, naufrágios, cruces de padrão (as mais pesadas). Labuta a côdea de sol-a-sol e já nem sabe se sonha ou se recorda. Mal nasce deixa de ser criança: fica logo com oito séculos. (E Agora, José?, 1977, p. 19)

O que estas palavras traduzem, para além da circunstancial razão que as motiva (prefaciando o álbum de fotografia **Gente**, de Eduardo GAGEIRO), é uma atitude ética de empenhamento e denúncia que tende a compensar a superação da linguagem do compromisso, tal como fora entendida e praticada pelos neo-realistas: no início dos anos 70, quando a violência da repressão política e das injustiças sociais era ainda efetiva, muitos escritores persistiam naquela atitude ética, por mais distanciados que estivessem da ideologia do Neo-Realismo e das linguagens que a modelaram. Ao mesmo tempo, o português que carrega “índias, naufrágios e cruces de padrão”, esse que “mal nasce (...) fica logo com oito séculos”, anuncia uma entidade que domina a ficção portuguesa dos últimos 20 anos: a História. José Saramago vem a ser, com outros mais e conforme a seguir se verá, o grande protagonista de uma opção temática que todavia, no seu caso particular, é inseparável de reminiscências neo-realistas e da ideologia do compromisso. Mas a História que encontraremos privilegiada por alguns dos nossos mais destacados ficcionistas do final do século XX não é a mesma (nem pelos mesmos motivos, como é óbvio) que o Romantismo cultivara; ela pode deslocar-se, como no caso de Cardoso Pires acontece, para o nosso tempo, visando eventos recentes, porventura mal conhecidos e carecendo da articulação com outros gêneros, tanto ficcionais e como não ficcionais: **Dinossauro excelentíssimo** (1972) e sobretudo **Balada da praia dos cães** (1982) são dois testemunhos de clara propensão pós-modernista, confirmando trajetórias relevantes da ficção portuguesa do fim do século.

Em **Dinossauro excelentíssimo** contempla-se o regime da paródia, da representação alegórica e da biografia política (esta muito desvanecida, sob o peso da-

quelas) para elaborar um retrato do ditador Salazar, conjugado com o discurso das artes plásticas: o vigor crítico que preside à demolidora caricatura que Cardoso Pires leva a cabo na sua “fábula sarcástica” densamente intertextual (LEPECKI, 2003b, p. 173-196) não dispensa as ilustrações de João Abel Manta. Em **Balada da praia dos cães** – romance que conheceu um considerável êxito de público e mesmo uma adaptação ao cinema, por Fonseca e Costa – é um crime político (o assassinato do capitão Almeida Santos pela polícia política de Salazar) que a ficção retoma; fá-lo, contudo, de novo em conjugação com as estratégias discursivas próprias do relato policial, do relatório e mesmo, a espaços, do discurso de imprensa (BRIONES GARCÍA, 1996; PETROV, 2000, p. 230 ss.). O que daí resulta é a lenta, laboriosa e sempre relativizada reconstituição de um trajeto de vida e do seu final trágico, ao ritmo da indagação paciente do inspetor Elias Santana, em busca de uma verdade sempre fugidia. Como se, por fim, coubesse à ficção escrever uma História ainda (e talvez sempre) por conhecer nos seus pormenores e motivações mais recônditos, humanos e às vezes sórdidos. O que **Balada da praia dos cães** revela também, num escritor cujo talento literário aqui se exhibe na sua plenitude, é a capacidade de enunciação de registros discursivos muito variados, culminando uma obra que se diversifica pelo romance, pela crônica, pela alegoria, pelo conto, pelo ensaio e pelo teatro, obra ainda em processo de valorização crítica (LEPECKI, 2003a). Outros títulos, além dos já mencionados: **Cartilha do Marialva**, 1960; **O render dos heróis**, 1960; **O Burro-em-pé**, 1979; **Corpo-delito na sala de espelhos**, 1980; **Alexandra Alpha**, 1987; **A república dos corvos**, 1988; **A cavalo no diabo**, 1994; **De profundis, valsa lenta**, 1997; **Lisboa – livro de bordo**, 1999.

De acordo com o que fica dito, José Cardoso Pires situa-se, na nossa história literária mais recente, no limiar daquilo a que hoje se chama, com progressiva consistência, a “ficção pós-modernista” (ARNAUT, 2002). É dessa zona da nossa ficção que agora nos ocuparemos, não sem antes notarmos que a configuração periodológica do Pós-Modernismo literário está longe da consolidação e, antes disso até, de consenso, quanto àquilo que nuclear e intrinsecamente o constitui; diferentemente de outros movimentos a que em geral reconhecemos a densidade de “períodos literários”, com o que isso implica nos planos ideológico, temático e formal (por exemplo, o Neo-Realismo e o Surrealismo, também eles constituídos em relação de tensa interação com movimentos anteriores), o Pós-Modernismo é não apenas um movimento em desenvolvimento, o que inibe ainda uma sua ponderação distanciada, como sobretudo plurívoco, multidisciplinar e afetado por ambigüidades que, pelo menos por agora, estão por resolver. A articulação do Pós-Modernismo com o mais amplo e difuso conceito de pós-modernidade é uma dessas ambigüidades, sendo outra delas (mais relevante no presente

contexto) a sua ligação com o Modernismo: relação de continuidade, de transformação ou de ruptura? (cf. SILVESTRE, 2001).

O que parece seguro, perante aquilo que em vários campos culturais e práticas ideológicas se observa, a partir da Segunda Guerra Mundial e sobretudo depois dos anos 50, é que, de um modo geral, o Pós-Modernismo se afirma como “um desvio/declínio do Modernismo, um reaparecimento de um ‘anti-intellectual undercurrent’ que ameaçava o humanismo e o iluminismo característicos desse movimento”; acentua-se essa tendência, segundo alguns autores, por força do “carácter amorfo, passivo, [d]a ausência de crenças e de causas da sociedade do pós-guerra” (ARNAUT, 2002, p. 33). Em Portugal, tanto por razões políticas (de fechamento, de censura e de atraso cultural) como por razões histórico-literárias propriamente ditas – o peso normativo do Neo-Realismo, em boa parte de índole anti-modernista, e a tardia afirmação da herança modernista e de Fernando Pessoa como sua *superstar* quase sacralizada –, demorou a chegar o tempo da superação do legado modernista, fosse a partir de uma lógica de continuidade e distanciamento gradual, fosse por ruptura brusca e mesmo iconoclasta.

Seja como for e conforme ficou já sugerido, é decisivo, de meados dos anos 60 em diante, o contributo de romancistas como José Cardoso Pires, Almeida Faria, o Augusto Abelaira de **Bolor** (de 1968, o mesmo ano d’**O Delfim**) ou o Carlos de Oliveira de **Finisterra. Paisagem e povoamento** (1978), no sentido da afirmação de uma ficção pós-modernista. Esse contributo traz consigo fundamentais inovações temáticas, ideológicas e formais que não de dominar, às vezes de forma algo heteróclita e não isenta de ambigüidades, a nossa principal ficção do último quartel do século XX. Algumas dessas inovações: a tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, gêneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias (epopéia, romance histórico, romance epistolar, romance de aventuras, romance policial, relatório, reportagem, biografia etc.); a enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, como processo de incorporação na narrativa de outros textos literários e não-literários, às vezes (e de novo) em termos parodísticos; a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionalis, como se o discurso ficcional fosse um domínio de autoquestionação permeável a indagações de índole metateórica; a concepção da narrativa como campo propício à problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História em clave ficcional e mesmo em registro alegórico, sob o signo de uma relativização axiológica generalizada, em termos ideologicamente distintos do que ocorrera no Romantismo. No caso português e por circunstâncias históricas próprias, este interesse pela História confina com indagações de orientação pós-colonial e com a valorização da guerra colonial como tema.

Do conjunto da produção ficcional que, nas últimas décadas do século XX, ilustra a incorporação no romance português de temas e de estratégias discursivas de índole pós-modernista, a obra de Almeida Faria é certamente uma das mais representativas. Em primeiro lugar, pelo momento histórico em que se encontra, com ligação direta a uns anos 60 muito fecundos em rupturas: nesses anos 60, Almeida Faria protagonizara uma vistosa e conseqüente derrogação da *doxa* literária e ideológica que o Neo-Realismo impusera, ao publicar, ainda em idade juvenil, uma narrativa de estréia, **Rumor Branco** (1962), em cujo prefácio Vergílio Ferreira tutelarmente saudava a emancipação de uma escrita liberta das imposições daquela *doxa*. Em segundo lugar, os mais significativos títulos da ficção de Almeida Faria colocam-se dos dois lados, antes e depois daquela fronteira histórica que o ano de 1974 configura, pelas razões já invocadas.

O políptico **Tetralogia Lusitana** é, em rigor, não apenas uma indagação ficcional sobre a nossa História recente, mas também, à sua maneira, um premente desafio a essa História, implicando, na sua concepção global, a exigência de uma sua mudança. Com o romance **A paixão** (1965) enceta-se uma vasta parábola de alcance duplamente colectivo – no plano familiar e no plano nacional –, articulada com o pano de fundo da Semana Santa em decurso: em 1965, o romancista que enceta essa parábola parece adivinhar o momento da ressurreição que há-de vir, depois da libertação de 1974, só assim assumindo pleno sentido um projeto que, sem essa libertação, ficaria bloqueado (OLIVEIRA, 1980). Se o segundo romance do ciclo (**Cortes**, de 1978) era o estádio intervalar que antecedia a ressurreição, **Lusitânia** (1980) vem a ser esse momento de celebração da vida nova, já inquinada, contudo, por uma deriva pós-revolucionária e pós-colonial que acaba por exigir o desenvolvimento em tetralogia do que antes fora pensado como trilogia; o romance **Cavaleiro andante** (1983) fecha, então, o ciclo da família e o da História, desembocando no 25 de novembro de 1975, em que a revolução atinge um clímax de “ópera bufa”, no dizer de uma das personagens (SIMÕES, 1998; MARIE-QUINT, in PIWNIK, 1996, p. 133-146).

O relativo destaque que neste contexto se dá à obra ficcional de Almeida Faria justifica-se também pelo conseqüente trabalho de linguagem que nela se leva a cabo, tanto nos títulos apontados como noutros que se lhe seguem. O tratamento de gêneros narrativos canonizados e de certa forma datados (a epopéia, o romance epistolar, o romance de família) não se resolve numa atitude meramente epigonal, mas em verdadeira recodificação de gêneros, com propósito (e efeito) paródico e desmitificador; para isso contribui a desenvoltura de um estilo atravessado por registros em que o coloquial confina com o calão mais agreste.

No que à propensão desmitificadora diz respeito, merece ainda realce, em Almeida Faria, a refiguração ficcional de uma das personalidades mais enigmáticas e controversas da nossa História, D. Sebastião, projetado em **O Conquistador** (1990), relato onde paródia e fantástico se conjugam com uma incursão metaficcional, bem própria de um enquadramento narrativo pós-modernista (CAMILLO, 1991; SIMÕES, 1991). A vocação para a reflexão e para a prática metaliterária é, de resto, retomada de outro modo, quando Almeida Faria reescreve **A paixão** em drama versificado (**Vozes da paixão**, 1998).

De uma maneira geral, a ficção de que agora se trata (e logo com Almeida Faria) centra o fundamental do seu labor narrativo na História, nalgumas das suas figuras mais destacadas e em épocas decisivas do seu devir. Também deste modo se procede à revisão crítica e mesmo dessacralizadora das grandes construções historiográficas que povoaram (e ainda povoam) o nosso imaginário; uma tal revisão não está isenta, como é óbvio, de intuítos e de conseqüências ideológicas, particularmente quando se equacionam episódios como a guerra colonial dos anos de 1961 a 1974 que a historiografia por assim dizer oficial e “heroizante” mal começara a esboçar. Por outro lado, é significativo também que não poucos dos mais salientes ficcionistas destes anos tenham empreendido ciclos romanescos às vezes complexos e extensos: do citado Almeida Faria a Manuel Alegre, passando por Álvaro Guerra, por Mário Cláudio e mesmo (já antes deles e certamente com diferente motivação e formulação) por Agustina Bessa Luís, o que se verifica é que o âmbito de alcance do discurso ficcional se alarga para além das fronteiras do romance isolado, como se a representação da História refizesse, com diferente propósito ideológico, o trajeto das grandes construções romanescas do século XIX, sob o signo de uma temporalidade multiforme, atravessada por vivências coletivas, por olhares às vezes divergentes e pela experiência de personagens triviais, quando não mesmo anti-heróis, no seu conjunto exigindo uma ampliação em político narrativo. Tudo isto sem esquecermos o impulso para a reflexão de alcance identitário que é própria sobretudo dos grandes ficcionistas que nestes anos se revelam – José Saramago e António Lobo Antunes, que aqui serão objeto de atenção mais demorada –, muito atentos, como com outros aconteceu, a injunções históricas e simbólicas de certa forma acentuadas pela consciência do fim do século (PIWNIK, 1996).

A amplidão dos cenários históricos trabalhados em série romanesca assume uma feição singular no caso de Álvaro Guerra. Neste, são os anos que vão de 1914 até depois da Revolução de 1974 que enquadram o tríptico de romances vividos no cenário de Vila Velha: **Café República**: folhetim do mundo vivido em Vila Velha – 1914-1945 (1982), **Café Central**: folhetim do mundo vivido em Vila Velha – 1945-1974 (1984) e **Café 25 de Abril**: as ruínas. Folhetim do mundo vi-

vido em Vila Velha (1987). Outros títulos do autor: **Os mastins** (1967), **O disfarce** (1969), tematizando a guerra colonial e o trajeto nela de um jovem partidário do regime, **O capitão Nemo e eu** (1973), **Crimes imperfeitos** (1990), **A guerra civil** (1993), cuja história recua ao tempo das lutas liberais, e **No jardim das paixões extintas** (2002). Feição distinta tem o romance de Fernando Campos **A casa do pó** (1987), um relato protagonizado por Frei Pantaleão de Aveiro em interação com figuras coevas como Camões; depois d'**A casa do pó**, Campos publicou **O homem da máquina de escrever** (1987), **Psiché** (1987), **O pesadelo de Deus** (1990), **A esmeralda partida** (1995), **Viagem ao ponto de fuga** (1999) e **A ponte dos suspiros** (2000), num conjunto estilisticamente muito diversificado, em que se entrecruzam o alegórico, o fantástico, o memorial e a incursão por problemas de incidência religiosa.

7

A tentativa de encontrar afinidades, recorrências e linhas de força dominantes numa produção ficcional como a que está aqui a ser caracterizada não deve ignorar a diversidade de temas e de procedimentos narrativos que caracterizam um tempo literário em aberto, com todas as limitações valorativas que isso implica. Para além disso, não podemos ignorar que algumas das mais interessantes tendências da ficção portuguesa contemporânea devem muito a um diálogo ativo com o presente histórico de fraturas, conflitos e desencantos a que o último quartel do século XX deu lugar; os textos de Eduarda Dionísio são, deste ponto de vista, muito significativos, também porque neles se enuncia a questão da “mudança” (de regime político, de valores, de atitudes culturais, de mentalidades), com raízes ainda no período anterior a 1974. De 1972 é **Comente o seguinte texto**; segue-se-lhe **Retrato de um amigo enquanto falo** (1979), **Pouco tempo depois (as tentações)** (1984) e **Alguns lugares muito comuns** (1987), todos com a marca de um tempo que projetou na linguagem, nos seus labirintos e nas suas tensões internas o testemunho das ilusões e desilusões de uma geração que viveu de forma não raro traumática a Revolução e os seus desafios. Não menos significativas, mas por razões distintas, são outras produções ficcionais ainda em devir, como as de Manuel Alegre ou Mário Cláudio, Mário de Carvalho ou Lídia Jorge, cujo significado evolutivo é indissociável do fato de nelas se projetar a experiência de intensas vivências históricas.

Manuel Alegre é, neste aspecto, um caso sintomático. Na sua obra ficcional (**Jornada de África**, 1989; **Alma**, 1995; **A terceira rosa**, 1998; **Rafael**, 2004) configura-se um fresco romanesco muito interessante, antes de mais pela forma como

nele se modelizam dois domínios temáticos significativos: o da História, bruscamente acelerada nas últimas décadas do século XX, e o da guerra colonial, enquanto episódio histórico localizado que deu lugar a toda uma produção literária hoje já consolidada (RIBEIRO, 1998a). Por razões de índole geracional, Alegre encontra-se na singular posição de quem viveu dois tempos, o anterior e o posterior à libertação de 1974, de ambos dando testemunho literário (RICCIARDI, 1996); a partir dessa posição, o autor tem projetado na escrita narrativa, enquanto linguagem, os efeitos de um tempo novo, atitude que, neste caso, provém de uma cosmovisão e de um diálogo literário com o mundo de índole eminentemente poética e mesmo romântica; isso não impediu Manuel Alegre de superar uma persistente e datada marca de resistente dos anos 60, marca que coerentemente ressoava nos seus primeiros livros de poesia. A deriva para a ficção narrativa e o culto de temas e de motivos poéticos drasticamente renovados resolveram-se em soluções formais que estão já próximas de um discurso de timbre pós-modernista.

De diversidade pode falar-se a propósito da obra de Mário Cláudio, um escritor que em meados dos anos 80 derivou de uma iniciação literária predominantemente lírica para uma escrita narrativa em muitos aspectos inovadora. Nela convivem a biografia ficcionada, a inscrição metaficcional do processo de escrita na ficção (ARNAUT, 2002a), a tematização da criação artística, a ilustração de cenários históricos e culturais sugestivos, o reaproveitamento literário de casos policiais etc.; para tudo isto contribui a vocação ensaística e de pesquisador que em Mário Cláudio observamos, a par do fascínio por personalidades artísticas e literárias em quem, conjugando biografia e ficção (MACHADO, 1988; CERDEIRA, 2000, p. 115-124 e 124-136), o escritor surpreende a dimensão de verdadeiras personagens romanescas (Amadeo de Souza Cardoso, Guilhermina Suggia, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e sobretudo António Nobre), com especial significado quando nessas personalidades se evidencia um certo impulso romântico. A chamada **Trilogia da mão** (Amadeo, 1984; Guilhermina, 1986; Rosa, 1988) revelou muitas das qualidades e tendências apontadas, mas não esgotou o potencial de diversificação temática e histórica do autor: antes daquela série, publicara Mário Cláudio as narrativas **Um verão assim** (1974), **As máscaras de sábado** (1976) e **Damascena** (1983). Depois da **Trilogia da mão**, merecem destaque: **A quinta das virtudes** (1990), que atesta o já referido fascínio pelo tempo e pelos modos de vida românticos e nortenhos; **Tocata para dois clarins** (1992), cuja ação decorre dos anos 30 do século XX em diante, com destaque para a Exposição do Mundo Português; **As batalhas do Caia** (1995), protagonizado pelo Eça que, com avanços e recuos, trabalha no projecto de romance **A batalha do Caia**; **Peregrinação de Barnabé das Índias** (1998), relato cuja relação com a Histó-

ria (a viagem de Vasco da Gama À Índia; cf. SEIXO, in MARINHO, 2004, p. 231-241) não cede ao apelo do fantástico de desenho labiríntico que encontramos em **Oríon** (2003), ilustração cabal da densidade estilística que em geral caracteriza a escrita narrativa de Mário Cláudio.

Se em Mário Cláudio parece evidente uma certo fascínio pela História, por figuras que dela se destacam ou por fatos de um real que a ficção redescobre e à sua maneira reinventa, já em Mário de Carvalho esse fascínio alarga-se no tempo (MARINHO, 1996); isso não anula uma aguda e mordaz atenção às mentalidades e aos tiques ideológicos do fim de século português, num tom que por vezes confina com a irrisão, complementada pelo puro gozo de contar histórias. E assim, em romances como **A paixão do Conde de Fróis** (1986) e **Um deus passeando pela brisa da tarde** (1995) encontramos temas, figuras e cenários que resultam da tematização da História – no primeiro caso relata-se uma aventura vivida no século XVIII, durante a chamada Guerra dos Sete Anos, no segundo caso recua-se até à Lusitânia romana, em tempo de Marco Aurélio – sem que isso signifique (como não significará em José Saramago) a passiva e epigonal revivescência do romance histórico, coisa que Mário de Carvalho expressamente recusa. Mesmo embrenhando-se por tais cenários, mantém o autor sempre desperta uma concepção lúdica do contrato comunicativo com o leitor, numa linha de formulação narrativa que desconstrói parodicamente a formalidade do relato e a seriedade, às vezes convencional, de ficções de presuntivo alcance ideológico e identitário: isso mesmo pode ler-se no recente **Fantasia para dois coronéis e um piscina** (2004). A tendência para a paródia parece mais evidente quando estão em causa situações do nosso contemporâneo, um contemporâneo marcado por valores corroídos e por fidelidades tornadas anacrônicas: é o que lemos em **Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto** (1995), tal como, pelo que ao culto do humor diz respeito, em **Casos do beco das sardínheiras** (1982), n' **A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho** (1983) e nas novelas d' **Os alferes** (1989), singular abordagem da guerra colonial e dos seus mitos falsamente épicos.

A articulação da obra de Mário de Carvalho com um eixo de produção ficcional dominado pela História e pelas suas vivências ideológicas é inevitavelmente redutora, como se viu pela breve análise de algumas das tendências mais significativas da sua ficção e pelo seu impulso de desconstrução de mitos e valores adquiridos. Não se evidencia, deste modo, apenas a desvinculação do autor relativamente a movimentos definidos; trata-se mais latamente de sublinhar, neste caso exemplar, a dificuldade que temos em fixar desde já (quer dizer: com escasso distanciamento) as linhas de força de uma ficção pós-modernista que se deixa captar apenas de modo genérico e um tanto difuso. Isto não impede que se afirme que a nossa ficção do final do século XX é inevitavelmente permeável a temas e

problemas que ou são específicos da cena portuguesa ou são determinados por movimentos de mais ampla circulação: referimo-nos, no primeiro caso, à emergência de uma literatura centrada na guerra colonial e nas suas seqüelas ideológicas pós-coloniais e, no segundo caso, ao advento (muito forte desde os anos 70) de uma literatura de temática e mesmo de configuração discursiva feminina.

A escritora Lúcia Jorge é certamente um dos exemplos mais talentosos de adesão a ambas as linhas de desenvolvimento que ficaram mencionadas e que eventualmente se cruzam até; e ela mostra também que o conjunto da sua obra, constituindo uma das mais coerentes e conseqüentes produções ficcionais da nossa literatura nas últimas décadas, não pode ser espartilhado numa única linha evolutiva. De um modo geral, a obra de Lúcia Jorge traduz o diálogo intenso, não raro de índole crítica, de alguma da nossa ficção com o Portugal que vive a mudança do século sob o signo de transformações sociais e mentais às vezes aceleradamente incorporadas no viver coletivo. Os resquícios da memória colonial, as agruras de um redimensionamento nacional pós-imperial, a “europeização” dos modos de vida, as obsessões da “modernização”, as bruscas modificações de comportamentos às vezes seculares, as repercussões mentais e sociais de movimentos migratórios, as constrações e contradições de quotidianos “normalizados”, a transformação do papel da mulher e da sua mentalidade, as práticas de exclusão social, a subversão das linguagens com crescente influxo da civilização da imagem são algumas das questões que a ficção de Lúcia Jorge (e também a de Olga Gonçalves, a de Lobo Antunes e mesmo, antes delas, a de Cardoso Pires) integra no seu discurso ficcional (**Portuguese literary and cultural studies**, 1999). No caso daquela escritora, assume especial relevância a representação do confronto de comunidades rurais de certa forma marginalizadas com práticas sociais e culturais urbanas e pós-industriais; é algo disso que pode ler-se em **O dia dos prodígios** (1980) e em **O cais das merendas** (1982), também sob o signo de derivas para um fantástico que sublima estranhezas e assombros vários. Já em **Notícia da cidade silvestre** (1984), Lúcia Jorge recupera uma visão realista e mais prosaica da condição da mulher em cenário urbano, o que atesta também o potencial de diversidade da sua ficção, sempre muita marcada pela tematização do feminino que reaparece em **A última Dona** (1992) e em **O vento assobiando nas gruas** (2002), romance em que convergem também temas e figuras de inspiração pós-colonial.

8

Sem prejuízo da diversidade que ficou mencionada, torna-se necessário notar em Lúcia Jorge a incursão por um tema tão relevante como o guerra colonial, so-

bretudo porque essa incursão se conjuga habilmente com a problematização da condição da mulher, que é também uma linha de força importante da ficção da autora. Em **A costa dos murmúrios** (1988), não está em causa apenas a guerra colonial, em si mesma e na violência que implica, mas sim a sua projeção num imaginário feminino, nas reações que nele se observam e no desgaste de ilusões imperiais consumidas pela erosão da História e pela consciência de uma sua vivência marginal (KAUFMAN, 1992). Como se o romance tratasse de reescrever em clave de desmitificação aquilo que outros relatos haviam escritos em tom épico (KALEWSKA, 2000).

É deste último ponto de vista que é pertinente ler a produção ficcional suscitada pela guerra colonial, pelos seus imediatos antecedentes e avatares, produção que em grande parte teve que esperar pelo tempo da libertação, depois de 1974, tempo a partir do qual “Portugal teve de defrontar-se com um inesperado abalo da sua identidade”; e isso aconteceu “tanto pelo facto de se ver *libertado* de um ‘Império’ colonial que durou séculos, (...) como devido à adesão à Comunidade Europeia” (MAGALHÃES, 2002, p. 161). É num tal contexto que a literatura da guerra colonial constitui, em geral, uma espécie de antiepopéia ou, no mínimo, de revisão do sentido da epopéia, tal como o salazarismo a impôs, particularmente na leitura “oficial” e imperialista a que sujeitou **Os Lusíadas**, como obra central do cânone; por esta sua faceta, ela pode ser associada, muitos séculos depois, à dimensão anti-épica reconhecida na **Peregrinação** de Fernão Mendes Pinto. De um modo geral, essa literatura procede à representação ficcional de uma dramática experiência de vida (o que não inibiu alguns escritores de a cultivarem, sem terem estado em África), equacionada como “literatura da guerra”, na decorrência histórica da colonização e da sua falência, nos anos de 1960 e 1970. E contudo, apesar de historicamente colocados no campo do colonizador, isso não inibiu uma espécie de “visão desdobrada”; e assim “os melhores livros de guerra perfilham (...) uma atitude comum: a de designarem permanentemente o ‘outro’ e o outro lado da ‘sua’ guerra; de irem ao encontro da dignidade desse outro, dos seus enigmas, do seu mistério e da sua identidade” (MELO, 1998, p. 22).

Os autores que mais expressivamente traduzem este veio da nossa ficção do último quartel do século XX – uma ficção que tem conhecido progressiva fortuna crítica (TEIXEIRA, 1998; RIBEIRO, 1998; MAGALHÃES, 2002, p. 161-221; RIBEIRO, 2004), alargada a temas e a textos de feição pós-colonial e pós-imperial (RIBEIRO & FERREIRA, 2003; RIBEIRO, 2004) – foram já mencionados ou sê-lo-ão ainda, em função de outros aspectos da sua produção literária, às vezes correlatos do que aqui está em causa: Manuel Alegre e Álvaro Guerra, José Martins Garcia (**Lugar de massacre**, 1975; **Morrer devagar**, 1979) e José Manuel Mendes (**Ombro, arma!**, 1978), Almeida Faria e Modesto Navarro (**História do**

soldado que não foi condecorado, 1972; **Ir à guerra**, 1974), Fernando Assis Pacheco (**Walt**, 1978) e Cristóvão de Aguiar (**O braço tatuado**, 1990), João de Melo (**Histórias da resistência**, 1975; **Autópsia de um mar em ruínas**, 1984) e Vergílio Alberto Vieira (**Guerrilheiro é terra móvel**, 1977; **Salário de guerra**, 1979; **Chão de víboras**, 1982), Mário de Carvalho e Lídia Jorge, Wanda Ramos (**Percurso – do Luachimo ao Luema**, 1981) e Carlos Vale Ferraz (**Nó cego**, 1982); muitos destes e outros ainda, hoje integrados em literaturas de países de língua oficial portuguesa (Luandino Vieira, Pepetela, Costa Andrade, David Mestre etc.), configuram uma espécie de “geração literária”, muito marcada por uma vivência histórica que, nalguns casos, acabou por motivar desenvolvimentos para além das fronteiras temáticas que aqui foram mencionadas.

Um dos ficcionistas que é possível relacionar, por assim dizer de forma oblíqua, com a tematização de África, da perda do Império e das seqüelas que na nossa consciência coletiva ela desencadeou, é Helder Macedo. Autor também de uma significativa obra poética e ensaística, Helder Macedo tem sido recentemente objeto de considerável atenção crítica, não só em Portugal como sobretudo no Brasil (CERDEIRA, 2002), atenção determinada também pela original articulação de um discurso narrativo que exhibe desenvolvida capacidade para desconstruir e reestruturar as lógicas internas do relato e das suas categorias. O seu primeiro romance, **Partes de África** (1991), articula registros memoriais com experiências autobiográficas, ponderações históricas com questões identitárias (SILVA, 2002). Nos romances subseqüentes (**Pedro e Paula**, 1998; **Vícios e virtudes**, 2002), Macedo confirma a vocação para constantemente questionar, no interior dos textos, a literatura e a ficção, elaborando uma voz narrativa sedutora pela sua singularidade, mesmo se essa singularidade permite escutar o eco de outras vozes literárias (Garrett, Eça, Machado de Assis, etc.) e, com elas, o registro comum de uma ironia que é marca forte da escrita de Helder Macedo.

9

Em muitos aspectos, a obra de Lobo Antunes confirma alguns dos grandes rumos temáticos seguidos pela ficção portuguesa contemporânea, desde que, logo a seguir a 1974, os escritores portugueses superaram a perplexidade em que se viraram e que era a de poderem escrever num mundo de liberdade e com palavras em liberdade. Lobo Antunes constitui, neste aspecto, um caso significativo, também se tivermos em conta a dimensão testemunhal e de certa forma autobiográfica de alguma da sua ficção, particularmente tendo em conta dois universos e dois tempos próprios: o universo e o tempo da guerra colonial que é praticamen-

te o ponto de partida da sua ficção; o universo e o tempo da psiquiatria e do seu exercício, com incidência na configuração de personagens e de situações desmesuradas, socialmente descentradas ou mesmo neuróticas. Para além disso, António Lobo Antunes ilustra bem, do ponto de vista formal como do ponto de vista temático, tendências ficcionais de clara fatura pós-modernista.

A produção ficcional de Lobo Antunes começa apenas em 1979, quando o escritor conta 37 anos, como se antes disso (que é como quem diz: antes de 1974) não fosse possível representar literariamente experiências e memórias de um passado próximo, que teve que esperar o tempo e a linguagem adequados para, por fim, aparecer na cena literária portuguesa. Progressivamente, a produção ficcional do autor vai evidenciando, na sua complexidade e sentido de exigência quase obsessivos, o resultado disso a que, numa das suas crônicas (“António 56 1/2”, in **Segundo livro de crônicas**), o escritor chamou “uma ética de produção”, assumida “não por qualquer espécie de virtude (...) mas por incompetência de utilizar os mecanismos práticos da felicidade”. De forma provisória (por ser este um *corpus* literário ainda em desenvolvimento e de alcance tão imprevisível como irremediável é o talento do escritor) podemos acompanhar um movimento evolutivo sugerido pelo próprio Lobo Antunes: “Os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos”, declara numa entrevista de 1994. “Um primeiro, de aprendizagem, com **Memória de elefante** [1979], **Os cus de Judas** [1979] e **Conhecimento do inferno** [1980]; um segundo, das epopéias, com **Explicação dos pássaros** [1981], **Fado alexandrino** [1983], **Auto dos danados** [1985] e **As naus** [1988], em que o país é o personagem principal; e agora o terceiro, **Tratado das paixões da alma** [1990], **A ordem natural das coisas** [1992] e **A morte de Carlos Gardel** [1994], uma mistura dos dois ciclos anteriores, e a que eu chamaria a Trilogia de Benfica” (SILVA, 1994, p. 17). Não termina aqui, evidentemente, a obra de Lobo Antunes, derivando os últimos títulos para procedimentos de escrita cada vez mais complexos, às vezes roçando o hermetismo, mas sempre permitindo ler nesta singular ficção duas polaridades cultivadas de modo quase frenético: por um lado, o diálogo enviesado com uma realidade social finissecular, pós-colonial, pós-imperial e em acentuada crise de valores e de comportamentos, submetida a uma observação autoral em que cinismo e melancolia se cruzam; por outro lado, o pendor desconstrutivo de formas e categorias narrativas convencionais, o que não impede, antes estimula, a revisitação de modelos narrativos fundacionais, de forte carga identitária e civilizacional (a **Bíblia**, a epopéia). A partir de **Exortação aos crocodilos** (1999), como que se acelera e adensa a escrita de Lobo Antunes, aproximando-se do limite da indefinição de modo e género literário: **Não entres tão depressa nessa noite escura** (2000), **Que farei quando tudo arde?** (2001) e **Boa tarde às coisas aqui em baixo** (2003) são momentos quase labirínticos e inextri-

cáveis de um trajeto ainda em aberto, claramente dominado por uma concepção da escrita cada vez mais plástica e centrada em procedimentos expressivos com forte incidência grafemática e orientados para uma renovada “prosódia do texto de ficção” (cf. SEIXO, 2002, p. 525 ss.); decorre daqui uma certa diluição da seqüencialidade lógica da narrativa, uma lógica que, contudo, parece querer recuperar-se graças a muito evidentes estruturações externas dos textos. Reiteram-se, entretanto, situações e temas já conhecidos no universo do romancista – personagens problemáticas e descentradas, vivências traumáticas e desmesuradas, experiências de crise social, familiar, sexual ou mental etc. –, tudo acentuado em deformação quase expressionista pelo recurso a perspectivas plurais e entrecruzadas, em regime polifônico.

Nos termos sintéticos que a este contexto se ajustam, é possível ler a obra de Lobo Antunes em função de, pelo menos, três grandes tendências que a aproximam da tonalidade pós-modernista neste capítulo diversas vezes notada. Primeiro: o culto de uma ficção em se problematizam e desmitificam figuras e eventos históricos, mesmo que, como é o caso da guerra colonial e dos seus anti-heróis, se encontrem muito próximos do nosso presente; segundo: o tratamento paródico, em jeito de desconstrução axiológica, daquelas figuras e eventos, tocados por um sopro de irrisão que é correlata do ceticismo e do sarcasmo com que o escritor olha o Portugal do fim do século XX e as suas fragilidades pós-coloniais; terceiro: a tendência para refletir sobre a escrita, sobre a instituição literária e sobre os seus mecanismos de legitimação, processando-se essa reflexão em boa parte aquém da ficção, ou seja, em textos de crônicas e em entrevistas (cf. BLANCO, 2001; REIS, in CABRAL & ZURBACH, 2003, p. 19-33). Neste último aspecto – o que respeita à escrita cronística – importa notar que Lobo Antunes não a reduz (ao contrário do que afirma) a um mero exercício lúdico ou comercial, antes fazendo dela um lugar de inscrição de grandes temas que o ficcionista, na construção de um universo próprio sempre em movimento, regularmente exhibe: a evocação da infância em conexão com a da família, a guerra colonial e, em geral, a representação de passados traumáticos, bem como o do quotidiano urbano e suburbano, com as suas frustrações e protagonistas anônimos (**Livro de crônicas**, 1998; **Segundo livro de crônicas**, 2002; cf. MONTAURY, 2002).

Desenvolvendo-se em estreito contato com um presente que trata de modelizar, a ficção de Lobo Antunes supera a fixação na guerra colonial e avança para a representação das seqüelas sociais, mentais e culturais da Revolução de 25 de abril de 1974. Nesse contexto, encontram-se com freqüência figuras, episódios e sentidos que se reportam à descolonização, ao Portugal supostamente “modernizado”, ao redimensionamento europeu da nação, às neuroses, às mistificações e aos pequenos dramas humanos que esse Portugal pós-colonial acolhe. Os ro-

mances **O manual dos inquisidores** (1996) e **O esplendor de Portugal** (1997) constituem momentos privilegiados de um vasto processo crítico que na nossa literatura só tem paralelo (se bem que noutros termos, como é óbvio) nalguma da ficção queirosiana; já antes daqueles títulos, o romance **As naus** (1988), ao parodiar fatos e figuras históricas arrancados ao passado em que pareciam estar irreversivelmente sacralizados, testemunha o tenso (às vezes conflituoso) regresso ao espaço europeu, depois da falência do Império, obrigando a redefinir as fronteiras nacionais e, com isso, a reenquadrar heróis e feitos históricos (RAMOS, 2000). Uma tal “carnavalização da epopéia” (GIUDICELLI, in PIWNIK, 1996, p. 31) sintoniza bem com toda uma produção ficcional portuguesa e finissecular que, em conjugação com o já referido motivo da guerra colonial, desconstrói mitos, juízos e valores cujo sentido se esvazia no Portugal pós-imperial e no imaginário de que ele se nutre (cf. RIBEIRO & FERREIRA, 2003); assim se desemboca numa “escrita pós-moderna dos Descobrimentos” (PAGEAUX, 1997) ou, noutros termos, na “perspectiva amarga, só parcialmente camuflada pela paródia, de um imperialismo às avessas” (SEIXO, 2002, p. 191).

10

José Saramago, hoje justamente considerado um dos escritores mais destacados da literatura portuguesa contemporânea, constitui um caso invulgar de notoriedade e de sucesso de público, em Portugal e no estrangeiro, um sucesso que a atribuição, em 1998, do Prêmio Nobel da Literatura veio consolidar. O trajeto literário de José Saramago apresenta-nos, entretanto, algumas peculiaridades, com incidência em temas, estratégias discursivas e atitudes ideológicas de clara inserção pós-modernista. Antes disso, a produção ficcional deste escritor de certa forma tardio ocorre num primeiro romance, **Terra do pecado** (1947), destinado a ter uma vida curta e praticamente sem memória. Só passados trinta anos Saramago publica um segundo romance, **Manual de pintura e caligrafia** (1977), então subintitulado “ensaio de romance”; trata-se, neste caso, de relatar o trajeto de uma personagem-artista, pintor medíocre e escritor que vai emergindo, em diálogo com gêneros e textos que nele estruturam, em regime metaficcional, uma consciência estética e uma atitude perante o mundo, desembocando no estímulo à sua representação pela escrita, na data libertadora de 25 de Abril de 1974. (ARNAUT, 2002, p. 141 ss.; p. 219 ss.)

Algumas das experiências profissionais de Saramago ajudam a explicar a conformação ficcional e narrativa da sua obra (COSTA, 1997; REIS, 1998, p. 33 ss.). Dentre essas experiências destaca-se a do jornalista e cronista: volumes como

Deste mundo e do outro (1971) ou **A bagagem do viajante** (1973) revelam uma personalidade muito atenta aos fenômenos sociais, bem como uma aguda observação do típico e das figuras do quotidiano. De modo diferente, mas não menos efetivo, também alguma da criação poética de Saramago (**Os poemas possíveis**, 1966; **Provavelmente alegria**, 1970; **O ano de 1993**, 1975) prepara e anuncia a emergência do romancista (SEIXO, 1999, p. 22), tal como acontece, de forma mais direta, com a escrita do conto (**Objecto quase**, 1978) e mesmo do relato de viagem (**Viagem a Portugal**, 1981). A isto deve juntar-se que, em determinada fase da sua vida profissional e literária, Saramago foi uma personalidade ativamente envolvida na vida pública portuguesa, desenvolvendo, depois de 1974, uma militância política intensamente solidarizada com as conquistas da revolução do 25 de Abril; a partir de finais de 1975, esbate-se essa atividade (sem que o escritor tenha abandonado as suas vinculações ideológicas marxistas) e acentua-se o trabalho do romancista (REIS, 1998, p. 51 ss.).

Desde que publicou **Manual de pintura e caligrafia**, Saramago abriu uma vasta reflexão, em registro ficcional, sobre questões cruciais do homem, da sociedade e da literatura do seu tempo. Por exemplo: a questão da representação artística e do posicionamento e responsabilidades do sujeito que a empreende; outra questão igualmente relevante: a secular luta do homem contra a opressão, vivida ao longo de gerações e cruzada com os movimentos da História. A problematização da História vem a ser, então, um aspecto central da ficção narrativa saramaguiana (e também nalgum do seu teatro), a par de uma significativa reflexão doutrinária, incidindo sobre a escrita ficcional da História e sobre aquela “grande zona de obscuridade”, que é onde “o romancista tem o seu campo de trabalho” (cf. REIS, 1998, p. 79 ss.). Significa isto que em **Levantado do chão** (1980), em **Memorial do convento** (1982), em **O ano da morte de Ricardo Reis** (1984) e em **História do cerco de Lisboa** (1989), a presença de cenários históricos bem caracterizados decorre de uma dupla “emergência”: por um lado, a que consiste na manifestação de eventos, personagens e lugares históricos que sobem à superfície da ficção com inesperada naturalidade; por outro lado, a “emergência” que leva a repensar esses eventos, figuras e lugares à luz de uma nova realidade histórica, sem negar um certo legado ideológico, provindo de uma matriz cultural marxista (SILVA, 1989; MARTINS, 1994; ARNAUT, 1996; ROANI, 2002). Desse modo, os avanços e recuos da primeira República, os incidentes da sucessão de D. João V, o advento e consolidação do salazarismo, as execuções do Santo Ofício, a Guerra Civil de Espanha, a construção do Convento de Mafra ou a conquista de Lisboa enquadram o devir das histórias contadas, articulando-se cada uma destas com a continuidade acidentada da História: no caso do **Memorial do convento**, a “tentativa para reescrever a história do ponto de vista dos oprimi-

dos” (FOKKEMA, 1991, p. 299) contribui para dar ao romance a feição pós-modernista que geralmente se lhe reconhece. O destino das personagens é, então, indissociável do devir de uma História que a ficção repensa, tanto em função do passado propriamente histórico, como até em função do futuro: acontece assim n’**A jangada de pedra**, a partir de uma estranha fratura geológica que, separando a Península Ibérica da Europa, obriga a questionar a identidade portuguesa e o destino de Portugal. Noutros casos (**O Evangelho segundo Jesus Cristo**, 1991), Saramago problematiza temas e figuras religiosas em conexão com preocupações como o sentido da culpa, a responsabilidade moral do homem, a relação com Deus etc. (FERRAZ, 1998; FERRAZ, 2003). Em quase todos esses romances, o discurso da ficção convoca procedimentos de análise em que a ironia, a paródia e mesmo o sarcasmo contribuem para uma re-interpretação de figuras e de episódios mitificados na cultura ocidental e na cultura portuguesa.

Nas obras ficcionais mais recentes (**Ensaio sobre a cegueira**, 1995; **Todos os nomes**, 1997; **A caverna**, 2000; **O homem duplicado**, 2002; **Ensaio sobre a lucidez**, 2004), Saramago cultiva opções temáticas e de escrita de certa forma condicionadas pela dimensão internacional que a sua obra literária atingiu, o que conduz ao abandono (ou pelo menos à suspensão) de temas, de figuras e de episódios relevantes do imaginário cultural português. Acompanhando esse impulso de renovação, o estilo de Saramago reajusta-se num discurso mais sóbrio e mais direto do que aquele que caracterizava romances como **Memorial do convento** e **O ano da morte de Ricardo Reis**. A condição humana – com as suas fragilidades, com as suas duplicidades, com os seus egoísmos e com as suas crueldades – é agora um dos grandes sentidos visados por Saramago, em conjugação com a preocupação ética, mais do que ideológica, que o escritor projeta na sua ficção. Junta-se a isto uma visão céptica e mesmo pessimista da relação do homem com o “outro” e da organização do mundo – mundo tentacular, absurdo e desequilibrado – que o escritor enuncia também em inúmeras intervenções públicas; os romances **A caverna**, **O homem duplicado** e **Ensaio sobre a lucidez** dão claro testemunho dessa visão céptica. E em todos eles destaca-se o recurso à alegoria, como fundamental procedimento de representação de sentidos ético-sociais, uma alegoria de fundação na cultura e na arte ocidentais, que a ficção pós-modernista renovou e incorporou no seu discurso.

A caracterização de um elenco de autoras e respectiva produção literária, correspondendo a um núcleo de “literatura feminina” na nossa ficção contemporâ-

nea, pode e deve apoiar-se na ponderação de diversos fatores de condicionamento: o reconhecimento de nomes e obras entendidos como precursores do que aqui está em causa (alguns nomes: Florbela Espanca, Irene Lisboa, Judite Navarro, Natália Nunes, Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Natália Correia, Agustina Bessa Luís, Ana Hatherly); a resposta conseqüente dada, em registro próprio, por várias escritoras a estímulos de libertação que, pouco antes de 1974 ou na decorrência da revolução, vieram abrir uma via portuguesa para a constituição do “gênero feminino” como eixo de referência estética, social, mental e ideológica; a projeção entre nós de movimentos de afirmação do “feminino”, nos planos da axiologia e da sexualidade (ou, se se preferir, de uma sexualidade feminina postulada como valor e marca de diferença), movimentos muito atuantes sobretudo nos Estados Unidos e na França, não raro com incidência no plano acadêmico. Tudo isto e também a crescente problematização, em Portugal, da pertinência que rodeia a expressão e o conceito de “escrita feminina” (**Discursos**, 1993, p. 157-167), bem como a vacilante ligação da teoria feminista ao pós-modernismo, “tão necessária como contestável. Necessária porque tanto os discursos feministas como os pós-modernistas apresentam estratégias contra-hegemônicas que (...) dão azo a interseções de interesse mútuo. Contestável porque certas tendências pós-modernas, tal como a crítica do racionalismo iluminista ou a denúncia de categorias tradicionais do sujeito ou da verdade aparentam ameaçar muitos dos pressupostos básicos do movimento modernista” (MEDEIROS, 1993).

As **Novas cartas portuguesas** (1972), por Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, “texto básico, que introduz a linha de pensamento feminista na literatura portuguesa” (RECTOR, 1999, p. 230), testemunham de forma exemplar não apenas a radicalidade com que transformações mentais e subversões morais eram assumidas (com os obstáculos repressivos que, pouco antes de 1974, ainda eram correntes), mas também, porventura ainda de forma difusa, as modulações retóricas que uma linguagem do feminino ia esboçando; e fazem-no recuperando um modo discursivo (o epistolar) em que tradição, diálogo, interpelação, alteridade e representação do desejo se articulam sob o signo do feminino (KAUFFMAN, 1982). Mas já antes disso, a inovadora obra de Agustina Bessa Luís propunha, num dos seus textos fundamentais, uma visão feminina do mundo, da memória e das relações humanas: também deste ponto de vista **A Sibila** (1954) constitui uma verdadeira ruptura com o romance português coevo, na medida em que faz de personagens femininas o fulcro de um mundo intensamente telúrico e dominado por uma sabedoria de vida em que tradição, memória e culto das origens se fundem (BULGER, 1991). Pouco depois, **O Delfim** (1968), de José Cardoso Pires, havia de descrever um mundo machista em vias de extinção e insensível a um feminino que se ia autonomizando, num tempo em que os

mitos do marialvismo pareciam cada vez mais obsoletos; o que vale também por dizer que a questão do feminino, enquanto elemento temático, não é exclusiva de obras escritas por mulheres.

Se bem que em certos momentos da nossa história literária e sobretudo já no século XX seja possível rastrear tentativas às vezes com valor documental, mais do que com significado estético (RECTOR, 1999; FERREIRA, 2000), é nos anos 70 e seguintes que um conjunto de escritoras nascidas do final dos anos 30 em diante vem rasgar definitivamente o caminho de uma literatura feminina em que o timbre do “gênero” é reconhecidamente duplo: por ser essa uma literatura escrita por mulheres e por ganharem nela especial significado as personagens femininas, com consciência dessa sua condição. Dentre essas escritoras destacam-se as já mencionadas Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno e ainda Teolinda Gersão, Yvette Centeno, Eduarda Dionísio, Lídia Jorge, Teresa Salema, Wanda Ramos, Hélia Correia e Luísa Costa Gomes; ao conjunto pode ainda acrescentar-se Olga Gonçalves que, tendo nascido antes destas, só a partir de 1975 deu o seu contributo à nossa literatura ficcional de autoria feminina.

O que nestas escritoras se torna evidente, sem prejuízo de naturais diferenças e singularidades, em termos de gênero literário como de opções temáticas, é uma espécie de pulsão do feminino no que à linguagem diz respeito, mais do que no atinente a componentes de conteúdo, instância em que é mais difusa e menos “sexuada” a vinculação feminina dos seus textos. Se, como já foi dito, existe um “sexo dos textos”, naquelas autoras essa componente evidencia-se de forma discursivamente impressiva em “aspectos como os da percepção da realidade, de uma dimensão telúrica, da relação com o tempo, da relação com a racionalidade, da auto-referencialidade, do tratamento das relações intersubjetivas, aspectos estes que conferem um matiz próprio às narrativas”; na sua feição mais aguda e “corporalmente” investida, a escrita feminina enuncia “uma espécie de erotismo difuso, ligado a [uma] forma disseminada da sensualidade feminina” (MAGALHÃES, 1995, p. 32; cf. MAGALHÃES, 1987 e MAGALHÃES, 2002, p. 287-305).

Das autoras aqui referidas – cujas afinidades relativas estão longe de legitimar a fixação num grupo ou numa geração coesa – algumas merecem destaque. É o caso de Maria Velho da Costa. O que nela se evidencia é a capacidade para subverter os mecanismos formais da língua literária e da narrativa, em articulação com uma visão crítica de normas e de estatutos sociomenteais relacionados com a condição da mulher, cujo estatuto “desqualificado” se plasma em metáforas como a da mudez contraposta à fala; e assim, em **Maina Mendes** (1969), às “falas masculinas, que são no texto ‘falas de poder’ (...), mostrando a força verbal e a sua capacidade opressora”, opõe-se “a expressão feminina, (...) toda ela não-verbal, re-

velando-se por olhares carregados de sentidos, pela dança e pela música” e traduzindo uma “energia latente: a sua energia de seiva” (MAGALHÃES, 1987, p. 287). A par disso, a ficção de Maria Velho da Costa testemunha também, pelos interstícios de vozes e visões distintas, o tempo histórico de crises, inibições e anseios de ruptura, articulados em registro feminino e conduzindo à libertação de 1974 (em **Casas pardas**, 1977, em **Lúcialima**, 1883, em **Missa in Albis**, 1988); sublinhe-se ainda o freqüente afloramento, nos textos da autora, de citações e alusões provindas da nossa memória literária, por vezes em tom paródico (LOURENÇO, 1994, p. 189-195), bem como, em **Irene ou o contrato social** (2000), “a visitação permanente da sociedade portuguesa de hoje em múltiplos lugares sociais, geracionais, físicos e humanos, da cidade de Lisboa” (MAGALHÃES, 2002, p. 50).

De uma pluralidade de vozes e da integração de discursos alheios na narrativa pode falar-se também a propósito da ficção de Olga Gonçalves (alguns títulos significativos: **A floresta em Bremerhaven**, 1975; **Mandei-lhe uma boca**, 1977; **Este verão o emigrante là-bas**, 1978; **Ora Esguardae**, 1982), ficção em que o olhar feminino se cruza com fenômenos como a emigração (FIGUEIREDO, 19--) e com mutações culturais, comportamentais e lingüísticas emergentes numa sociedade em transformação brusca. Também na obra de Teolinda Gersão a instância do feminino surge conjugada com a consciência de que pela sua mediação se representam temas e valores que remetem para a revisão do estatuto da mulher enquanto componente emblemática de um mundo em mudança (CARVALHO, 2003). A problemática do tempo, as tensões masculino/feminino, o direito à palavra e o motivo da casa atravessam quase todos os relatos (**O silêncio**, 1981; **Paisagem com mulher e mar ao fundo**, 1982; **O cavalo do sol**, 1989; **A casa da cabeça de cavalo**, 1995; **A árvore das palavras**, 1997) de uma escritora que não só subverte a temporalidade própria do diário (em **Os guarda-chuvas cintilantes**, 1984; SEIXO, 1986, p. 237-241), como revela também os dotes de uma contista de talento (**Histórias de ver e andar**, 2003).

Abstract

‘Portuguese fiction between the Revolution and the End of the Century’ comprises a literary scope of about a quarter of a century. It emphasizes the importance of the Revolution of 1974 as a historical moment of rupture, generating writings in harmony with new forms, values and themes peculiar to the creation in freedom. In the case of some fiction authors, such as Vergílio Ferreira, that was a time of unresolved perplexities, but to others, among which Carlos de Oliveira, Agustina and Cardoso Pires), already established as writers, the post-Revolution period stimulated innovation, often of a post-modernist nature. Another generation, including Almeida Faria, Mário Cláudio and Mário de Carvalho, deepened the post-modernist trend, also present in the works of the two great Portuguese novelists at the end of the century: José Saramago and António Lobo Antunes. To those as well as to feminine literature, stronger and more diffused after 1974.

Key words: Fiction at the end of the century; Post-modernist fiction; António Lobo Antunes; José Saramago; Feminine literature.

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. **Memorial do convento: história, ficção e ideologia**. Coimbra: Fora do Texto, 1996.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. Do palco aos bastidores: exercícios metaficcionais em **As batalhas do Caia**. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4. **Actas...** Coimbra: Liv. Almedina/ILLP, 2002a.
- BLANCO, M. Luisa. **Conversaciones com António Lobo Antunes**. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- BRIONES GARCÍA, Ana Isabel. The detective genre as a postmodernist parody for the representation and redemption of history. José Cardoso Pires **Balada da Praia dos Cães**. In: **Portuguese Studies**. v. 12. [S.l.]: [s. n.], 1996. p. 171-184.
- BULGER, Laura Fernanda. **A Sibila: uma superação inconclusa**. Lisboa: Guimarães Ed., 1991.
- BULGER, Laura Fernanda. **As máscaras da memória: estudos em torno da obra de Agustina**. Lisboa: Guimarães Ed., 1998.
- CABRAL, Eunice; F. JORGE, Carlos Jorge; ZURBACH, Christine (Org.). **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 2003.
- CAMILO, João. O herói à procura da sua identidade: reflexões sobre **O conquistador**, de Almeida Faria. In: **Rassegna Iberistica**, n. 40, p. 5-14, setembro, 1991.
- CAMOCARDI, Eleusis M. **Fernando Namora: um cronista no território da ficção**. Assis: ILHPA-Hucitec, 1978.

- CARVALHO, Jorge Vaz de. **Um encontro através das palavras**: leitura da obra ficcional de Teolinda Gersão. [S.l.]: Centro Cultural do Alto Minho, 2003.
- CHALENDAR, Pierrette; CHALENDAR Gérard. **Temas e estruturas na obra de Fernando Namora**. Lisboa: Moraes, 1979.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado**: ensaios de literatura. Lisboa: Caminho, 2000.
- CERDEIRA, Teresa Cristina (Org.). **A experiência das fronteiras**: leituras da obra de Helder Macedo. Niterói: Ed. UFF, 2002.
- COELHO, Eduardo Prado. **A noite do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- COSTA, Horácio. **José Saramago**: o período formativo. Lisboa: Ed. Caminho, 1997.
- DISCURSOS, n. 5, out. 1993. (Tít. genérico: **Discursos femininos**)
- FERRAZ, Salma. **O quinto evangelista**: o Evangelho segundo José Saramago. Brasília: Editora da Univ. de Brasília, 1998.
- FERRAZ, Salma. **As faces de Deus na obra de um ateu**: José Saramago: Juiz de Fora/Blumenau: UFJF/Edifurb, 2003.
- FERREIRA, Ana Paula (Org.). **A urgência de contar**: contos de mulheres nos Anos 40. Lisboa: Caminho, 2000.
- FOKKEMA, Douwe. How to decide whether “Memorial do Convento” is or is not a postmodernist novel?. In: **Dedalus**, [S.l.], n. 1, p. 293-302, 1991.
- HOPFE, Karin. A escrita no diário/o diário na escrita: **Diário**, de Maria Gabriela Llan-sol. In: BRAUER-FIGUEIREDO, M. de Fátima; HOPFE, K. (Org.). **Metamorfoses do Eu**: o diário e outros géneros autobiográficos na Literatura Portuguesa do século XX. Frankfurt: Verlag Teo Ferrer de Mesquita, 2002.
- JÚDICE, Nuno. Uma ideia de literatura para um século de ficção. In: PERNES, Fernando (Coord.). **Século XX**: panorama da cultura portuguesa. v. 2. Porto: Edições Afrontamento, 2001. (Arte(s) e Letras I)
- KALEWSKA, Anna. As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio. In: **Veredas**, n. 3, v. 2, p. 371-387, 2000.
- KAUFMAN, Helena. Reclaiming the margins of History in Lídia Jorge’s **A costa dos murmúrios**. In: **Luso Brazilian Review**, XXIX, 1, p. 41-49, 1992.
- KAUFFMAN, Linda S. **Discourses of desire**: gender, genre and epistolary fictions. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1982.
- LEPECKI, Maria Lúcia (Org.). **José Cardoso Pires**: uma vírgula na paisagem. Roma: Bulzoni, 2003a.
- LEPECKI, Maria Lúcia. **Uma questão de ouvido**: ensaios de retórica e de interpretação literária. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 2003b.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Agustina Bessa Luís**: as hipóteses do romance. Porto: Asa, 1992.
- LOURENÇO, Eduardo. **O canto do signo**: existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

MACHADO, Lino. Amadeo: da biografia à ficção. In: **Colóquio/Letras**, n. 102, p. 69-75, mar./abr. 1988.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O tempo das mulheres**: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Ficção Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Caminho, 1995.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **Capelas imperfeitas**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

MARINHO, Maria de Fátima. O sentido da História em Mário de Carvalho. In: **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, v. 13, p. 257-267, 1996.

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

MARTINS, Adriana A. de Paula. **História e ficção**: um diálogo. Lisboa: Fim de Século Edições, 1994.

MEDEIROS, Paulo de. O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação. In: **Discursos**, n. 5, p. 29-47, 1993.

MELO, João de (Org.). **Os anos da guerra 1961-1975**: os portugueses em África: crónica, ficção e história. 2. ed. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1998.

NEUMANN, Martin. Estratégias de um diário ficcional: Augusto Abelaira, **Bolor**. In: BRAUER-FIGUEIREDO, M. de Fátima; HOPFE, K. (Org.). **Metamorfoses do Eu**: o diário e outros géneros autobiográficos na literatura portuguesa do século XX. Frankfurt: Verlag Teo Ferrer de Mesquita, 2002.

OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro. **"A paixão" de Almeida Faria**. Coimbra: Inst. Nacional de Investigação Científica, 1980.

PETROV, Petar. **O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca**. Lisboa: Difel, 2000.

PIWNIK, Marie-Hélène (Ed.). **La littérature portugaise**: regards sur deux fins de siècle (XIXe-XXe). Bordeaux: Maison des Pays Ibériques, 1996.

PORTUGUESE Literary and Cultural Studies. n. 2, Spring, 1999 (tít. genérico: **Lídia Jorge In Other Words**/Por outras palavras).

RAMOS, Ana Margarida. A ficção de uma viagem de regresso à pátria: um olhar sobre **As naus** de António Lobo Antunes. In: **Revista da Universidade de Aveiro, Letras**, n. 18, p. 7-18, 2000.

RECTOR, Monica. **Mulher objecto e sujeito da literatura portuguesa**. Porto: Edições Fernando Pessoa, 1999.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Ed. Caminho, 1998.

RIBEIRO, Cristina Almeida. Contar o mundo, dizer o homem: notas sobre a ficção de Urbano Tavares Rodrigues. In: **Vértice**, n. 109, p. 5-14, jan./ fev. 2003.

RIBEIRO, Margarida. Percursos africanos: a guerra colonial na literatura pós-25 de Abril. In: **Portuguese literary and cultural studies**, n. 1, p. 125-152, 1998.

RIBEIRO, Margarida. Revisiting Alcácer Quibir: History, myth and war in Manuel Alegre's **Jornada de África**. In: **Portuguese studies**, v. 14, p. 242-254, 1998a.

- RIBEIRO, Margarida C. **Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo**. Porto: Afrontamento, 2004.
- RIBEIRO, Margarida; FERREIRA, Ana Paula (Org.). **Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003.
- RICCIARDI, Giovanni. Urbano Tavares Rodrigues: sou um homem solidário e solitário [entrevista]. In: **Caravela: studi e ricerche di língua e letterature di espressione portoghese**. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1995. p. 9-27.
- RICCIARDI, Giovanni. Manuel Alegre: perfil de un resistente. In: **Caravela: studi e ricerche di língua e letterature di espressione portoghese**. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1996. p. 11-14.
- ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto: literatura e História em José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2002.
- SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance: ensaios de genologia e análise**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.
- SEIXO, Maria Alzira. **Outros erros: ensaios de literatura**. Porto: Asa, 2001.
- SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 2002.
- SILVA, Marisa Corrêa da. **Partes de África: cartografia de uma identidade cultural portuguesa**. Niterói: EdUFF, 2002.
- SILVA, Rodrigues da. António Lobo Antunes: a confissão exuberante. **Jornal de letras, artes e ideias**, n. 613, 13-26 de abril, 1994.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. **Entre a História e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1989.
- SILVESTRE, Osvaldo. **Slow motion: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade**. Braga: Angelus Novus, 1994.
- SILVESTRE, Osvaldo. Pós-modernismo. In: **Biblos. Enciclopédia verbo das literaturas de língua portuguesa**. v. 4. Lisboa: Verbo, 2001.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. A conquista de “O Conquistador”. In: **Colóquio/Letras**, 121-122, p. 224-227, 1991.
- SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **As razões do imaginário: comunicar em tempo de revolução: 1960-1990: a ficção de Almeida Faria**. Salvador: Fund. Casa de Jorge Amado/Editus, 1998.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo. **A guerra colonial e o romance português: agonia e catarse**. Lisboa: Ed. Notícias, 1998.
- VÉRTICE, n. 6, set. 1988. (tít. genérico: **Rostos da ficção portuguesa contemporânea**)