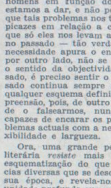
NADA mais belo, mais lindo, mas também nada mais necessário do que fazer esquemas da evolução literária ou de qualquer outra evolução. Os problemas da actualidade impõem-nos sempre a reconstituir os passos já dados pelos homens em função do passo que estamos a dar, e não pode negar-se que tais problemas nos tornam perspicazes em relação a certas coisas que só eles nos levam a descortinar no passado — tão verdade é que a necessidade aguça o engenho. Mas, por outro lado, não se deve perder o sentido da objectividade do passado, é preciso sentir o que no passado continua sempre resistindo a qualquer esquema definitivo de compreensão, pois, de outro modo, além de o falsearmos, nunca seremos capazes de encarar os próprios problemas actuais com a necessária flexibilidade e largueza.

Ora, uma grande personalidade literária *resiste* mais a qualquer esquematização do que as tendências diversas que se desenvolvem na sua época, e revela-nos melhor a unidade profunda que subjaz a essas divergências. Por isso, é sobretudo com elas que nos devemos bater, se pretendermos historiar a análise literária. Interpretá-las com um mínimo de deformação ou omissão constitui a pedra de toque da boa, da fecunda, da sempre rectificável esquematização — e a melhor tentativa contra o *esquematismo*.

Assim, as quatro personalidades literárias que aqui me proponho referenciar evoluíram, em grande parte, coexistentemente, e a análise mais superficial revelaria logo um rendilhado complexo de afinidades e contrastes entre elas. Presente e vivo como é o essencial de cada obra respectiva, e pode mesmo criticar-se a disposição em que estou de as focar na qualidade de *marcos* de uma evolução. Qualquer delas apresenta facetas em que é mais clássica, modelar ou actual do que as outras. Mas isto reduz-se a uma verdade mais geral: a de que as grandes obras de arte nos apresentam sempre alguns aspectos de modernidade, pelo próprio facto de terem aprecendido diversas e contraditórias ansiedades humanas nos mais raros e significativos pontos de intersecção de tais ansiedades; a de que o próprio motivo que nos leva a historiar a arte, ou seja o que for, consiste afinal em querermos determinar em que sentido o passado nos está verdadeiramente presente, nos interessa ainda a função do tempo, e apesar desta verdade — é também verdade que as obras e as personalidades literárias estão interdependentes do progresso humano geral, e que balizam as sucessivas jornadas desse progresso com as características da sua estrutura, e dar as intenções dominantes.

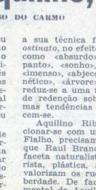
Não há dúvida, por exemplo, de que a obra de Fialho e a de Raúl Brandão são decadentistas, não apenas na acepção de estarem filiadas diversamente num certo estilo denominado de *simbolismo-decadentismo*, mas também na acepção de exprimirem, aliás bem conscientemente, um sentimento de civilização e de decadência. Este decadentismo contrasta com o carácter progressista e portanto programático que imperam nas gerações românticas e realistas. A incapacidade de crer num futuro melhor, de produzir um verdadeiro romance, quero dizer, uma obra de ficção em prosa dotada de grande fôlego, de longa e multiforme tensão interna, de *vida* e de *duração*; a incapacidade de conceber uma grande e harmoniosa visão nas relações humanas — como, a seu modo, conceberam Herculano, Júlio Dinis, Oliveira Martins, Eça de Queirós. Não se pode ler Fialho ou Raúl Brandão sem captar um certo senso de impotência humana, o senso de se ser comandado por entidades misteriosas que vêm através da terra, da hereditariedade, dos agiomerados urbanícolas, da metereologia talvez, do destino social com que se nasce, das próprias fúrias vitais, da degenerescência ou doença, etc.



AQUILINO RIBEIRO — Do óleo de E. Malta

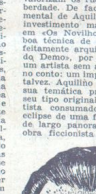
Fialho, discípulo em Medicina de Sousa Martins e teòricamente informado pelo determinismo naturalista de Taine e Lombroso, criou a pesar desse pretenso cientismo (ou, pelo contrário, criou através disso mesmo, através dos defeitos desse determinismo naturalista) um estilo literário que exprime uma interpretação fatalista das impressões hipersensíveis, dos objectos de alucinação patológica, das quintas-essências estéticas, dos mistérios pseudocientíficos (influências atávicas, telúrico, alma colectiva, etc.). A plenitude da vida aparece no seu estilo como uma iluminação fulgurante e instantânea de circunstâncias excepcionais e anormais, sobretudo intensamente trágicas, dolorosas ou mórbidas: na mais simples subjectivação, os mesmos sós vitais amplificam-se, a Natureza, as coisas tendem para o símbolo mítico ou para a prosopopeia, e as pessoas tendem para identificar-se com o mundo instintivo, o mundo vegetativo, o mundo de quaisquer obscuras forças elementares; em toda a grama da percepção e da imaginação, a prosa fialhesca procura encontrar as correspondências inéditas e as ressonâncias misteriosas — enquanto, pela *blague*, vai destruindo tudo o que lhe incutiu equilíbrio e confiança autêntica na razão humana. Nem faltam, de resto, fórmulas sua que condensam a ideologia imanente a esse estilo e que principiam o seu desenvolvimento aberto noutras personalidades: *«... e querendo exibir pelo quinte de descrevermos a impressão, querendo sofrer para vivisectar-nos a dor»*; *«... uma saudade doente não sei de que outra existência vivida por nós»*; *«Ah! Como eu quisera ser tudo isto, sem a dor e a consciência de que o sou!»*.

Na verdade, isto que em Fialho é principalmente uma ideologia mortificada ao nível do estilo — converter-se-á em boa parte da própria concepção consciente de vida de Raúl Brandão, e desdobrar-se-á numa série de ficções cujas raízes a poesia de Fernando Pessoa já apreendera segundo linhas próprias e alheias a Fialho ainda não se encontrava suficientemente divorciado do progressismo e cientismo *a século XIX* para, como Brandão, *fazer* de um certo estilo e monstruosamente do sofrimento, da miséria e do grotesco, um inequívoco apelo para o *sonho* — sonho que, no fundo, não passa de uma teodiceia, de uma indigitação para o sobrenatural mediante as aspirações pretensamente inapaziguáveis da alma; Fialho, por outro lado, embora interessado já por pobres e miseráveis, não conhece ainda um sentimento bem típico e entranhado em Raúl Brandão: a vergonha da «mixórdia» burguesa e de viver num mundo já condenado. E Raúl Brandão não precisará, talvez por isso mesmo, da exuberância estilística fialhesca; pelo contrário, a sua técnica formal funda-se no *esforço*, no efeito obsessivo de notas como «absurdo», «grotesco», «espanto», «sonho», «azul», «odiado», «imenso», «abjecção», «vómito», «frenético», «árvore», «chuva». A vida reduz-se a uma farsa com tampejos de redenção sobrenatural. As intimas tendências de Fialho esclarecem-se.



FERREIRA DE CASTRO, visto por Rodrigues Alves

Aquilino Ribeiro poderia reclonar-se com uma certa faceta de Fialho, precisamente oposta àquela que Raul Brandão desenvolveu: a faceta naturalista, animalista, colorista, plástica, aquela em que se valorizam os rudes instintos em liberdade. De facto, o tema fundamental de Aquilino, a exaltação do investimento masculino, já figura em «Os Novilhos», embora sem a boa técnica de encarecimento perfeitamente arquitectado de «Terras do Demo», por exemplo. Fialho é um artista sem acabamento, mesmo no conto: um improvizador de garra, talvez. Aquilino Ribeiro, dentro da sua temática privativa, dentro do seu tipo original de novela, um artista consumado. Nele persiste, a eclipse de uma filosofia tipificadora de largo fôlego, uma concepção épica ficcionista não se desprende històricamente referenciável; se o seu pessimismo aponta a qualquer progresso institucional, que em *O Arcanjo Negro* parece ter atingido o nadir de negrume, já passou a sua data; se toda a valorização humana parece pole conter-se dentro do ciclo vital de cada indivíduo — ao menos toda a sua componente poética e heróica, ao menos a sua componente de ter um dia respirado sob a rosa do Sol, de ter bebido a vida e a comunhão da Natureza por todos os sentidos, de ter amado, e de ter ridículas mínimas coisas que acabam por afligir a própria cabeça dos bonzos, à força de eles as valorizam os rudes instintos em liberdade. De facto, o tema fundamental de Aquilino, a exaltação do investimento masculino, já figura em «Os Novilhos», embora sem a boa técnica de encarecimento perfeitamente arquitectado de «Terras do Demo», por exemplo. Fialho é um artista sem acabamento, mesmo no conto: um improvizador de garra, talvez. Aquilino Ribeiro, dentro da sua temática privativa, dentro do seu tipo original de novela, um artista consumado. Nele persiste, a eclipse de uma filosofia tipificadora de largo fôlego, uma concepção épica ficcionista não se desprende



um sentido de decomposição e evolução social humana, ao contrário do que se passa com Júlio Dinis ou Eça de Queirós. Mas o seu naturalismo vigoroso de gaiadon da Nave, de amante canonizamente enfeitiçado a toda a graça feminina, de incréu anatoliano, de homem que vingou por si e pelo abrir os olhos bem abertos para a trafulhice gural — e para a luta, ainda, e escularmente, falhada mas pelo menos já picarescamente heróica, admirável, e não apenas pungente, do labreyo a tentar nas trevas.

Mas, pela sensatividade instintiva ou simulada que atribui à mulher, o amor da novela aquilinianas vive a ser, um dia, apenas sociológica e històricamente referenciável; se o seu pessimismo aponta a qualquer progresso institucional, que em *O Arcanjo Negro* parece ter atingido o nadir de negrume, já passou a sua data; se toda a valorização humana parece pole conter-se dentro do ciclo vital de cada indivíduo — ao menos toda a sua componente poética e heróica, ao menos a sua componente de ter um dia respirado sob a rosa do Sol, de ter bebido a vida e a comunhão da Natureza por todos os sentidos, de ter amado, e de ter ridículas mínimo