

Contornos da Narrativa Breve na Obra de Branquinho da Fonseca

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro

1. Um livro recente de Teolinda Gersão, intitulado *Os Anjos*¹, é, sob vários aspectos, um texto narrativo muito interessante. Desde logo, é relevante o facto de o universo físico e humano se inscrever num espaço de cariz marcadamente rural, na linha de alguma ficção portuguesa contemporânea que procura nos ambientes campesinos um mundo construído, ao mesmo tempo, pela vontade dos homens e pelo poder insondável dos mistérios ancestrais². O universo ficcional oscila, assim, algumas vezes, entre a marcação realista e a deriva fantástica, como acontece, de forma muito consistente, nos livros de José Riço Direitinho³. Mas a referência ao livro de Teolinda Gersão tem que ver sobretudo com a questão do género. Tratando-se de um pequeno volume de quarenta e seis páginas, *Os Anjos* constitui um exemplo claro de narrativa breve; no entanto, não há no livro qualquer tipo de informação paratextual que circunscreva o âmbito da designação genológica. Com efeito, o texto é considerado uma «narrativa», um termo demasiado vago, mas muito útil e eficiente, pois a obra anterior da autora, *Os Teclados*⁴, já usava o mesmo recurso. Em comentário crítico a *Os Teclados*, diz Helena Barbas que «sendo pelo tamanho uma pequena novela, este novo livro de Teolinda Gersão começa por furar o esquema dos géneros através da densidade do conteúdo: é de facto um romance de aprendizagem»⁵; e, ainda segundo a mesma ensaísta, a narrativa *Os Anjos* «pelo seu pequeno fôlego, entra melhor na categoria do “conto”, mas aparece sozinho (“hêlas”)⁶.

A autora dos livros resolveu a questão do género, elidindo a referência específica, mas, como se vê pela reacção da crítica especializada, esse subterfúgio não anula a necessidade de interrogação. Curiosamente, as considerações de Helena

¹ Teolinda Gersão, *Os Anjos*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.

² Cf. Helena Barbas, «Asas do campo, asas da cidade», *Expresso/Cartaz*, 31 de Janeiro de 1998.

³ José Riço Direitinho, *A Casa do Fim*, Porto, Edições Asa, 1992; *Breviário das Más Inclinações*, Porto, Edições Asa, 1994; *O Relógio do Cárcere*, Porto, Edições Asa, 1997.

⁴ Teolinda Gersão, *Os Teclados*, Lisboa, Dom Quixote, 1999.

⁵ Helena Barbas, «Ironias biográficas», *Expresso/Cartaz*, 22 de Maio de 1999.

⁶ Helena Barbas, «Os Anjos», *Expresso/Cartaz*, 25 de Março de 2000.

Barbas, sendo pertinentes, não são totalmente esclarecedoras, porquanto, ao considerar *Teclados* uma «pequena novela» e «um romance de aprendizagem», parece indicar a não coincidência entre a «densidade do conteúdo» e a escassez do «tamanho»; ou seja, uma narrativa breve não poderá, por princípio, veicular um conteúdo denso. Esse trabalho de «densidade» estaria, assim, destinado ao romance. Por outro lado, importa assinalar que a ensaísta considera que a narrativa *Os Anjos* «entra melhor na categoria do “conto”», mas, como é um texto autónomo, parece querer recusar esse enquadramento genológico.

As questões suscitadas pelos dois últimos livros de Teolinda Gersão são sumariamente referidas no âmbito deste trabalho, porque, sendo os livros de publicação recente, lidam com problemas terminológicos intrinsecamente relacionados com o estatuto canónico do conto e da novela; e esses problemas não se restringem aos dias de hoje, mas fazem parte do desenvolvimento histórico desses dois géneros literários. Na verdade, talvez faça algum sentido interrogarmo-nos sobre os motivos que terão levado a escritora a atribuir aos seus dois livros uma designação tão ampla como “narrativa”. Creio que, neste contexto, o termo “narrativa” não é utilizado como um dos elementos da «tríade de “universais”⁷ de que fazem ainda parte a lírica e o drama; isto é, não cumpre uma função de natureza modal, porque a própria evidência material dos textos proporciona, com eficiência, essa informação basilar. Por conseguinte, o termo “narrativa” pretende funcionar como uma proposta de orientação autoral no domínio do género. É difícil, porém, determinar os contornos que definem um género tão impreciso. Ora, como se viu pela reacção crítica de Helena Barbas, os dois textos incluem-se — com alguma hesitação, é certo — no campo configurado por dois géneros narrativos mais facilmente apreensíveis: a novela e o conto. Mas Teolinda Gersão não adoptou nenhum desses termos. A hipótese avançada por Helena Barbas, segundo a qual a “novela/romance de aprendizagem” *Teclados* fura «o esquema dos géneros através da densidade do conteúdo» não é muito convincente. Nem o romance é uma forma que exija um conteúdo necessariamente denso, nem a novela se limita a enformar um conteúdo meramente esquemático⁸. Uma novela como *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, por exemplo, é muito mais densa do que muitos romances⁹. Acontece, todavia, que a novela e o conto se afastam do romance no que diz respeito ao modo de funcionamento tanto

⁷ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 4.ª ed., Coimbra, Almedina, 1994, p.270.

⁸ cf. Bruno Monfort, «La nouvelle et son mode de publication — Le cas américain», *Poétique*, n.º 90, 1992, p.153-171.

⁹ A novela *Os Teclados*, de Teolinda Gersão, pode constituir outro exemplo, embora seja um texto muito menos ambicioso do que o de Thomas Mann. Na novela de Mann, a recorrência isotópica, num esquema de esferas concêntricas, permite a expansão controlada do núcleo diegético, sem, no entanto, permitir que o texto se afaste muito do *Leitmotiv* que o dinamiza e estrutura. Um dos elementos que contribuem para a expansão semântica de *Morte em Veneza* é a utilização rigorosa de intertextos provenientes da cultura greco-latina. Em *Os Teclados*, é possível expandir o texto através do contraponto ensaiado entre a música de Bach, de Mozart e de Beethoven. (Sobre o modo de funcionamento de *Morte em Veneza* como texto novelístico, *Vd.*, Judith Leibowitz, *Narrative Purpose in The Novella*, The Hague-Paris, Mouton, 1974).

estrutural como semântico-pragmático. E esta diferença de natureza radical afecta todas as instâncias da comunicação literária, a começar no autor, continuando nos editores e acabando nos leitores e na crítica¹⁰. Todas estas entidades preferem o romance às narrativas breves; não é de estranhar, portanto, que textos visivelmente breves tendam a ser incluídos na categoria de romance¹¹, ou, de uma forma mais abrangente e indecisa, no território vago da “narrativa”. Tem sido assim desde a época em que os três géneros — romance, novela, conto — começaram a procurar caminhos diferenciados, pese embora o notável esforço que alguns escritores e críticos têm desenvolvido, no sentido de conferir às narrativas breves, nomeadamente ao conto literário moderno, um estatuto que as resgate da condição de menoridade a que têm sido remetidas, desde o início, por autores, editores e leitores.

De facto, um escritor, mesmo quando é um contista nato, acalenta a esperança — por vezes debilmente concretizada — de escrever romances; os editores publicam muito mais facilmente um mau romance do que um bom conto; e os leitores lêem com mais entusiasmo um romance descansativo do que um conto energético e fugaz. Maupassant, por exemplo, depreciava os seus contos, confiando, com demasiada segurança, nas suas capacidades romanescas, e ainda hoje, jovens escritores vêem os seus livros de contos recusados pelas editoras, encontrando, porém, mais benévola aceitação se apresentarem um romance incipiente. O conto não é, portanto, considerado um tipo de texto narrativo capaz de garantir ao escritor, no imediato, a atenção das editoras, do público e da crítica especializada. E algo semelhante se poderá dizer em relação a outras formas de narrativa breve, como a novela e a crónica. Mas as coisas vão mudando; e, como tem acontecido em países de língua inglesa e espanhola, também entre nós a narrativa breve vai ganhando visibilidade, tanto ao nível da criação¹² como no plano dos estudos críticos. Escritores como Domingos Monteiro, Irene Lisboa, Maria Judite de Carvalho, ou mesmo Miguel Torga vão sendo apreciados como contistas, sem necessitarem da caução de grandes somas romanescas. E, na verdade, a excelência das suas narrativas de fôlego curto não deve temer qualquer confronto estético com os romances de respiração mais ampla: antes pelo contrário. Se, como defende Italo Calvino, em *Seis Propostas para o próximo Milénio*, «escrever prosa não deverá ser diferente de escrever poesia», pois «em ambos os casos se trata da procura de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável»¹³, então o género literário que melhor cumpre estes preceitos é o conto e, de uma forma geral, as narrativas breves, desde a crónica de teor literário ao poema em prosa.

¹⁰ Cf. René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1995.

¹¹ Cf. Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 104, n. 13.

¹² Saliente-se, neste domínio, a publicação da revista *Ficções*, dirigida pela escritora — e contista — Luísa Costa Gomes.

¹³ Italo Calvino, *Seis Propostas para o próximo Milénio (Lições americanas)*, Lisboa, Teorema, s/d, p. 65.

2. Os pressupostos estéticos subjacentes à expressão «narrativa breve» adaptam-se, com grande propriedade, ao conjunto de textos literários escritos por Branquinho da Fonseca. Com efeito, vista do exterior, a obra de Branquinho patenteia duas características essenciais: não é constituída por muitos e pesados volumes — é, portanto, materialmente breve — e, por outro lado, a sua parte menos perecível é composta sobretudo por contos. Aliás, Branquinho é quase sempre associado a um conto, *O Barão*, um texto insólito e desafiador da argúcia dos críticos — que têm sido bastantes. Mas *O Barão* não é um texto isolado; na verdade, a obra de Branquinho da Fonseca oferece uma considerável variedade de textos. À semelhança de alguns escritores da sua geração, como, por exemplo, José Régio e Miguel Torga, o autor de *Rio Turvo* não se limitou à escrita contística: é também poeta, dramaturgo, novelista e romancista, além de ser — facto não negligenciável — um cuidadoso leitor de contos tradicionais portugueses e de narrativas de viagens, textos que coligiu e divulgou em antologias temáticas. Mas a pluralidade modal e genológica da obra fonsequiana é subsumível a um enquadramento no domínio da narrativa breve, ou, pelo menos, num domínio configurado pela predominância da narratividade, acompanhada, normalmente, pelo factor brevidade

A tendência para a narrativa curta é visivelmente demonstrada nas colectâneas de contos: *Zonas* (1931-32), *Caminhos Magnéticos* (1938), *Rio Turvo* (1945) e *Bandeira Preta* (1956). Constitui, no entanto, motivo de interesse particular dar conta da maneira como a dinâmica narrativa se infiltra nos textos líricos e nos dramáticos; e, por outro lado, é igualmente interessante observar a forma como o único romance do escritor, *Porta de Minerva* (1947), se afasta da sintaxe subordinativa típica do romance “mais convencional” e se aproxima de uma estrutura descosida e fragmentada, isto é, dependente de uma sintaxe regida pela coordenação. *Porta de Minerva* é, assim, um romance um pouco equivocado, porque, no fundo, é constituído por um conjunto de narrativas breves interligadas pela recorrência de um espaço social bem determinado: o ambiente de muita boémia e algum estudo dos estudantes da universidade de Coimbra. Vários capítulos do romance podem ser lidos como pequenos contos, pois elaboram, de forma quase autónoma uma quantidade de elementos diegéticos passível de perfazer uma narrativa intrinsecamente coerente. Por conseguinte, ao tentar escrever um romance, o contista não conseguiu desembaraçar-se de uma destreza técnica que funciona bem nas narrativas curtas, mas que produz um efeito de dispersão, quando aplicada a um tipo de texto que, como o romance, necessita do entrelaçamento de vários fios, de modo a activar os elementos criadores de um universo ficcional complexo, quer ao nível da temporalidade, quer no plano das conexões que se estabelecem entre as personagens. Talvez resida neste facto formal o motivo que tem levado os críticos a dedicarem ao romance de Branquinho uma atenção tão pouco amistosa.

A técnica contística contamina igualmente os textos dramáticos. Na verdade, o teatro de Branquinho constitui mais um exemplo de uma natural vocação de contista. Sintomaticamente, de todas as peças reunidas no volume *Teatro*, apenas uma, “Curva

do Céu”, teve a oportunidade de passar de texto dramático a texto teatral, tendo sido representada no Teatro-Estúdio do Salitre, no dia 17 de Julho de 1947, em conjunto com peças de outros autores, nomeadamente *O homem da flor na boca*, de Pirandello, e *Os mefeícios do tabaco*, de Tchekhov. As restantes peças permanecem como textos «formalmente teatrais», no dizer de Guilherme de Castilho¹⁴, uma apreciação crítica que não anda muito longe da opinião do próprio autor, pois Branquinho da Fonseca via os seus textos dramáticos como «apontamentos à margem dum teatro a fazer»¹⁵. É, pois, inteiramente pertinente a leitura de Osório Mateus, segundo a qual «Experiências, assim, não exactamente de textos-para-teatro, mas pura e simplesmente de textos» permitem a tentativa de “arrumação” no âmbito de um quadro genológico diferente: «a *short story* (*A Posição de Guerra*), o poema ou o manifesto filosofante de ambições cósmicas (*Os Dois, Rãs, Quatro Vidas*), a novela (*A Grande Estrela*); e talvez mesmo o texto “poético-dramático: *Curva do Céu*»¹⁶. Nesta proposta de catalogação sugerida por Osório Mateus adquire particular importância a referência ao conto e à novela, porquanto, é muito visível no teatro de Branquinho a preponderância de um registo narrativo que se manifesta, por exemplo, na extensão e no conteúdo informativo de algumas didascálias. Além disso, como também diz Guilherme de Castilho, «o teatro de Branquinho da Fonseca (...) versa uma série de temas que poderiam ter sido *postos em contos*»¹⁷. De facto, não apenas os temas, mas também a idiosincrasia das personagens, bem como certas particularidades estilísticas aproximam, não raras vezes, os textos dramáticos da produção contística do autor, configurando uma escrita um pouco errante, não tanto nas marcas que a individualizam, mas, sobretudo, nos contornos formais que a enquadram.

A iteração de temas, estilemas e técnicas discursivas permite, portanto, estabelecer liames de coesão entre o romance, o teatro e os contos de Branquinho. E no que diz respeito à poesia, também é viável um exercício de leitura que procure dar conta não só da dinâmica narrativa que subjaz a alguns textos, nomeadamente a certos poemas em prosa publicados sob o pseudónimo António Madeira, mas é também rendosa uma leitura que tente perceber como certos poemas participam da estética dos contos, tanto ao nível dos valores constitutivos de uma particular visão do mundo, como ao nível dos recursos de linguagem que constroem e fortalecem um estilo pessoal.

Em suma, Branquinho da Fonseca experimentou, como escritor, vários modos e géneros literários; mas, como ele próprio dizia, a sua «expressão natural»¹⁸ era o conto, e o espírito do conto está presente em grande parte dos seus textos. Há, em toda a

¹⁴ Guilherme de Castilho, «Percurso Literário de Branquinho da Fonseca», in *Presença do Espírito*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 47.

¹⁵ Guilherme de Castilho, *art. cit.*, p. 47.

¹⁶ Osório Mateus, *Escrita de Teatro*, Amadora, Bertrand, 1977, p. 207.

¹⁷ Guilherme de Castilho, *art. cit.*, p. 47.

¹⁸ *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

sua obra, uma vontade de *contar* de acordo com os princípios de uma estética literária motivada pela brevidade. Note-se, porém, que brevidade narrativa não significa ausência de espessura; a brevidade narrativa exige um minucioso trabalho de escrita, de modo a produzir um efeito de concisão tensa, não perdulária, mas geradora de mecanismos que propiciam o funcionamento pleno da linguagem. É por isso que as narrativas breves tendem a ser aproximadas da densidade semântica do poema ou da fotografia, eximindo-se, portanto, à ambição polifônica do romance e do cinema. Como o poema, a narrativa breve pressupõe a existência de um leitor disponível para o trabalho de concertação e expansão de sentidos indiciados pelo texto. Dir-se-á que toda a leitura de um texto literário exige o mesmo pressuposto. É verdade. Trata-se, no entanto, de uma questão de investimento: revelar a profundidade subjacente à brevidade, isto é, articular a «densidade do conteúdo» com a exiguidade da forma é uma tarefa que captura a atenção do leitor. Talvez resida nesta exigência de verdadeira cooperação criativa o motivo que leva os leitores a preterirem as narrativas breves. Talvez seja por isso que toda a obra de Branquinho da Fonseca tenda a ser resumida a um livro que se tornou famoso; talvez seja por isso que Teolinda Gersão publica «narrativas».