

O Involuntário: um conto de Branquinho da Fonseca

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro

I.

Branquinho da Fonseca (1905-1974) é um dos escritores mais surpreendentes da geração de 1930, uma geração que, segundo David Mourão-Ferreira, é marcada por «uma plêiade de grandes narradores». Fazem parte dessa «plêiade» alguns nomes ligados ao grupo presencista – José Régio, Branquinho, Miguel Torga – e outros que apenas esporadicamente publicaram poemas na *Presença* – Vitorino Nemésio e Tomaz de Figueiredo. À geração de 1930 pertencem ainda dois grandes escritores, cujos percursos se mantiveram arredados das páginas da referida revista: Domingos Monteiro e José Rodrigues Miguéis¹. Deste conjunto de sete escritores, facilmente se destaca um subgrupo constituído por aqueles que estão mais directamente relacionados com a revista *Presença*: Régio, Branquinho e Torga: um «presencista de todas as horas» e dois «presencistas dissidentes»². A obra literária de Branquinho da Fonseca tem em comum com as de Régio e Torga o facto, entre outros, de apresentar uma dimensão plural, no que concerne aos modos e géneros cultivados; mas o “perfil autorial” de Branquinho não se constrói com traços semelhantes aos que definem Régio e Torga. Desde logo, por uma questão de visibilidade crítica, porquanto, embora tenha despertado o interesse dos estudiosos, a obra de Branquinho não tem merecido a devida atenção. Uma leitura menos atenta dos estudos críticos pode mesmo dar-nos a falsa impressão de que Branquinho é autor de um único livro digno de nota: *O Barão*. De facto, este estranho conto tem sido o seu texto mais editado, desde a primeira edição de 1942³, ainda sob a autoria do pseudónimo António Madeira, até à mais recente, de 1998⁴. *O Barão* tem sido igualmente o texto de Branquinho mais traduzido e estudado, transformando-se numa espécie de epítome da

¹ David Mourão-Ferreira, «Os Ficcionistas da “Presença”», in *Presença da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 45.

² David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 45.

³ António Madeira, *O Barão*, Lisboa, Editorial Inquérito, Novelas Inquérito, nº 46, 1942.

⁴ Branquinho da Fonseca, *O Barão*, Lisboa, Relógio D'Água, Clássicos Portugueses, 1998.

narrativa do autor. Os estudos têm dado origem a várias teses interpretativas, que consubstanciam abordagens hermenêuticas divergentes, bem significativas do interesse que o conto tem suscitado. Mas *O Barão* não representa um mundo totalmente inusitado no universo narrativo fonsequiano. O carácter “exemplar” do texto resulta fundamentalmente da acumulação de processos narrativos e de particularidades estilísticas do contista, que, de forma disseminada, se encontram também em outras narrativas, nomeadamente no conto «O Involuntário».

II.

David Mourão-Ferreira divide a obra de Branquinho da Fonseca em duas fases principais: a fase experimental e a fase da plenitude.⁵ Na fase experimental inclui todos os livros que Branquinho publicou até ao aparecimento, em 1938, do volume de contos *Caminhos Magnéticos*. Este livro constitui, segundo o ensaísta, «a linha de separação de águas, visto que ainda há, nos admiráveis trechos que o compõem, alguma coisa de experimental e muito já de definitivo».⁶ José Régio, numa arguta recensão publicada na *Revista de Portugal*, em 1938, antecipava já esta divisão, pois afirma que *Caminhos Magnéticos* «são, até certo ponto, uma revelação e uma estreia, uma esplêndida estreia».⁷

Da fase experimental faz parte um conjunto de textos, cuja variedade permite ao autor a experimentação das potencialidades dos três modos literários canónicos: o lírico, o narrativo e o dramático. Assim, encontramos, nesta primeira fase, os volumes de poesia *Poemas* (1926) e *Mar Coalhado* (1932); os textos dramáticos *A Posição de Guerra* (1928), *Os Dois* (1929), *Curva do Céu* (1930)⁸; e, finalmente, *Zonas*, (1932), uma colectânea de contos que, na opinião peremptória de Óscar Lopes, «não teve nem merece reedição».⁹ Ainda segundo a arrumação elaborada por David Mourão-Ferreira, fazem

⁵ David Mourão-Ferreira, «Para Uma Leitura de “O Barão”, de Branquinho da Fonseca», in *op. cit.*, p.196. Guilherme de Castilho propõe, como hipótese de trabalho, uma repartição da obra de Branquinho em três períodos. (Guilherme de Castilho, «Percurso Literário de Branquinho da Fonseca», in *Presença do Espírito*, Lisboa, IN-CM, 1989, p.45).

⁶ David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p.197.

⁷ José Régio, «“Caminhos Magnéticos” Contos de António Madeira», *Revista de Portugal*, Fasc. III, vol.1, 1938, p.457.

⁸ O drama em um acto *A Posição de Guerra* surgiu na *Presença*, nº16, Novembro de 1928, p. 9-11; o diálogo *Os Dois* foi publicado também na *Presença*, nº23, Dezembro de 1929, p.4-6; o Poema em um acto *Curva do Céu* surgiu no primeiro e único número de revista *Sinal*, Julho de 1930, p.11-18.

⁹ Óscar Lopes, «Branquinho da Fonseca», in *Entre Fialho e Nemésio I*, Lisboa, IN-CM, 1987, p.684. Segundo Óscar Lopes, o interesse de *Zonas* é «histórico-literário: mostra-nos que no ponto de partida da

parte da fase da plenitude, *O Barão*, (1942) os contos de *Rio Turvo* (1945), o romance *Porta de Minerva* (1947), a novela *Mar santo* (1952) e as narrativas de *Bandeira Preta* (1956).

Evidentemente, e como David Mourão-Ferreira não se esquece de referir, esta divisão em duas fases não pretende desvalorizar as obras que se incluem na primeira, porque «Quer como poeta, quer como dramaturgo, ficaram-se devendo a Branquinho da Fonseca algumas das mais positivas realizações do nosso vanguardismo pós-modernista. Nos três primeiros anos da *presença*, foram precisamente os seus versos - a par dos de Edmundo de Bettencourt e dos do António de Navarro desse período - os que melhor documentaram a inquieta continuidade do espírito do *Orpheu*»¹⁰. E é também nesta linha de pensamento que se pronuncia Luiz Francisco Rebello, ao falar dos textos dramáticos de Branquinho: «(...) se em matéria de teatro alguma ligação existe entre a geração do *Orpheu* e da *presença*, é Branquinho da Fonseca quem a assegura, com os seus esboços dramáticos que retomam e prolongam o experimentalismo da obra dramaturgical de Almada ...»¹¹.

Os primeiros textos de Branquinho da Fonseca, os “esboços dramáticos”, os poemas reunidos em *Poemas* e *Mar Coalhado*, bem como as narrativas de *Zonas*, são importantes não só ao nível histórico-literário e periodológico, por estabelecerem uma provável continuidade entre o *Orpheu* e algum presencismo; mas ganham relevância, sobretudo, por configurarem, de forma seminal, diversos elementos que estruturam a cosmovisão do autor. À semelhança do que acontece, por exemplo, com José Régio¹², os primeiros textos de Branquinho são fundadores de uma visão do mundo e de um processo discursivo de apreensão do real. Na formulação acertada de Nuno de Sampaio, «a realidade de Branquinho da Fonseca é a realidade autêntica, multiforme, completa - a

ficção em prosa de Branquinho está o *pathos* da pelintrice, miséria, funeral grotesco e *bas-fonds* criminal de Brandão, bem como o gosto das estranhezas de comportamento psíquico, tão vulgar na novelística dos anos de 20 e 30» (p.684-685). No entanto, alguns dos temas que Óscar Lopes enumera virão a ser aprofundados, de forma mais madura e consistente, em futuros contos de Branquinho. Por esse motivo, *Zonas* é um livro que merece alguma atenção, pois, como diz Manuel Poppe, *Zonas*, não representando um marco importante na carreira do autor, «representa, com certeza, promessa que se cumpriu: a promessa de um extraordinário ficcionista. Representa-o, na originalidade e na densidade dos temas, na segurança de uma linguagem que, desde logo, se revelava canteira fecunda, pronta a ser trabalhada. E, atentando no título mesmo, descortinará o leitor, também desde logo, alguns dos caminhos prováveis.» (Manuel Poppe, *Temas de Literatura Viva (35 Escritores Contemporâneos)*, Lisboa, IN-CM, 1982, p.135).

¹⁰David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 198.

¹¹Luiz Francisco Rebello, «Prefácio», in Branquinho da Fonseca, *Teatro*, Lisboa, Portugal, 1973, p.24-25.

realidade integral»¹³; e essa “realidade integral”, intrinsecamente polimórfica, é revelada através de um tecido discursivo composto, cujas linhas matriciais estão já, pelo menos em forma embrionária, nos textos inaugurais, como muito bem viram David Mourão-Ferreira¹⁴ e Manuel Poppe¹⁵.

José Régio é, de entre os escritores ligados ao grupo da *presença*, aquele cuja obra, embora tematicamente muito concentrada¹⁶, melhor se espraia por diferentes modos literários e respectivos géneros¹⁷. Ao contrário de Régio, Branquinho da Fonseca, depois de ter experimentado a lírica, o drama e a narrativa, privilegiou o conto e a novela, géneros, cujo carácter tenso e rigoroso melhor se adaptava às capacidades expressivas do autor de *O Barão*. Há no percurso literário de Branquinho uma evidente vocação de contista, vocação consciente, como se depreende do testemunho reproduzido numa entrevista concedida a Manuel Poppe: «O conto era a minha expressão natural...»¹⁸. E é, de facto, nos contos, que melhor se manifestam a tensão narrativa e rigor estilístico, duas das traves mestras com que se constrói o discurso de Branquinho da Fonseca, um discurso que oscila entre a luz e a sombra, criando uma atmosfera de encantamento e epifania, onde se misturam o mítico e o maravilhoso, a crença e a credence, o raciocínio filosófico e a reflexão lírica, a lucidez disciplinada dos estados de vigília e a lucidez descontrolada dos momentos oníricos. Os jogos de luz e sombra, associando à matéria verbal uma densidade pictórica e musical, propiciam a construção de um ambiente favorável ao surgimento irruptivo do real humano, um real multifacetado e complexo. A oscilação entre a transparência e a obscuridade cria fissuras na rotina quotidiana, permitindo a expansão do microcosmo humano em zonas, cujos caminhos magnéticos têm de ser percorridos. As personagens mais impressionantes de Branquinho da Fonseca situam-se sempre num espaço

¹² *vd.* David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p.107: «E neste livro (Poemas de Deus e do Diabo), se encontram já todos os seus motivos; não só os que desenvolverá mais tarde, através dos outros livros de poemas - mas até mesmo os que serão os fundamentos dos seus romances, do seu teatro e da sua própria actividade crítica».

¹³ Nuno de Sampayo, «O Realismo Integral de Branquinho da Fonseca», *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 28, 1964, p. 64.

¹⁴ David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 199.

¹⁵ Manuel Poppe, *op. cit.*, p. 135: «Na primeira obra de um escritor encontra-se tudo, ou quase tudo o que virá a constituir o mundo dos seus livros. Embrionário, indefinido, outras vezes ingenuamente exposto, mas encontra-se. E vimos a constatá-lo, mais tarde, quando do edifício se foram deixando conhecer as linhas-mestras».

¹⁶ Eugénio Lisboa, *José Régio. Uma Literatura Viva*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve/vol. 22, 1978, p. 68: «A dificuldade, sublinha Régio, ao longo de uma obra monótona, repetitiva e teimosa, reside no facto de que a confissão *reduz*».

¹⁷ *vd.* Mário Cláudio, «José Régio ou o pecado de Proteu», *Colóquio/Letras*, nº 106, 1988, p.81-82.

liminar, o espaço penumbroso onde se procura a revelação. É o caso de Filipe da Maia, a personagem central do conto *O Involuntário* inserto no livro *Rio Turvo*.

II.

O Involuntário é um conto aberto, estrutural e semanticamente fragmentário. Antes do arranque da história, o narrador, anónimo, mas presente ao longo de todo o texto, faz uma introdução para apresentar o herói, Filipe da Maia, e dar ao leitor algumas informações sobre o tipo de texto que se segue. Ficamos a saber desde o início que Filipe é uma figura que impressiona de tal modo o narrador, que este pretende escrever um livro sobre a sua vida, uma biografia futura de que o conto é apenas um capítulo:

«Hei-de contar toda a sua vida, mas hoje ainda não. Fica para mais tarde. Contudo, as páginas que se seguem são já um dos capítulos dessa biografia a que tenciono chamar: E PUR SI MUOVE (Galileu)» (p. 206).¹⁹

Assim termina a introdução. A história de Filipe é, desde a abertura, uma história em construção; o fragmento que nos é apresentado é apenas uma parte dessa história, não sabemos qual, sabemos apenas que é um dos capítulos. O título da futura biografia, a famosa frase de Galileu, é uma pista que o narrador fornece para, desde o início, nos podermos aproximar da personagem. Filipe é um homem dividido entre o sedentarismo e a errância, entre a inércia anímica e o deambulismo físico; é um homem sem vontade, *o involuntário*, um homem que mesmo andando está parado. E, no entanto, move-se. O deambulismo e uma certa recusa do controlo racional e voluntarioso aproximam-no, embora superficialmente, do pretendido desprendimento de Alberto Caeiro:

«A única coisa que fazia por si era andar pelos caminhos do mundo, para que os outros, e a chuva e o sol e o vento, lhe dessem encontrões» (p.213)

As primeiras linhas da introdução apresentam-nos um cenário outonal, de “luz suave e triste”, que precede o Inverno. A natureza transmite à personagem, não o apaziguamento, mas “uma melancolia e um cansaço interiores, que lhe davam aquela

¹⁸ Manuel Poppe, «Branquinho da Fonseca», *Diário de Notícias*, 30 de Setembro de 1976.

¹⁹ As citações são feitas a partir da edição da Portugália - Branquinho da Fonseca, *Rio Turvo*, 3ª ed., Lisboa, Portugália Editora, 1969, p. 203-237.

inquietação dolorosa”. E, sentindo-se desenraizado, dolorosamente inquieto, Filipe parte. As sombras invernais que se anunciam obrigam-no a viajar, procurando na viagem uma forma de salvação. A viagem, um dos temas mais fecundos não só dos contos, mas de toda a obra de Branquinho da Fonseca é, em *O Involuntário*, determinada pelas sombras visíveis e pelas sombras melancolicamente pressentidas, pois, como recorda Jean Starobinski, num estudo sobre Baudelaire, a melancolia é tradicionalmente concebida como «un “poison noir”»²⁰. Melancólico e dolorosamente inquieto, envenenado pela inquietação latejante, mas inefável, que lhe diminui as possibilidades do mundo circundante, Filipe parte para qualquer sítio, sem roteiro marcado, “fugindo das cidades, vagabundeando por aldeias e montanhas”, lugares onde a natureza, aparentemente adormecida, não está morta. Só regressa na Primavera, renovado. Este seu comportamento é cíclico, por isso os amigos, brincando com o nome, em vez de lhe chamarem Filipe da Maia, já lhe chamavam “Filipe de Maio”.

Terminada a introdução, começa o conto propriamente dito. O espaço citadino é descrito em tons negros que marcam o fim da alegria multicolor do verão. A cidade torna-se penumbrosa, as pessoas vestem-se de escuro; ao colorido dos trajes estivais sucedem agora os “sobretudos pretos”, as “gravatas escuras”; o céu fica “baixo, preto”; e “as luzes das avenidas alongam as sombras”. Num registo de plasticidade expressionista, “as ruas de pedras negras ficavam lavadas como esqueletos”. É desta paisagem fúnebre, sombria e citadina que Filipe foge; foge da sombra em demanda de uma luz indefinida. Parte no comboio da noite e escolhe “o destino ao acaso num mapa que estava ao lado da bilheteira”.

Chegado “ao lugar que o bilhete indicava”, Filipe vai assistir, desconcertantemente impassível, a uma série de acontecimentos estranhos, indiciados, logo à saída da estação, pelo carro de cavalos, que partilhará até ao hotel com uma figura grotesca: “uma velha que estava a ler as *Novidades*” e que é atacada por tranquilos ataques de vómitos. No hotel, encontra-se uma personagem enigmática “um sujeito com ar de fidalgo de província, já de cabelos brancos e que não se sabe se tinha uma cara simpática ou não”, que vai proporcionar ao *involuntário* Filipe a oportunidade de involuntariamente agir, transformando o destino alheio e abrindo uma brecha no seu ciclo

²⁰ Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir – Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p.32: «Dans la tradition de la médecine humorale classique, la mélancolie se définissait très exactement comme “un poison noir”».

de fugas e regressos. Pessanha, assim se chama esta nova personagem, é um fidalgo meio perdido no tempo, que, à semelhança de o Barão, figura com quem mantém algumas semelhanças, convida o viajante para sua casa, “um velho palácio... misto de grande solar e de convento”, “uma casa rodeada por um muro” que à distância é “uma pequena sombra na planície”. Movido pela habitual indiferença, Filipe deixa-se conduzir.

O aspecto arruinado da casa, bem como a sua situação murallhada, criam um ambiente de clausura no espaço e no tempo, muito propício à irrupção do inesperado, ao despertar do «poder adormecido», referido por Jean-Yves Tadié, ao falar da função simbólica do castelo na literatura do século XX²¹. Todos os elementos que nos descrevem o palácio de Pessanha são indícios de uma outra realidade; veladamente o texto vai alertando o leitor para a complexa rede de verdade e mentira com que se tecem as aparências. O próprio discurso de Pessanha é cheio de subentendidos. Num belo parque abandonado que há nas traseiras da casa, o estranho fidalgo mantém aprisionados alguns lobos. Conversando com Filipe que, contra a vontade do dono da casa, havia descoberto o parque, Pessanha fala-lhe dos lobos dizendo:

«As feras devem estar presas, mas sentindo uma relativa sensação de liberdade... Senão estraga-se-lhes o pelo»(p.216).

A estranheza do cenário e a atmosfera de mistério impelem-nos a pensar que as palavras da personagem não significam apenas o que aparentam significar, têm um alcance mais vasto. E Filipe capta essa ambiguidade:

«sentiu que estas últimas frases tinham sido carregadas de um segundo sentido, mas não compreendeu qual era. As feras...» (p.216).

Curiosamente, Filipe é sonâmbulo; e o sonambulismo vai conferir à viagem uma dimensão mais profunda do que a veiculada pela mera movimentação física.²² Através da

²¹Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p.58: «Au Xx^e siècle, la description de château ne peut plus être naive, ni réaliste: elle est emprunté aux textes plus anciens, dont il s’agit de réveiller le pouvoir endormi».

²² Como nota Teresa Motta-Demarcy, «Les déambulations atteignent leur point culminant avec la déambulation somnanbulique...» («La transposition des territoires du conte chez Branquinho da Fonseca», in *Modèles et Innovations. Études de littérature portugaise et brésilienne*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p.69).

deambulação sonambúlica, o involuntário vai cruzar fronteiras de diferentes territórios, passando da insegurança do espaço físico à inquietação da alma humana. De noite, Filipe levanta-se e caminha “naquela escuridão fechada”, atraído por uma “frincha de luz ao fundo do corredor”, mas cai pesadamente. Da porta da “fresta de luz” surge uma velha com ar de bruxa, que, ao vê-lo, volta a fechar a porta. No entanto esta é reaberta, e “da claridade” surge uma silhueta feminina que numa voz doce e triste lhe diz:

«Não devia ter vindo. Agradeço-lhe muito, mas receio que tenha feito um gesto inútil e perigoso» (p.219).

A fala desta personagem noturna e misteriosa constitui o ponto culminante de uma cena fantasmal, entrecortada de escuridão e riscos de luz, num ritmo de movimentação cinematográfica recorrente em alguns contos de Branquinho da Fonseca. As palavras proferidas pela voz “de um timbre quente e penetrante” não têm sentido. Mas, a altas horas da noite, Filipe é acordado pela mesma voz. É Teresa, a filha de Pessanha, que lhe anuncia a morte do pai, precipitada, segundo diz, pelo desacato que o sonambulismo de Filipe havia provocado. Teresa agradece-lhe o ter contribuído, embora involuntariamente, para a morte do pai, porque ele a mantinha aprisionada, fazendo-a sentir que os outros viveram e ela ficou para trás feita em pedra. Filipe foi assim, sem querer, o anjo da libertação, o Orfeu que liberta Eurídice do reino das sombras. No entanto, as hesitações do médico ao passar a certidão de óbito, deixam no ar a remota hipótese de crime; é apenas uma hipótese, mas agora têm outros sentidos as palavras de Pessanha quando falava das feras aprisionadas; a jaula de feras não está apenas no parque, está na casa toda; vítimas e carrascos são tocados pelo mesmo ar ferino.

Depois de um velório com recortes brandonianos, há o funeral em que “O Involuntário” também participa. E então, enquanto “marchava ao som rangido das rodas da carreta, com a borla de veludo apertada na mão”, Filipe da Maia “caminhava vago e obcecado por uma ideia, pisando a mesma estrada por onde na véspera tinha vindo, sem saber para onde...”(p.237). E assim termina o conto, deixando no ar a insinuação de uma mudança, um traço de luz e energia no obscurecido pântano da vontade. Filipe é a personagem sem rosto, que, na opinião de Jacqueline Mader-Herrmann, representa «par excellence le type d’individu qui ne fait aucun effort et qui repousse le désir de se

connaître lui-même, de se découvrir lui-même dans sa totale vérité, pour se changer, se transformer et se modeler»²³. Mas ele é também o homem que, movido pelo “sol negro”²⁴ da melancolia, entrou no palácio abandonado, profanou os segredos proibidos e provocou a catástrofe necessária. E regressou. O regresso poderá ser o fim da viagem sombria e o início de um percurso vital.

Os últimos sinais gráficos são reticências. Por um lado, as reticências abrem o texto e exigem a colaboração do leitor, porque só ele poderá desenvolver e reconstruir as propostas de sentido que o narrador e as personagens apenas delinearam²⁵; e, por outro lado, ligam o final do texto à abertura introdutória. O início instaurara o carácter fragmentário do conto; o remate, deixando a personagem em expectativa perante o que pressente, mas ainda não conhece, deixa a história em suspenso. Deste modo, o início e o fim do texto encontram-se, reforçando uma característica que atravessa toda a narrativa e que constitui uma das técnicas mais rendosas da arte de contar de Branquinho da Fonseca: a indeterminação, a capacidade de criar o vago, o penumbroso, através de um discurso rigoroso e extremamente eficaz, que, não raras, vezes se aproxima da exigente arquitectura do poema. Finalmente, o carácter fragmentário, coadjuvado pelas reticências finais, confere ao texto uma certa ambivalência modal. As reticências, quando contextualmente coerentes, são um processo de liricização da narrativa²⁶; representam a abertura semântico-pragmática do texto, a todos os níveis que o próprio texto pode admitir, incluindo a esfera dos códigos de género. Muitos contos de Branquinho da Fonseca partilham desta natureza compósita que, já em 1938, José Régio havia aproximado da poesia e da música²⁷, duas formas de expressão artística que se conjugam

²³ Jacqueline Mader-Herrmann, *Branquinho da Fonseca: Profils et Perspectives*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1993, p. 369.

²⁴ cf. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.

²⁵ cf. Ricardo Gullon, *La novela lírica*, Madrid, Catedra, 1984, p.19: «Quien como lector no se decida a asumir la actividad exigida por el texto y a servir su función según éste la reclama, perderá lo mejor de una experiencia que sólo es completa cuando tanto lo intelectual como lo emocional se dan de alta en ella. Si la escritura es una experiencia creativa, así debe serlo en alguna medida la lectura, al menos la de estas novelas, tan intensamente impregnadas de lirismo...». As considerações de Gullon acerca do leitor exigido pelo romance lírico, são totalmente aplicáveis ao perfil do leitor reclamado, algumas vezes de modo explícito, pelos contos de Branquinho da Fonseca.

²⁶ Rosa Maria Goulart, «Da prosa Lírica Finissecular ao Romance Lírico Moderno», *Diacrítica*, nº 6, 1991, p.66: «A lírica não se manifesta, todavia, apenas nas descrições, mas também no tom geral dos textos, que deixa perceber a subjectividade dos respectivos autores bem como uma adivinhada simpatia para com certos valores transmitidos, nas redundâncias, que reiteram emoções perduráveis ou registam frases que, à maneira de refrão, se repetem (...) Manifesta-se ainda na abertura que caracteriza o final de muitos contos (os de Trindade Coelho acabam quase todos com reticências)».

²⁷ José Régio, *art. cit.*, p. 458-459.

bem com a plasticidade genológica do conto literário moderno, um género feito de afirmação e sugestão, de transparência e opacidade. Os contos fonsequianos, esteticamente complexos, ocupam um espaço literário que ultrapassa, a vários níveis, o âmbito da notável «plêiade de grandes narradores» da geração de 1930, porque Branquinho é, na feliz expressão de Pierre Hourcade, «um dos “feiticeiros” da literatura portuguesa contemporânea»²⁸.

²⁸ Pierre Hourcade, «Homenagem a Branquinho da Fonseca», in *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1978, p. 219.