

Rumos de Narrativa Breve Pré-modernista

Palavras-chave: Decadentismo, Simbolismo, Neo-Romantismo, Impressionismo, narrativa breve, conto, novela, poema em prosa.

Keywords: Decadence, Symbolism, Neo-Romanticism, Impres-

sionism, short narrative, short story, novella, prose poem.

1. É facto que várias lacunas e deficiências prejudicam ainda a dilucidação conceptual e a subsequente operatividade histórico-literária e hermenêutica de categorias estilístico-perio-

dológicas atinentes ao devir da narrativa no trânsito do século XIX para o século XX. Assim acontece com a noção de Impressionismo, que se vê ainda enredada entre a extrapolação de meios perceptivos e expressivos (de boa serventia tanto para a evolução de realistas e naturalistas quanto para a divergente orientação de decadentistas e neo-românticos, ou de simbolistas e modernistas) e a insuficiente definição como sistema alternativo de valores estético-literários.

Por outro lado, a poesia lírica tem merecido justificada primazia nos estudos consagrados a outros estilos epocais (Decadentismo, Simbolismo, Neo-Romantismo e, até, Modernismo) dominantes nos períodos em causa.

Apesar disso, porém, é hoje mais notório que o fim-de-século e os alvares do século XX se constituíram em tempos de fecunda crise dos modelos de ficção narrativa e em tempos de emergência não só de uma nova importância da narrativa breve, como também de uma busca de novas formas de actualização das potencialidades dessa narrativa breve.

2. O papel que o Decadentismo jogou na narrativa do fim-de-século (e diferentemente, por derivas epigonais ou miscigenantes, na das primeiras décadas do século XX) tem de compreender-se como efeito da sua integração na recente cadeia pós-baudelairiana da modernidade estética e da inerente assumpção do princípio de primazia endógena do novo, de acordo com a sua configuração global como estilo epocal que, apontando o seu potencial de desagregação e de turbida remodelação, assim pudemos já sintetizar: «Sob o signo da reacção irracionalista e espiritualista contra o Positivismo e o Cientismo, e no quadro de uma mais lata renovação estética antinaturalista e antiparnasiana, o Decadentismo distingue-se pela simbiose da retoma artificialista de pendores românticos, do pessimismo agónico e do esteticismo mórbido, numa poética

da sugestão verbo-musical de matizes perceptivos, oposta à tradição arquitectural do discurso literário e afecta ao princípio temático-formal da decomposição»¹.

No Decadentismo, a narrativa sofrerá, pois, as descontínuas ou mesmo confusas junções dessas características sistémicas, ao mesmo tempo que se ressentir da primazia modal da lírica que coevamente a estética do Simbolismo estabelecia. Mas, se é inegável esse ascendente em favor da liricização da ficção narrativa, também é verdade que em muitos textos poéticos hegemonzados pelo Decadentismo se foge à lição verlainiana e se acolhe a narratividade (em Portugal, bem dotada em Eugénio de Castro e frustre noutros autores), por vezes de índole torrencial (vg. em D. João de Castro).

É talvez por idênticas razões que o Decadentismo se realiza menos do que o Simbolismo no poema em prosa, encontrando a sua mais complexa e marcante realização estético-literária em textos de Fialho de Almeida, no Raul Brandão nefelibata e nos «estudos» e «fantasias», «conceitos» e «alegorias» de João Barreira. As designações destas ténues sequências diegéticas logo indiciam a subsistência de alguma discursividade narrativa e, ao mesmo tempo, a contaminação do enredo ficcional por digressões entre fantasistas e reflexivas – mais próximas, em todo o caso, do conto simbólico em prosa poética do que, por um lado, da narrativa-ensaio e, por outro lado, do genuíno poema em prosa.

Mas a progénie dos *Gouaches* de João Barreira, tão celebrados em Portugal e no Brasil, denuncia que os frutos da estesia de crise decadentista nesta área da narrativa não chegarão a consubstanciar uma nova alternativa genológica (que as meras reorientações ideotemáticas, bem patentes, não chegam para constituir). Em todo o caso, é na sequência dos *Gouaches* que colocaríamos as tentativas mais fortes de alteração formal, isto é, um novo tipo de textos breves com pretensões simbólico-poéticas, mas que se quedam pelo afectado impressionismo, pendente à estruturação iterativa e ao estilo anafórico e metafórico: *Tristia* e *Além* de Antero de Figueiredo, *Alva* de Alberto Pinheiro Torres, *Aguadas* de V. Ortigão Sampaio, etc.

A pressão dos motivos e temas paradigmáticos na estesia de crise é o que, em contrapartida, mais se faz notar na restante narrativa decadentista. Mas é relevante que ela não seja correspondida no romance – o único romance importante nas hostes nefelibatas (Os *Malditos*, de D. João de Castro) tem muito a ver com a evocação das condições e dos protagonistas do movimento literário finissecular, sobretudo na área portuense, mas tem pouco de estética decadentista sob o ponto de vista técnico-compositivo. É antes na novela e sobretudo no conto, por vezes já conto breve entre o episódio e o aforisma, que se refracta a inspiração decadentista.. Evidenciam-se assim contos ora de índole agónica e ocultista (v.g. João da Rocha, *Angústias*), ora de ostentação mórbida (v.g. Júlio Dantas e Manuel Penteadado, *Doentes*), ora de culturalismo mundano (v.g. Henrique de Vasconcelos, *A Mentira Vital*, *Flirts*, etc.) – com tendências temático-formais que se prolongam no século XX através de autores como Vila-Moura ou Albino Forjaz de Sampaio e, de outro modo, através da novelística de Mário de Sá-Carneiro.

¹ José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa (Do Fim-de-século ao Modernismo)*, vol. VII, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, p. 22.

3. Mais programático, e mais marcante até no devir da modernidade literária pela deslocação do acento para a consciência artística e o fazer da obra *na* e *pela* linguagem (situando a exigência endógena do novo preferencialmente aí, e não no carácter insólito das realidades empíricas ou das idealidades constituídas em referentes textuais), o Simbolismo leva a que sejam as suas orientações estéticas – mesmo quando objecto apenas de difusa problematização ou proposição, como acontece em Portugal – que não só potenciem na criação e na crítica certas outras novidades relativas à narrativa da viragem do século, mas também coonestem as injunções decadentistas na evolução epocal do discurso ficcional.

Se é incontestável que, considerado em desencontro com a configuração complexa e requintada do homem finissecular, com a nova mundividência idealista e intuicionista, com a nova prioridade de captação da *durée*, dos matizes e fluidescências percepçionais, o modelo realista e naturalista do romance entra em crise, é facto também que, sem embargo dos contributos convergentes do Decadentismo e das correntes neo-românticas, é a doutrina de orientação simbolista que inspira, alenta e legitima não só essa alteração abrangente no sentido da crise do modelo até aí consagrado do romance, mas também a derrogação da própria primazia do romance e o encaminhamento da ficção para o gosto da narrativa breve ou fragmentária, para o predomínio do conto sobre a novela, enfim para a reelaboração da novela ou do conto e para a experimentação de outros tipos de narrativa breve à imagem das concretizações (então triunfantes) do modo lírico. Tudo isso ressalta, aliás, graças à consciência metaliterária, genológica, experimentadora, de verdadeiros ficcionistas como Trindade Coelho (mestre de contos e «baladas», e autor de vários textos reflexivos e experimentais), de poetas como Eugénio de Castro e de escritores polivalentes, semimalogrados criadores mas valiosos teórico-críticos, como Carlos de Mesquita.

As novas exigências do Simbolismo euro-americano em relação à narrativa não implicavam só objecção às opções temáticas da ficção realista e naturalista. Também provocavam: desvalorização da estrutura discursiva do romance (e, nele, da intriga); subalternização da própria novela (mesmo a meio do seu período áureo em França, entre 1870 e 1925) à preexcelência do conto (para Villiers de l'Isle-Adam e para Marcel Schwob, como para os outros discípulos esteticistas de Poe e Baudelaire, ao contrário do romance o conto possibilita a evocação de entidades remotas e a sugestão dum mundo evanescente, desprovido de significado explícito mas prenhe de sugestões simbólicas); sondagem de soluções de compromisso através das potencialidades de micronarrativas («Études», «Proses», «Minutes»...) cuja inspiração impressionista se afastava da estrutura e da intencionalidade do *fait-divers* e surgia como ponte óbvia para aquela novelística de «retention of the *moi*» que, segundo estudiosos como Karl D. Uitti², toda a renovação finissecular visa.

Porém, impunha-se sobretudo um espírito global de reconversão liricizante – para que o Simbolismo recebia incitamentos de vários lados: do Idealismo hegeliano de Villiers de l'Isle-Adam ao wagnerismo, da filosofia do Inconsciente de Hartmann às reflexões sobre a linguagem que, por 1887, Édouard Dujardin faz na *Revue Wagnérienne*,

² Karl D. Uitti, *The Concept of Self in the Symbolist Novel*, The Hague, Mouton, 1961.

³ Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce*

dos textos programáticos de G. Katui (que nas revistas *La Vogue* e *L'Événement* parece anunciar *La soirée avec Monsieur Teste* de Valéry) e de Théodor de Wyzewa (que na *Revue Wagnérienne* parece anunciar o *Ulysses* de James Joyce).

O modo lírico é promovido pelo Simbolismo a presidir à movência discursiva dos textos na surpreendente diluição das fronteiras entre os géneros e subgéneros literários. Declara-se então uma crise da narrativa (e do drama, aliás) enquanto forma natural da literatura, reflectida nas tentativas de reelaboração dos seus géneros ou de descoberta de alternativas segundo as injunções do paradigma lírico. Isso mesmo anunciava em Portugal, no ano de 1889, nos prolegómenos da “revolução” literária sob o signo dos esteticismos decadentista e simbolista, um dos principais textos doutrinários das conflituantes revistas coimbrãs – a «Palestra com o Dr. Topsius» que Alberto Osório de Castro (decerto ainda demasiado condicionado pelo prestígio da ficção de Paul Bourget) encena na *Boémia Nova*: «Século de análise dissolvente, de crise social, de crise filosófica, que forma de arte pode melhor condená-lo que a poesia e o romance psicológico, duas formas idênticas e iguais do mesmo desdobramento estranho e pungente sobre nós mesmos e sobre as almas dos outros? (...) Apenas a poesia vencerá o romance, verá você, quando ela se tomar menos precisa, mais estranha e subtil, mais doente e menos lúcida, como que uma melodia e como que um nevoeiro pacificante e vago...».

Com plena congruência logo sobressaem, nesse fenómeno sobredeterminado que foi a metamorfose simbolista da ficção narrativa, a tentação e a tentativa de aproximá-la da poesia, na senda de grandes decadentistas como D’Annunzio ou Valle-Inclán.

É certo que, quase por todo o lado e também em Portugal, o Simbolismo falhou em encontrar estremes concretizações numa narrativa que fosse peculiar da sua estética de estilo epocal hegemónico; e que, mais do que o Decadentismo e o Neo-Romantismo, promoveu muitas vezes a alternativa do poema em prosa preterindo novas configurações da narrativa breve ou confundindo estas com a fusão da digressão impressionista com a prosa poética.

Mas têm vindo a ser valorizados por estudiosos do Modernismo os caminhos que a tateante narrativa simbolista lhe foi rasgando no devir do regime metonímico para o regime metafórico (na acepção jakobsoniana) e, portanto, não só no processo de esbatimento da estrutura dos acontecimentos externos em favor da introspecção e da reflexão, da «rêverie» e da análise psicológica ou ontológica, mas também no ânimo de experimentação e inovação que toma viável esse processo e nos procedimentos técnico-formais que lhe são correlatos. São-lhe, com efeito, tributários a organização estética da narrativa por alusão ou imitação de modelos literários e/ou arquétipos míticos, o tratamento do espaço e do tempo segundo a técnica de «repetição com variação» de motivos, símbolos ou imagens, etc. Tudo isso implicava uma nova narrativa perspectivada a partir da consciência dos protagonistas doravante concebida como instância a partir da qual o real aparece; e implicava ainda, para a narrativa (como Julia Kristeva viu para a poesia simbolista), uma nova situação dialéctica do sujeito na linguagem.

Antes disso mesmo, porém, o Simbolismo marcara indelevelmente o devir de toda a ficção narrativa moderna (e, por isso, também o da narrativa breve) ao impor a reflexão crítica sobre o ponto de vista e ao associar às alterações da perspectiva narrativa a importante inovação técnica constituída pelo monólogo interior. Se a problematização

metaliterária do ponto de vista ainda se propunha como pertinente para hipotéticas metamorfoses do romance – faz parte, nomeadamente, da concepção de romance wagneriano em Wyzewa –, é sobretudo na narrativa breve que se evidenciam os processos técnicos da sua actualização, nomeadamente nos contos do Marcel Schwob da «description progressive» ou nos contos *Les hantises* de Édouard Dujardin. No superador prolongamento dos «romanciers de l’instantané» e dos seus discípulos finisseculares (Jean Lorrain, E Poictevin, Paul Adam), é esse mesmo Dujardin que teoriza o monólogo interior na novela (?) *Les Lauriers sont coupés* (1887), para mais tarde o historiar, já com recuo perante as múltiplas narrativas da corrente da consciência e o caso singular de J. Joyce.

Embora, graças às suas características de técnica adequada à apresentação ou sugestão dos conteúdos e processos psíquicos no seu estado incoativo e transiente, o monólogo interior se tenha tomado nuclear em grandes e alentados romances – como o próprio E. Dujardin mostrava bem o saber ao rever, por 1931, *Son apparition. Ses origines. Sa place dans l’oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* –, o certo é que confere com as motivações do surto finissecular das formas de narrativa breve a maneira como Dujardin (e com ele os simbolistas euro-americanos) o concebia: «(...) et ainsi répond-il essentiellement à la conception que nous faisons aujourd’hui de la poésie»³.

Sublinhe-se que a emergência do inédito processo do monólogo interior – alheio à disciplina esclarecedora do narrador, irrompendo sem ser pronunciado no íntimo da personagem e apenas para ela fluindo consoante vão correndo imagens e ideias – se integra numa mais lata novidade de estruturação formal e de reconversão elíptica da prosa poética que toma *Les Lauriers sont coupés* uma narrativa especificamente simbolista e inconfundível com outras ficções finisseculares paralelamente insólitas, mas de índole decadentista – *maxime*, por exemplo, o *A Rebours* de J. K. Huysmans. A novela (?) *Les Lauriers sont coupés* distinguia-se sem dúvida por um labirinto temático que, sabemo-lo hoje, antecipava Joyce; mas a obra de E. Dujardin não menos se distinguia pela introdução de uma nova forma – uma forma, diríamos, para suscitar sintomas, uma forma não de desenrolar de eventos ou de desenvolvimento de caracteres, mas sim de circularidade ou acumulação de indícios imagísticos e simbólicos.

Ora, se pensarmos que Ortega y Gasset caracterizará a narrativa modernista como aquela que deixa de ser um relato de aventuras para se tomar um jogo de figuras, e, por outro lado, que o «easy rhythm» teorizado retrospectivamente por E. M. Forster em *Aspects of the Novel* é o da forma «repetition plus variation»⁴, constatamos que a novela (?) de Dujardin e quantas dela se aproximam na viragem do século (inclusive em Portugal) não só relevam do marco histórico-literário constituído pela narrativa breve do Simbolismo, como fazem caminho para a narrativa modernista.

Em Portugal, o abalo desestruturante e o impulso prospectivo, trazidos pela difusa doutrinação simbolista a um mitigado lastro de inovação oferecido pelas *Prosas Simples*

et dans le roman contemporain, Paris, Albert Messein, 1931, p. 59.

⁴ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold Publishers, 1960, p. 154.

⁵ Maria Celeste dos Santos Januário, *Marques. História d’um perseguido de Afonso Lopes Vieira. As ambiguidades do discurso carnavalesco. Ruptura, vida e morte*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 1994.

(1886) de Guilherme Gama, levam em certos momentos ao limiar de uma nova solução. Assim, Trindade Coelho, que no conto poético «Maria – Monólogo dum sonâmbulo» de 1893 subvertia o bucolismo e o lusitanismo literário numa insólita decomposição da frase e do texto, chega a conceber o conto como «a forma intermédia da arte literária (...) entre a prosa e o verso» e qualifica metaliterariamente *Os Meus Amores* (1891) como colectânea de *Contos e Baladas*. João Barreira, por seu turno, aproxima-se por vezes daquela renovação requintada e musical que o Eugénio de Castro das «Prosas decorativas» projectava em 1892 para a prosa literária na modernidade anti-naturalista da «Advertência» à série de poemas em prosa «Safira» («uma prosa onde a música das palavras se case com a tendência musical das ideias, uma prosa requintada e singular como certas estufas de Nice onde se violenta a natureza»). E Carlos de Mesquita atribui ao para-heterónimo Bartolomeu de Frágua, na «Notícia dum Romancista Inédito» (1900), uma narrativa que desloca a leitura para «indecisos fantasmas que se movem sobre uma tenebrosa imensidade povoada de entidades metafísicas».

A tudo o que aí houve de incipiente, mas também de fecundas intuições e incoativa actualização de ricas virtualidades, juntam-se os traços indeléveis que a estética simbolista imprime aos contos excelentes de António Patrício: na prosódia palimpsesticamente versificatória (parágrafos e parágrafos de «Diálogo com uma Águia», de «Suze» e de «O Veiga» correspondem à distribuição linear de estrofes de decassílabos ou alexandrinos), na versatilidade alusiva e nos recursos formais de estranhamento perceptivo. Assim se redimensionam, aliás, as também insofismáveis componentes decadentistas e neo-românticas dessas poliédricas narrativas breves.

Note-se, *en passant*, que *Serão Inquieto* remata por um texto de aparência não ficcional, mas duplamente significativo no devir primonovecentista da narrativa breve. Por um lado, a sequência de reflexões fulgurantes com o título «Words...» relevam de um pendor para a indistinção do relato com o aforisma, sendo que este se alargará em voga (com Albino Forjaz de Sampaio e outros) num período onde podemos dizer que se acentuam as características destacadas por historiadores e teorizadores do chamado micro-relato, como Irene Andres-Suárez (nomeadamente o reforço dos valores conotativos, do efeito projectivo do título, da concentração numa situação simbólica ou na metaforização dum estado de ânimo); por outro lado, os fragmentos cintilantes ou lapidares de «Words...» são dados como extractos de um caderno de notas de C. F., ex-condiscípulo do autor que, talvez entre Heine e Nietzsche como certo Fradique Mendes, compusera também «uma obra de humorismo lírico, de ironia comovida e filosófica: – *A Metafísica de uma borboleta*».

4. São ainda parcialmente tributários do impacto do Simbolismo no modo narrativo os processos que potenciam a exploração reversa da técnica impressionista e a sua integração superadora nos rumos expressionistas em Fialho de Almeida, em Raul Brandão e no *Marques* de Afonso Lopes Vieira.

Desde os estudos pioneiros de Costa Pimpão foi-se reconhecendo todo esse processo em Fialho de Almeida, que ao mesmo tempo promovia a emancipação dos caracteres temáticos e estilísticos afectos à bizzarria «artista» e confortava a opção pelo conto no romancista fracassado que Fialho também se julgava.

Quanto a Afonso Lopes Vieira, a novela «*Marques*» (*História dum perseguido*), tão

contrastante pela faceta de intervenção ideológica com as visões estereotipadas da trajetória do autor, revela-se bem insólita pela personalidade do protagonista, vivendo no patético e no grotesco a luta inglória pela identidade pessoal, pelo reconhecimento do nome e de si mesmo; e revela-se ainda mais interessante na desconstrução e experimentação do discurso narrativo.

De facto, «*Marques*» impressiona como novela (des)estruturada em congruência com o regime alucinatório e onírico, esquizofrénico e fantástico em que vive o seu protagonista. A sua história é narrada descontinuamente, com uma justeza afinal que os modelos do Realismo e do Naturalismo não propiciavam: episódios flagrantes, analepses, monólogos interiores, efabulações em jeito de parábola pelo “poeta” Benvindo, falas de profetismo irónico pelo escriturário e “filósofo” Roldão, inadvertidos relatos de introspecção fantasmática e de pesadelos pelo anti-herói Marcos – tudo se emalheia com eficaz estranhamento nesta narrativa pioneiramente desalinhada.

Mas já no I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve, em boa hora concebidas e promovidas pelo Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, aquela nossa leitura dos inovadores aspectos técnico-compositivos da novela de Afonso Lopes Vieira e o seu posterior estudo sob a óptica de *As ambiguidades do discurso carnavalesco. Ruptura, vida e morte* (levado a cabo por Maria Celeste dos Santos Januário)⁵, encontraram excelente prossecução na análise de *Marques* que Paulo Alexandre Pereira então apresentou⁶, modulando o esquema de traços distintivos da moderna narrativa breve de matriz impressionista proposto por Suzanne C. Ferguson⁷.

Agora, gostaríamos de sublinhar que, em nosso entender, no *Marques* de Afonso Lopes Vieira como no Raul Brandão de que iremos falar, se verifica que o Impressionismo literário – irredutível às técnicas de estilo e linguagem de uma estética do momento (sem dúvida importantes para fazer do texto o acto mesmo de percepção) enquanto estilo epocal que dá expressão sintética e irónica a uma visão do mundo marcada pela relatividade (e tentada ou traída pela atomização do mundo mental e objectal) – se gera nas entranhas do Naturalismo para, podendo correr ainda paralelo a ele (como no Arno Holz do «Impressionismo sensacionista»), abrir afinal para o Expressionismo e para o Futurismo enquanto manifestações literárias de Consciência explodida num universo fragmentado.

Em Raul Brandão, declarando-a após a comparticipação n’ *Os Nefelibatas* (1891), subscritos pelo pseudónimo colectivo Luís de Borja, a crise do romance em favor das formas várias de narrativa breve tomou outras feições, embora passasse no fim-de-século pelo fascínio do conto fantástico e do folhetim alegórico e, posteriormente, pela integração de similares sintagmáticas narrativas em discursos com heterogénea composição de mais longo curso.

⁶ Paulo Alexandre Pereira, «Aspectos da modernidade em *Marques* (*Historia d’um perseguido*) de Afonso Lopes Vieira», in Maria Saraiva de Jesus (coord.), *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro, 2001, p. 45-54.

⁷ Suzanne C. Ferguson, «Defining the Short Story. Impressionism and Form», in Michael J. Hoffman, Patrick D. Murphy (eds.), *Essentials of the Theory of Fiction*, London, Leicester University Press, 1996, p.287-300.

Toda a obra novecentista de Raul Brandão se distingue pela (des)estruturação fragmentária e reiterante, porque toda ela vive em regime paroxístico e contrapolar ou ambivalente; e isso provocou no primeiro quartel do século XX um efeito desconcertante que motivou, primeiro, reacções críticas incompreensivas, depois valorizações reticentes, enfim reconhecimento do alto valor pioneiro.

Com força e originalidade que parecem potenciadas pelos próprios constrangimentos que para a composição narrativa provinham das facetas principais de inquirição metafísica, efabulações da «dor» e atmosfera poética, a obra de Raul Brandão é a que na viragem do século mais põe em causa o paradigma naturalista e mais desagrega o modelo realista. Sem embargo de algumas inadvertidas afinidades com o Modernismo nas rupturas técnico-compositivas da narrativa e em acenos à soberania da linguagem (e, portanto, à precedência do trabalho literário *na* e *pela* linguagem), o que Raul Brandão melhor antecipa, a nível semântico-pragmático e a nível técnico-compositivo, é a literatura de inspiração existencialista, a narrativa do absurdo e a requestionação formal do *nouveau roman*. Entre as heranças finisseculares e esses rasgos precursores afirmam-se os parentescos com o Neo-Romantismo saudosista; mas a mais congruente integração sistémica do universo ficcional e do discurso narrativo de Raul Brandão, da sua surrealizante subversão do real pelo «sonho» e do seu idiolecto literário, parece sem dúvida a da sua leitura à luz do Expressionismo. No contexto desta conferência essa índole expressionista, tão singular em Portugal, não é sáfara em consequências; mas convirá decerto destacar mais outros aspectos.

O trajecto finissecular de maturação do escritor é ponteadado por contos (e crónicas) cada vez mais singularizadores da sua integração decadentista. Num momento relevante desse trajecto – aquele em que Raul Brandão se toma um dos directores da *Revista d'Hoje*, «Publicação de Arte e do Sobrenatural» –, a sua especial atracção pela temática de «O anarquismo», isto é, a ponte para a recreação estética do mundo do vício e da miséria, para o gosto da observação do sofrimento e a sua consagração dolorista como fatalidade positiva, e a captação na experiência acrata de uma excitada convicção de sonhadores em avatar do imorredoiro sentimento religioso, manifesta-se não apenas em divagações reflexivas, mas também em pequenos quadros efabulados que lhes sucedem. Logo depois, enquanto na *Revista d'Hoje* insere excertos do «Diário» de K. Maurício (personagem ficta que d'Os *Nefelibatas* passará à *História dum Palhaço*, 1896), Raul Brandão desdobra-se em colaborações na imprensa, entre as quais se destacam algumas «Sextas-feiras» no *Correio da Manhã* – textos extraordinários com evocações impressionistas do noctívago baudelairiano e com alegorias ou contos fantásticos de motivações decadentistas; corporizações do profundo pessimismo em inimitáveis figuras de loucos, de anarquistas, de *clowns*, de seres disformes ou misteriosamente doentes.

Na *História dum Palhaço*, o fragmentarismo estrutural, o difuso especular sob o signo do niilismo moral, a prosa sacudida, de curtos períodos e nominais, por vezes reduzidos a uma única palavra, justificam-se pela íntima ligação à índole fantástica e nevrótica de figuras e ambientes, e constituem insólitos factores de requestionação e de renovação da novelística.

N'Os *Pobres* (redigidos em 1899-1900, embora só publicados em 1906), Gabiru, emanação fantástica do autor-narrador e filósofo orgânico dos miserandos, leva o seu

desarticulado e complexo esforço de emancipação humana até «inventar uma língua nova», com que pudesse cabalmente dizer-se e denunciar a vida social como violência organizada, a educação como instrumento de normalização esterilizadora, etc.; e ao mesmo tempo, *Os Pobres* prosseguiram a tentativa (oriunda do Simbolismo) de síntese entre modos literários sob primazia dos valores da lírica e nos meios estilísticos próprios da prosa poética (sobretudo as figuras de reiteração e a estruturação triádica dos sintagmas).

Finalmente, sublinhe-se que o remate da trajectória literária de Raul Brandão se realiza num notável *O Pobre de Pedir* tão ambivalente na condição semântico-pragmática – entre a ficcionalidade e a referencialidade imediata à realidade empírica da experiência pessoal do autor e do seu contexto existencial – quão ambíguo na estruturação formal – só predominantemente narrativa autodiegética de forma diarística. A efabulação, com sua insólita sucessão de acontecimentos (revolta milenarista de camponeses, fuga do protagonista para a cidade, noite apocalíptica, fuga de Stela com os revoltosos, regresso do protagonista à aldeia...) serve de esquema de sustentação ao discurso interior; e, sendo «Confessionalismo na voz do outro, que sou também eu», *O Pobre de Pedir* realiza pelo monólogo interior «a contradição que há entre mim e mim», num dialogismo em que o sujeito se vai confrontando consigo mesmo (ou com o seu «fantasma») na alteridade da natureza instintiva, da máscara social, da transcendência sagrada, da humanidade que se afirma outra no feminino (Sílvia, Stela) e na classe social (camponeses pobres).

5. No interlúdio, tão compósito e oscilante, que a narrativa conhece entre o Naturalismo e o Modernismo, assinalemos a crescente preocupação psicologista que, entre outras vias, experimenta uma poética de ficto memorialismo e de ficta epistolografia. Exemplificativo das aspirações e potencialidades dessa tendência, mas também das limitações de execução que ainda marcam essa fase, é o livro *Prosas e Versos de Belchior da Nóbrega* que Henrique Trindade Coelho lança entre a equívoca vertigem proto-heteronímica que, na senda de Fradique Mendes, tentara Carlos de Mesquita com Jerónimo Freire ou Raul Brandão com K. Maurício, e a estratégia neo-romântica de autentificação vivencial do discurso literário que, por muitos outros, Júlio Brandão tomara recorrente (endossando a uma personagem ficta a autoria de textos de que o escritor seria apenas o transmissor). Trata-se de obra morfológicamente compósita: primeiro, narração analéptica da vida do herói senhorial, levada a cabo por um sobrinho (que remonta a eras revolvidas da crónica familiar); seguem-se as «Cartas» de Belchior da Nóbrega que, sem verdadeira autonomização do discurso, complementam o retrato do herói e o traçado da sua deriva, sublinhando a sua fradiquiana componente cosmopolita e até exótica; por último, seqüência de 29 sonetos também atribuídos a Belchior da Nóbrega. No fundo, visa-se uma réplica neo-romântica e lusitanista do Afonso da Maia queirosiano, mas a inovação formal ensaiada para a consumir pouco além foi da justaposição de discursos relevando da actualização de códigos de géneros diversos.

Complementarmente, em relação aos dois principais candidatos primonovecentistas à sucessão queirosiana – Manuel da Silva Gaio e Carlos Malheiro Dias –, assinalemos que o primeiro afaz repetidamente a mão para o romance construído à maneira de Eça (*Torturados*, 1911) através de novelas curtas (*Pecado Antigo*, 1893) e longas (*A Dama de*

Ribadalva, 1901, *Últimos Crentes*, 1904, irónica revisitação em prosa quase poética do visionarismo sebástico) e através de contos (outra *Dama de Ribadalva*, 1903), enquanto Malheiro Dias faz o percurso inverso, abandonando as grandes construções romanescas a partir de 1902 (com a «novela romântica» *A Paixão de Maria do Céu*, historicista, passional e alegórica), para se destacar inovadoramente «nos moldes breves» quer do dito «romance de magazine» – *O grande Cagliostro* (1905), novela de aventuras em moderna feição policial, com inegável vigor folhetinesco –, quer de contos (*A Vencida*, 1907) que por vezes se revelam narrativas breves quase sem história (que, no dizer de Óscar Lopes, prenunciam Torga).

A outra figura que – além do já focado Raul Brandão e omitindo agora, por razões diferentes, Aquilino e Manuel Ribeiro – se evidencia na audiência pública durante os primeiros decénios do século XX, é Antero de Figueiredo, que faz um trajecto de gradativo apego (mais sob signo camiliano do que queirosiano) a longas narrativas, aliás de inspiração variada e de idêntico sucesso epocal. Parte, porém, de experiências divergentes, mais prometedoras do que plenamente conseguidas. Após as já referidas no fim de século, destacam-se a «Novela de Teatro» *Cómicos* (1908) e a novela de epistolografia unidireccional *Doida de amor* (1910). Sobretudo a primeira surpreende pela sintagmática assumidamente desconexa, fazendo passar por entre observações marginais do narrador homodiegético (Manuel do Monte) a expressão da crise do protagonista seu amigo (João Eduardo) e do desfecho trágico dos seus amores com Regina através de páginas de diário fragmentado, cartas, relatos de episódios...

6. De vários casos de miscigenação do esteticismo finissecular (mormente de índole decadentista) com tendências neo-românticas da viragem do século e dos primeiros decénios do século XX ressalta uma comum opção ficcional (por vezes doutrinária e até metanarrativa): a preferência ou a atracção exclusiva pela narrativa breve, isto é, pela novela e sobretudo pelo conto e seus avatares minimalistas (contarelo, episódio efabulado, etc.).

O caso mais notável neste âmbito é, sem dúvida, o de M. Teixeira-Gomes, que – pela fundamentação teórica, pela consciência artística, pelos gostos temáticos, pelo apuro escritural, pelo prazer verbal – atinge culminâncias daquele esteticismo e, ao mesmo tempo, rompe com o seu convencionalismo sociocultural ao insuflá-lo, de assumido individualismo epicúreo e amoral, sob o ascendente predilecto de Nietzsche. No discurso misto da narrativa breve de M. Teixeira-Gomes, que por vezes se arrisca até à aparência inorgânica, a valorização dos poderes genésicos da própria linguagem (na sequência da lição simbolista de polivalência e sugestão) e até a convicção de que é o estilo que imortaliza as obras-primas (na sequência de Flaubert, dos Goncourt, do Decadentismo) associa-se ao desígnio de afirmação vital na própria experiência textual, enquanto legítima transfusão de uma individualidade excepcional (em sintonia com as aspirações epocais do Neo-Romantismo vitalista).

Adentro da subalternização dos modos e géneros tradicionalmente preponderantes e de uma estética de fluidez das fronteiras dos géneros e subgéneros que lhes servem de alternativa, através da exploração em narrativas breves dos códigos da novela e do conto, da carta e da crónica (impressões, digressões), M. Teixeira-Gomes distingue-se por

defender e efectivamente cultivar o rigoroso acabamento estrutural e estilístico. Assim, busca a «acabada perfeição» (com que no *Carnaval Literário* defende a dignidade das criações «curtas») mas preserva em simultâneo, sem defectividade fragmentária, o gosto digressivo e multipolar em infracção à necessidade diegética (veja-se, por exemplo, «Margareta», no seio da colectânea *Novelas Eróticas*, toda dominada pelo influxo do acaso e pelo gosto do imprevisível ou do fantasista). Como assinalou Urbano Tavares Rodrigues, nos contos de Teixeira-Gomes quanto mais esse tipo de empreendimento narrativo se toma subjectivo e/ou fantástico mais ganha em originalidade e força de comunicação.

Quanto a Justino de Montalvão, membro do grupo dos nefelibatas portuenses, muito chegado quer a Raul Brandão quer a António Nobre, teve sem dúvida uma participação na dinâmica grupal mais relevante do que a parca criação literária finissecular deixaria perceber, mas que os artigos dispersos por periódicos do último decénio do século XIX reflectem. Com um intercadente trajecto de escritor, diplomata e memorialista, típico da época (de António Patrício a Alberto d'Oliveira e tantos outros), Justino de Montalvão exemplifica bem a eleição da narrativa breve em autores formados no «novismo» esteticista (ou no seu epigonismo primonovecentista, como é o caso de Veiga Simões, também diplomata e autor dos contos wagnerianos de *Nitockris*, 1908, e das *rêveries* de *Elegia da Lenda*), mas que tendem a, com velada tensão ideológica, congraçar nos inícios do século XX um substrato decadentista com novas tendências neo-românticas – neste caso, ora de maiores afinidades com a corrente vitalista e emancipalista, ora mais consonantes com a corrente saudosista.

Por fins de 1891, o opúsculo colectivo *Os Nefelibatas* (em cuja redacção reivindicou ter participado) esboça-lhe um perfil de «organização oriental de artista (...) encarando a Arte com o delicado egoísmo dum sibarita (...), indagando na velha Alma Humana filões ainda inexplorados, cinzelando o seu Sadismo (...)». Por essa altura, dele se anunciavam nada menos que três obras: *Arte decadente (Perfis literários – Crítica)*, *Vitrais* e *Sadismo*; e se a primeira deveria recolher as crónicas de intervenção «novista», com orientadas impressões de leitura ou evocações empáticas de nefelibatas – como as que então dispersava pela imprensa, antes de as metamorfosear no cosmopolitismo vivido de *Poeira de Paris* (1908) ou nos celebrados diários de viagem de *Itália Coroada de Rosas* (1910, 4ª ed. 1928) –, as outras duas obras deveriam configurar-se ora como breves efabulações ao jeito de João Barreira, ora como fugazes assomos discursivos a pender para o poema em prosa – tal como na *Revista d'Hoje*, por 1895-96, indiciara a publicação de «O jardim encantado (Pequena alegoria)» e «Balada de quem esperta».

Quando nos alvares do século XX Montalvão decide publicar contos, na colectânea *Os Destinos* (1904, reed. 1928) deparam-se-nos maioritariamente breves narrativas que ora parecem transpor para a prosa variações parafrásticas de poemas do *Só*, ora soam como antecipações brandonianas da fantasia macabra das *Prosas Bárbaras* editadas postumamente no ano seguinte ao de *Destinos*. Entretanto, contos como «A Estátua» sintonizam, mercê da sensualidade jubilosa e da erótica hedonista, as manifestações críticas em que Justino de Montalvão converge com o “progressismo” ideológico dos neo-românticos vitalistas (mormente em certa palinódia na *Seara Nova*, onde o antigo nefelibata propugna a erradicação do esteticismo mórbido). Já em 1906, num opúsculo colectivo consagrado por Tomás da Fonseca e outros a *O poeta cavador Manuel Alves*,

Justino de Montalvão parcialmente se retracta, visto que, pelo entreposto neo-romântico do *Volksgeist*, transitava do artificioso esteticismo finissecular para o consolador expressivismo; depois, enquanto Pascoaes o incluía nos sucessivos ensaios de cânone literário «lusiada», Montalvão chegará em 1924 à proposta seareira da «Nova Estética» de intervenção ético-social, que no seu caso só a narrativa breve poderia actualizar.

Não menos polígrafo e bem mais prolífico, Vila-Moura ilustra uma variante destas combinatórias, mas num processo evolutivo que arranca das ambiguidades entre a óptica naturalista e a óptica decadentista (no tratamento chocante de bizarras mórbidas e eróticas) e que aporta à reconversão católica e nacional-corporativista da sentimentalidade e do heterotelismo neo-românticos (cujos mitos amorosos lusitanistas ecoam na duriense *Raiz em Flor* de 1931). De permeio fica um trajecto de ficção narrativa que opta pelas formas da novela e do conto, e que, em rigor, desde o sucesso de escândalo com a inicial *Nova Safo* (1912) já se deixava intuir por detrás de «o vício iluminando a Arte» em torno da protagonista Maria Peregrina (efectivamente “rara” na excentricidade de atitudes e “errante” no cosmopolitismo das relações). Os volumes seguintes de «Contos e Novelas» (os *Doentes de Beleza* de 1913, os *Boémios* de 1914, os *Obstinados* de 1921) recompõem idêntica matriz com influxos do saudosismo irradiante de Pascoaes e do núcleo da Renascença Portuguesa, em que entretanto Vila-Moura se integra e em cuja *A Águia* colabora assiduamente – o que muito se reflectirá também nos *Novos Mitos* de 1934. De *Almas do Mar* (1924) para *Piedade* (1934) acentua-se a atracção pelos híbridos trechos de impressões e de ténue efabulação, num registo sob o ascendente de Raul Brandão.

Abdicando neste momento da análise, interpretação e valoração da obra ficcional de Vila-Moura, importa sublinhar a candência da opção pela narrativa breve em autor tão produtivo e de tal notoriedade epocal – pendor que se assinala sobretudo quando em 1924 se lança na publicação da série «Novela Mensal» que, em sucessivos episódios de tese, ilustram a referida evolução ideológica desde *Pão Vermelho* até *Palma Mater*.

7. Já nestes (e noutros) exemplos de narrativa breve que releva da miscigenação de tendências estético-literárias se detecta esta relação do Neo-Romantismo com a narratividade: ao invés do que ocorre nos autores ou textos mais estremamente marcados pelas estéticas decadentista e simbolista, não se pode afirmar que na narrativa neo-romântica (ou de dominante neo-romântica, em casos de desdobramento ficcional de poetas em verso, como a Florbela Espanca já por nós estudada, ou em prosa lírica, como o Pina de Morais vindo da leonardina *Ânfora Partida*, 1917) se esbate o apelo de contar em favor da sondagem poética da «retention of the moi» e dos arcanos simbólicos da condição humana.

Em contrapartida, o reflexo de contar resolve-se numa deriva narrativa em torno dos motivos emocionais do eu (e, por isso, às vezes também se aproxima da modulação lírica). Com essa deriva se conecta a preferência pelo conto e pela novela – curiosamente parecendo reverter às formas compositivas que a emergência da sensibilidade elegera no Pré-Romantismo: novela epistolar, novela diarística, ou memorialística, ou testamentária... E, se deixarmos agora de remissa a consideração da novelística em Teixeira de Pascoaes e no núcleo saudosista, importa destacar que aquela deriva narrativa se conecta também

com a inspiração dos motivos e personagens na constelação ideotemática tradicionalista, pelas vias, paralelas ou interseccionadas, da retoma ruralista e da intenção psicologista, padronizadas por Trindade Coelho (pai) e por Júlio Brandão.

Lembremos, de novo, que são «Contos e Baladas» que n'Os *Meus Amores*, por vezes já com estrutura e estilo de ficção psicologista, se narrativiza a análise diversificada da afectividade humana, ao mesmo tempo que superiormente se concilia a representação empática do meio com a superação da mimese na intencionalidade simbólica, a verosimilhança dos retratos e a genuinidade da linguagem com a idealização e com a depuração estilística.

Por seu turno, Júlio Brandão concretiza a sua evolução, desde os textos decadentistas e simbolistas do fim-de-século até à integração no Neo-Romantismo do primeiro quartel do século XX, na novela (sentimental e epistolar) e sobretudo nos contos afins ou no apólogo espirituoso (que sobejamente já estudámos noutra ensejo e onde pudemos destacar o processo de encaixe de recontos atribuídos às personagens, numa espécie de metamorfose – consciência? intencional? – da «alma oral» que parece marcar os primórdios do conto). E se no centro desse universo cordial que é a ficção em narrativa breve de Júlio Brandão está o amor idealizado, o esquema passional de enamoramento e suas consequências, os embates extremos da paixão com o destino ou os obstáculos humanos e as reacções extremas que lhe correspondem na acção ou na cisma dos amantes, nele comparecem também, em alternância com a evasão pelo histórico, pelo lendário, pelo maravilhoso, a evasão ruralista (ou a variante conventual da metamorfose bucólica) e a evasão folclórica.

Por isso, de Júlio Brandão não ficam longe contistas que se distinguem pela regeneração rústico-tradionalista, quer se trate de autores cuja *juvenilia* decadentista se deixa sanear – como é o caso do Antero de Figueiredo de *Partindo da Terra* (1897) – quer se trate de autores sob marcada influência de Trindade Coelho: escritores menores mas com lances estimáveis, que convivem com o mestre de *Os Meus Amores* – caso do Santos Melo de *Telas Vivas* (1885) – ou se consideram seus discípulos – caso de Júlio de Lemos –, ou se arvoram em seus émulos – caso de Eduardo Perez –, ou desaparecem prematuramente – caso sobretudo de Alfredo Serrano.

8. Persistem, todavia, os rumos contrastivos no relançamento da narrativa breve a caminho do Modernismo.

O caso de Carlos Parreira exemplifica bem o tipo de narrativa preferível ou possível para certa linha de esteticismo túrbido e afectado que singra desde o fim-de-século até aos arredores históricos do Modernismo: para além do epigonismo temático emblematizado pelos títulos das suas colectâneas (*A Esmeralda de Nero*, 1915; *Bizâncio*, 1920; *Ex-Votos*, 1924), essa exemplaridade implica também, como notou Fernando Guimarães, o cultivo da «écriture artiste» numa estruturação mais de «folhetim novelado» do que propriamente de conto – tal como indicavam, aliás, o terceiro título e o subtítulo do livro de estreia: «Rezas d'espuma e sarcasmo...».

Por seu turno, o caso de António Ferro exemplifica bem o misto de continuidade esteticista e de contágio iconoclasta que marca boa parte da narrativa gerada já pela integração circunstancial no movimento de *Orpheu*: a versão frívola do humor niilista

e do discurso paradoxal próprios do genuíno Modernismo transvasa do relato apoteagmático e do comentário elegante para os contos de *A Amadora dos Fenómenos* (1925) e para a «novela em fragmentos» *Leviana* (1921), fundamentada no prólogo antinaturalista da 3ª ed. (1927), que se coaduna com a efectiva montagem da novela: como diria Óscar Lopes, a «justaposição de impressões do amante da Leviana, frases desta última, um seu diário, breves episódios anedóticos a seu respeito, cartas inteiras ou fragmentárias, ou bilhetes, e algumas cenas picantes».

Resumo

De modo a mapear os rumos da narrativa breve pré-modernista, examinam-se, no presente estudo, autores e obras de inscrição decadentista, simbolista e neo-romântica, que, na sua variedade poliédrica, não deixam de ser emblemáticos de uma mesma demanda, finissecular e primonovecentista, de formatos literários novos (aforisma, poema em prosa) ou renovados (conto, novela), bem como de expedientes técnico-narrativos inéditos (monólogo interior). Tirando, regra geral, vantagem de rendosas estratégias de miscigenação genológica e de uma notável ductilidade que lhe permite amoldar-se a distintos estilos epocais, a proliferação da narrativa breve pré-modernista constitui um sintoma eloquente da fecundidade da crise dos modelos narrativos que marcou o fim-de-século e os alvares do século XX.

Abstract

So as to map the course of pre-modernist short narrative, we seek to examine decadent, symbolist and neo-romantic authors and works, which, though displaying undeniable diversity, are nevertheless emblematic of a similar quest for new (aphorism, prose poem) or renewed (short story, novella) literary formats and for innovative narrative techniques (interior monologue). Taking advantage of successful strategies of genre com-