

Fialho e as artes: uma óptica deformante

▪ Isabel Cristina Mateus (Universidade do Minho/CeHum)

1. A "febre do novo" e a crítica de arte

É um prazer voltar ao Alentejo e, em especial, a Cuba, onde fui tão bem acolhida em Setembro passado, por ocasião do I Encontro Fialho de Almeida, promovido pela Associação com o nome do escritor, uma iniciativa que espero venha a enraizar-se e ganhar corpo nos próximos anos pela partilha enriquecedora de leituras que proporcionou, pelo entusiasmo que suscitou entre aqueles que estiveram presentes, pelo que significa de valorização da memória do escritor e de dignificação do património cultural de Cuba. Iniciativas como esta devem não só ser acarinhadas como estimuladas numa autarquia que mostra ter a coragem e a responsabilidade de musealizar a Casa que foi do escritor e que desejamos venha a ser um pólo fundamental para a preservação da sua memória e divulgação junto das gerações futuras, dos visitantes nacionais e estrangeiros, da importante obra do escritor.

Voltar à casa de Fialho nesta véspera do centésimo sexagésimo aniversário do seu nascimento é também voltar, de certa forma, à minha casa. Regresso assim para celebrar o escritor multifacetado, procurando falar

desta vez sobre um dos aspectos menos conhecidos, mas nem por isso menos importantes do seu legado literário e cultural. Referi-me em tempos¹ aos vários rostos de Fialho nem sempre conciliáveis entre si, desde o anarquista e panfletário, crítico temível da monarquia (uma das vozes que mais contribuiu para a sua queda) e, posteriormente, da República, o ficcionista criador de algumas das mais belas páginas da literatura portuguesa, como afirmaram Jacinto do Prado Coelho e Óscar Lopes², o crítico de arte e o notável paisagista. Isto entre vários outros rostos possíveis (o médico de almas que Fialho sempre foi, o reformista, ou o artista, como o sugerem alguns dos poucos desenhos que chegaram até nós).

Houve quem lesse Fialho e tivesse sublinhado um incompreensível divórcio ou mesmo uma profunda esquizofrenia entre o panfletário de *Os Gatos*, cujas palavras são garras afiadas e destemidas, e o "genial" poeta criador de várias páginas de beleza. Uso aqui uma expressão de Guerra Junqueiro que admirava o "poeta genial" (e assim reconhecia o enorme talento de alguém que, em rigor, nunca foi poeta) mas desprezava aquilo a que chamou o "noticiarista sacrílego"³, o jornalista

¹ *Boletim da Associação Cultural Fialho de Almeida*, n.º 1, Setembro 2016. Cf. (Mateus, 2016).

² (Coelho, 1944) e (Lopes, 1987).

³ (Junqueiro, 1917:134).

impiedoso escrevendo sobre *fait-divers* quotidianos, caricaturando com toda a crueza os políticos e a as contradições da burguesia de então.

Não creio, todavia, que haja uma contradição na obra de Fialho, antes uma coerente, coerentíssima rebeldia de pensamento contra todas as formas de dogmatismo e de poder instituído, de desconfiança anti-burguesa, de procura obsessiva do novo. Mesmo se esse inconformismo lhe custou – e continua a custar-lhe ainda hoje – o preço da incompreensão.

Diria que a frontalidade da linguagem de Fialho, a sua ousadia, o seu humor ácido, a sua coragem, nos têm feito muita falta nestes tempos de politicamente correcto e de inevitabilidades várias que de alguma forma tem contribuído para a domesticação do pensamento crítico, para o domínio dos mercados e o crescimento de um neoliberalismo selvagem, sem rosto humano, cujas consequências preocupantes estão à vista de todos nós, não apenas em Portugal, mas no momento de crise que vivemos no contexto europeu. Como falta fazem o inconformismo, entre outros, de um Almada Negreiros, de um Alexandre O'Neill, de um Luiz Pacheco, de um Mário de Cesariny. De uma maneira ou de outra, todos eles foram herdeiros de Fialho e talvez não por acaso, todos eles estiveram ligados às artes. Fazem-nos falta hoje mais Fialhos.

Repito o que já aqui disse em Setembro: quem quiser conhecer Fialho nas suas múltiplas facetas, terá de li-

bertar-se da teia de preconceitos que envolve o autor (quero dizer, o homem que ele foi) e prejudicado ou enviesado a leitura. Terá de ler a obra que nos deixou em vez de formar uma opinião por ouvir dizer e sem fundamento, e descobrir um escritor à frente do seu tempo, tão à frente do seu tempo que consegue ser ainda hoje do nosso tempo.

Ora um dos campos em que sobressai este estar à frente do seu tempo, em que Fialho foi verdadeiramente pioneiro, é o campo das artes. Refiro-me não apenas ao olhar atento e crítico que dedica às artes em geral (à música, à arquitectura, ao teatro), à imensa curiosidade e sensibilidade para captar as mudanças estéticas que se vinham fazendo sentir na Europa e às diferentes manifestações artísticas noutros cantos do mundo, à "febre de novo" que o "devora", como ele próprio há-de confessar numa carta ao amigo João Saraiva, datada de 1886⁴. Refiro-me antes ao número significativo de páginas que dedica à crítica de arte e que não tem tido, até hoje, da parte da crítica a atenção e o relevo que mereciam. Desde logo, as páginas de crítica teatral, mas também um conjunto de reflexões em torno do teatro que serão reunidas no volume póstumo *Actores e Autores* e que nos dão a conhecer, a partir do modesto lugar do galinheiro que era o seu, o espectador assíduo dos teatros da capital, mas também o retrato da vida burguesa lisboeta entre o final do século XIX e a primeira década

4 (Pimpão, 1945:44).

do século XX, o repertório nacional, o elenco de actores e de autores, as escolhas de encenação, a representação, a recepção do público. Não há muitos anos, dizia-me o actor Guilherme Filipe que Fialho constitui uma fonte documental e um manual de informação imprescindíveis, preciosos, para quem quiser conhecer o palco lisboeta (e os seus bastidores) na transição de oitocentos para o século XX. Coisa que muitos desconhecem. Isto sem mencionar a importância que o teatro irá assumir na escrita de Fialho, nomeadamente no que diz respeito à linguagem corporal, aos gestos, ao movimento, que em certos momentos faz desta escrita uma dramaturgia, um espectáculo ou *performance* teatral.

Não é, porém, a ligação de Fialho ao teatro que aqui pretendo sublinhar mas antes a sua ligação às artes plásticas. Chamando a atenção para o facto de Fialho ter sido pioneiro na afirmação de uma crítica de arte especializada, até aí inexistente em Portugal, como de resto o reconheceram um crítico de arte como José-Augusto França⁵ e o ensaísta Fernando Guimarães, em *Artes Plásticas e Literatura*⁶. Fialho foi o primeiro entre nós a exercer *de forma sistemática* a crítica de arte (muito para além do que tinham sido os contributos anteriores de Ramalho Ortigão, de Jaime Batalha Reis ou de Ribeiro Artur). Faço aqui um pequeno parêntesis para observar que a crítica de arte como género específico, se afir-

5 (França, 1990:105).

6 (Guimarães, 2003:8).

mara em França desde o século XVIII com os *Salões* de Diderot e se fora profissionalizando ao longo do século XIX, com Baudelaire, Champfleury, Octave Mirbeau ou o mordaz Louis Leroy, a quem se deve o termo depreciativo "impressionista" para designar o famoso quadro de Monet que haveria de dar nome ao Impressionismo, então acabadinho de surgir como movimento artístico. Crítica que igualmente se afirmara com nomes como John Ruskin (*A Poesia da Arquitectura*, 1838; *As Pedras de Veneza*, 1851; *Pintores Modernos*, 1843) ou Roger Fry, com quem Virgínia Woolf viria a organizar a *Primeira Exposição Pós-impressionista* de Londres, de Novembro de 1910 a Janeiro de 1911, dando então a conhecer ao público londrino artistas "modernos" ou "modernistas" como Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Matisse ou Picasso. Para Virgínia Woolf, a arte moderna teria nascido justamente com essa exposição que inaugurava uma nova forma de olhar, uma radical ruptura com a tradição representativa dominante na arte europeia até ao final do século XIX.

Ora é tendo em conta este contexto internacional que quero destacar a importância dos "Salões" de Fialho, na medida em que eles são bem o testemunho do perfil moderno do escritor e crítico de arte, da sua extraordinária sintonia (sincronia) com os caminhos que já então se iam definindo como os da vanguarda estética euro-

peia. Faço-o chamando a atenção para duas ou três notas fundamentais, que apontarei já de seguida, acrescentando que a responsabilidade desta designação é minha, uma vez que Fialho nunca a usou para si.

2. Os "Salões" de Fialho: em busca de uma óptica deformante

Desde 1892, com o seu primeiro comentário "A Exposição da Rua de S. Francisco (notas de um touriste)" até à data da sua morte, Fialho dedicará uma atenção contínua às exposições de artes plásticas da capital (Sociedade das Belas-Artes, Grémio Artístico, entre outros) tendo publicado de forma dispersa, ao longo desse tempo, os seus *Salões*, que hoje bem mereciam uma recolha e publicação em volume. Repare-se como Fialho se intitula na sua primeira incursão na crítica como "turista" das artes, como alguém cujo olhar viaja pela pintura com a curiosidade apressada de um turista, ao sabor das emoções, ainda sem saber que esse olhar virá a fazer dele um atento viajante. Os *Salões* de Fialho são um conjunto de textos críticos, humorísticos, por vezes, caricaturais, comentários e resenhas das várias exposições que anualmente tiveram lugar em Lisboa. Neles, o crítico/escritor revela uma invulgar sensibilidade es-

tética, afirmando-se como uma das primeiras vozes críticas (se não mesmo a única) capazes de denunciar a falta de novidade na pintura portuguesa de finais de oitocentos.

1. E esta é a primeira nota que queria sublinhar: a denúncia do realismo e do naturalismo como responsáveis pela anemia criativa, por aquilo a que Fialho chama "industrialização" da pintura, isto é, a repetição em série de quadros da natureza sem qualquer marca de originalidade, de emoção ou de imaginação. Tão realistas como a fotografia que, desde as primeiras décadas do século XIX, fazia furor na Europa. Como um *Kodak*. José Augusto-França, valorizando a atitude pioneira de Fialho, sublinha que "ninguém melhor do que ele (...) foi capaz de pôr o dedo na ferida, denunciando o receituário vazio que ia satisfazendo toda a gente", ninguém melhor do que ele foi capaz de assumir "uma posição declaradamente antinaturalista"⁷.

A título de exemplo, gostaria apenas de trazer aqui um dos comentários relativos a uma tela de Silva Porto, *Guardando o Rebanho*, patente na exposição do Grémio Artístico de 1893 e considerada a obra-prima do pintor, hoje pertencente ao Museu Soares dos Reis:



"Toda a figuração da cena é escrupulosamente composta do modelo, e tão autêntica a poeira do fundo que uma pessoa a chegar-se e a ficar com o casaco branco dela. Pode-se estudar também cada acessóriozinho da pintura, está tudo exacto, no seu lugar, com uma factura tão nítida, e uma consciência do minúsculo por tal forma escrupulosa que é impossível destrinçar na lã dos carneiros fio que não seja pura lã, e na ramada das silvas folha que não tenha sido vista a microscópio. Fotografe-se agora a tela e tão exacta é a cópia, que cliché não há meio d'apurar se a máquina apontava a um quadro, ou se visou realmente uma cena natural. Eis aí, me parece, a melhor crítica aos carneiros de Silva Porto, esquemados pela fotografia té uma cópia banal do modelo morto, e autênticos ao ponto de o artista abdicar do eu sonhante,

para nessa obra depor apenas como uma testemunha imparcial. Quando o pincel assim se enfeuda à realidade por uma forma tão árida, por mais valor que se tenha, o sacerdócio do ideal é letra morta, e desse instante, perdido o dom d'evocação poética na arte, o paisagista não passa dum empalhador da natureza." (1992a, VI: 219)

Na verdade, a crítica à *kodakização* do real (a palavra é uma invenção de Fialho) conhece aqui um dos seus momentos mais duros: Fialho recorre à ironia e ao exagero caricatural (a poeira do quadro é tão autêntica que se o observador se aproximar do quadro corre o risco de sujar o casaco, é tão real a lã dos carneiros que se fizermos um zoom com o olhar, con-

7 (Pimpão, 1945:44).

seguimos descobrir qualquer fio falso na trama) para dizer que não é possível saber se estamos perante o real, se uma cópia, se se trata de uma fotografia directamente da natureza se uma foto de uma foto. Renunciar ao "eu sonhante", à imaginação e à emoção, significa comprometer a vida, convertendo-se o artista, na sua obsessão de fixar o "real", num "empalhador da natureza": para o crítico de arte, não há dúvida que os carneiros de Silva Porto são "modelos mortos" e o pintor um técnico de embalsamamento.

Não vou referir-me aqui aos tantos outros momentos em que Fialho, com humor mais ou menos corrosivo, denuncia esta "carpintaria técnica", esta "indústria artística" que leva os pintores a produzir telas como quem produz sapatos ou pastéis, repetindo à exaustão a mesma fórmula. É assim com Malhoa, com Marques de Oliveira, com as paisagens de João Vaz, por exemplo, mais próximo da pintura impressionista, de quem não resisto a ler-vos esta nota crítica da Exposição de 1892:



"Setubalense, poeta do seu rio, donde uns pescam salmoneiros, ele pesca marinhas e paisagens. Tem pintado o Sado a todas as luzes, estados do céu, aspectos de navegação e toilette. De manhã, com bruma; ao meio-dia, sob a reverberação solar pondo listrões de metal na água indolente; ao entardecer, quando a baía escorre azuis safira; sombreado de nuvens, com barcos, navios d'alto bordo, banhistas; ou então metendo gaiivotas, torres d'Outão, e chaminés de fábricas de sardinha... Entre as peças da sua exposição, que é numerosa, destacarei duas telazinhas pitorescas: Barcos do Sado e Praia, filtradas ambas da observação do rio predilecto. No Desembarque do Peixe há coisas justas, os barcos flutuam e agrupam-se animadamente, mas a água tem um aspecto escamoso que não resulta da visão directa, e é fórmula d' atelier, e pelo que respeita aos pescadores, dão a ilusão d'estarem pendurados do tecto por cordéis" (1992a, V:159-160).

Fialho mostra alguma simpatia pelas paisagens de João Vaz, nomeadamente pela série de paisagens sobre o Sado, valorizando o crítico implicitamente a pintura de *plein-air*, ao ar livre, o tratamento da cor e dos efeitos

de luz, o desejo de captar o instante fugidio, visível na "obsessão" de pintar o mesmo objecto a todas as horas, "de manhã"/"ao meio-dia"/"ao entardecer".

Mas se Fialho se mostra receptivo em relação à novidade impressionista da cor, mostra-se, no entanto, mais crítico no que diz respeito ao predomínio do aspecto representativo sobre o aspecto significativo, semântico, desta pintura. Daí a discreta ironia que utiliza: por um lado, a enumeração das condições atmosféricas e dos diferentes efeitos de luz na percepção do mesmo objecto (rio Sado) permite-lhe subtilmente incluir um elemento inesperado – "aspectos de navegação e toilette" – que, pela via do humor, corrói o pretenso rigor da observação impressionista. Desta forma, Fialho denuncia aquilo que lhe parece ser uma das limitações do impressionismo que as paisagens de João Vaz tornam visível: o privilégio dado às sensações físico-ópticas em detrimento de uma visão emotiva/criativa. Para Fialho, crítico de arte, as paisagens de João Vaz revelam um trabalho técnico competente, visível na pintura do Sado "a todas as luzes [e] estados do céu", ou no gesto automático de "pescar marinhas e paisagens" como quem pesca salmoneiros, mas que, à força de repetição, se tornou vazio de conteúdo.

A crítica de Fialho não deixa de ser significativa a dois ou três níveis: por um lado, ela mostra não ser verdade a ideia defendida pela crítica posterior de que Portugal só viria a conhecer a

pintura impressionista com a primeira exposição modernista de 1911; por outro, que os *Salões* de Fialho fazem falta no panorama cultural português, dando a conhecer um crítico-escritor perfeitamente sintonizado com o que de mais vanguardista ia acontecendo na Europa; e, finalmente, que não só Fialho conhecia a pintura impressionista como dela se afastava conceptualmente, percebendo (como viria a afirmar bem mais tarde alguém como Lévi-Strauss⁸) que impressionismo, naturalismo, realismo, são produtos de uma visão científica, racional do mundo, manifestações da mesma ideologia do progresso subjacente ao triunfo económico da burguesia que Fialho combateu por todas as vias. Não é por acaso que a pintura impressionista nos dá a ver a burguesia nos seus momentos de lazer (passeios pelo campo, de barco, nos cafés, nos bailes, nos teatros), nos incita a uma alegria de viver que é claramente a expressão desse bem-estar burguês.

Fialho sonha, contudo, com uma arte diferente que não encontra nas salas de exposição nacionais. Não admira, por isso, que ao concluir a sua crítica à exposição de 1892, afirme que o "grande pintor português do nosso tempo, se já nasceu, com certeza não está na exposição" (1992a, V:166). Neste ano em que tivemos o privilégio de poder ver as exposições de Almada Negreiros e a de Amadeo, em Lisboa, não é possível deixar de pensar que Fialho exultaria se as pudesse ter visto. Mas o crítico tinha razão: ainda que

8 Cf. (Charbonnier, 1961:86-87).

já tivessem nascido, por diferentes razões, nem um nem outro estavam na exposição.

2. Uma segunda nota que queria trazer aqui diz respeito à íntima ligação entre as artes, a crítica de arte e a escrita de Fialho. Ela surge de forma particularmente visível num texto de *Vida Irónica*, volume publicado em 1892, mas com registos de um diário do ano anterior. Trata-se de um texto fundamental para a compreensão da poética de Fialho, quero dizer, daquilo que é a sua concepção de arte e de processo de escrita, claramente oposta aos Kodaks fotográficos, à "kodakização" dominante na pintura portuguesa. Fialho descreve-nos uma experiência por ele vivida no mosteiro dos Jerónimos, à qual chama *despolarização* do real, vendo nela a metáfora de todo o processo de criação artística e, em particular, de criação literária:

«Há duas semanas saía dos Jerónimos uma procissão do Senhor dos Passos, e como eu passava, não sei se de propósito, entrei na igreja, a ajoelhar junto a uma das pilastras do coro. Da rosácea em vitral, aberta ao alto, como o sol já se ia obliquando para o ocaso, descia em plena penumbra do templo uma pirâmide cônica de arco-íris, vaga, em poeiras de luz, que, apanhando as caras dos fiéis lhes dava assim uma expressão factícia e torturada, alguma coisa da alucinação cromática que devia ter tido a pupila de Quincey e de Edgar Poe, já nos seus últimos e irremediáveis períodos de alcoolismo.

Evidente que sob aquela luz fantástica, as figuras ainda conservavam vida e movimento. Somente a minúcia e a fás-

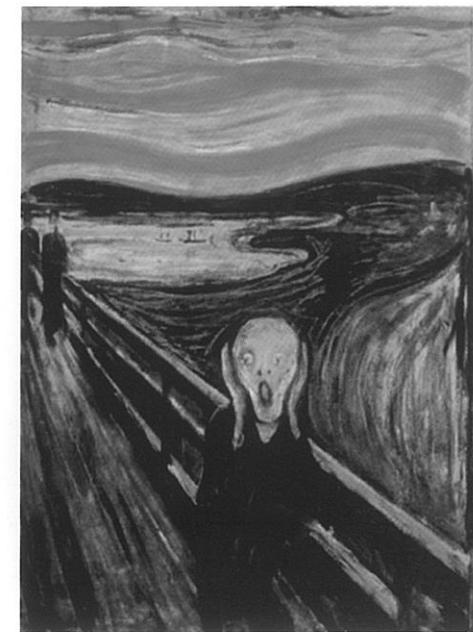
cias não pareciam já corresponder às emoções que elas haviam sido chamadas a traduzir cá fora, ao ar, em pleno sol. E havia risos que o feixe azul tornava em carantonhas, cabeças em oração a que o feixe amarelo prestava um ar de caçoada, curiosidades alvares que pareciam êxtases, e caras de sopeiras, lívidas como se estivessem danadas de pecado...

Um simples vitral me despolarizara a existência da multidão que enchia a igreja, do seu foco de realidade objectiva, atirando-me para esses mundos do trágico e do grotesco, que parecem feitos de vapores de delírio, e lembram um pandemónio humano esfacelado por paixões e inércias mais fortes que as naturais. A cabeça dum homem de letras é mais ou menos como aquela rosácea dos Jerónimos. Ela despolariza a vida da sua noção de realidade, faz-lhe perder a coerência, e desorienta-lhe a fisionomia própria e individual té tê-la tornado numa sarabanda de caricaturas, ou numa avenida de estátuas, que raras vezes conservam a menor reminiscência do modelo que pretendiam fotografar." (1992b:113-114).

A rosácea dos Jerónimos constitui para Fialho a imagem da criação artística em geral e, em particular, porque de sagrado aqui se trata, a "visão pictural" do seu próprio processo de escrita, em qualquer dos casos, um processo que implica sempre um curto-circuito com a representação do real. Neste caso, a refração da luz solar no vitral da igreja estabelece uma divisão entre o espaço real/exterior ("cá fora, ao ar, em pleno sol") e o espaço imaginário/interior ("plena penumbra do templo"). A despolarização é directamente associada à substituição da luz solar/natural por um tipo de luz artificial, fantástica, de

que resulta a distorção das imagens, a metamorfose das formas. A despolarização significa, assim, para Fialho uma mudança de perspectiva, substituindo a imitação do mundo exterior por uma visão interior, intuitiva e quase sempre delirante. À semelhança dos espelhos côncavos, a rosácea dos Jerónimos deforma os rostos dos fiéis, exagera os traços, torna-os irreconhecíveis, um cortejo ou uma sarabanda de máscaras que pouco ou nada têm a ver com o modelo objectivo que deveriam reflectir ou, nas palavras de Fialho, "fotografar".

Não é difícil ver neste cortejo de máscaras uma clara afinidade com pintores que Fialho não encontra nos salões nacionais, pintores como Goya, o Goya dos caprichos, dos *sabats* das bruxas, das pinturas negras da Quinta del Sordo que tanto marcará a sua escrita ou pintores seus contemporâneos, ou mesmo como o norueguês Edward Munch cujo famoso quadro *O grito* (1890) parece igualmente ecoar no grito de desespero do homem moderno que encontramos neste texto de Fialho datado de 1891: «Sobreviver-se era o ideal antigo, de quando os homens ainda tinham fé. Agora cada qual de nós levanta os braços, desesperado, a suplicar que alguém o livre de si mesmo" (1992b:87).



Edward Munch, *O grito* (1890)

Permitam-me chamar a atenção para a quase perfeita coincidência temporal entre o texto de Fialho sobre a rosácea dos Jerónimos (datado de Março de 1891) e o quadro *A Intriga*, de James Ensor (1890) com as máscaras inquietantes que haveriam de tornar célebre o pintor. Todos eles, pintores que vinham inaugurando lá fora a tal "arte moderna" que Virgínia Woolf⁹ afirmou ter descoberto, em solo inglês, com a exposição pós-impressionista de 1910.

9 Cf. "Character in Fiction". (Woolf, 1995), vol. III (1919-1924).



Ao longo da escrita de Fialho irão multiplicar-se estratégias equivalentes ao vitral dos Jerónimos: a água do rio reflectindo, como um espelho, um "real" despolarizado, charcos de água, jogos de luz, sejam os efeitos fantasmagóricos do luar, a iluminação artificial ou o "caramelo" solar, (esse fenómeno de refração da luz poderosamente descrito em *Os Ceifeiros*), alucinações, visões ou mesmo o cenário da metamorfose e ilusão por excelência, o teatro. Em qualquer dos casos, é a "diabólica óptica deformante"¹⁰ (para utilizar aqui a expressão de Fialho a propósito da escrita de Guerra Junqueiro) que melhor define quer o olhar, quer o processo de escrita fialhiana: de resto, será o próprio escritor quem se há-de referir à sua escrita como uma "tinta delirante"¹¹ que tudo subverte e transtorna.

¹⁰ (1992c:43).
¹¹ (1992, I:98).

Raul Brandão, cujos 150 anos acabámos de celebrar, amigo de Fialho, deixar-nos-á nas suas *Memórias* este testemunho comovido do papel central que a visão deformante ocupa na escrita de Fialho: "*Fialho via os por menores através de uma lente, e deturpava tudo, deformava tudo, dando génio à própria obscenidade*" (1998:68). Testemunho, de resto, corroborado por José Régio: "*Fialho vê tudo em grande, através de espelhos deformantes*" (Régio, s/d:168).

Como se percebe, esta visão deformante não pode ser compatível com uma leitura realista ou naturalista da escrita de Fialho, nem com a construção racional, sólida, rigorosa de um romance como tantas vezes se exigiu a Fialho. Fialho foi um visionário, um precursor do modernismo e, talvez mais rigorosamente ainda, do expres-

sionismo que só a partir da data da sua morte viria a afirmar-se na Europa (na Alemanha, em particular), enquanto visão intuitiva do mundo (em vez de racional ou científica), distorção, expressão do mundo interior em vez de imitação do real, autonomia da cor em vez de representação. Foi o inaugurador de uma escrita fragmentária, escrita ao sabor dos dias, sinal de uma crise do conhecimento e do eu enquanto sujeito que haveria de encontrar expressão na literatura portuguesa no *Livro do Desassossego* de Pessoa/Bernardo Soares. Justamente nesse "livro" que não o chegou a ser e onde precisamente Bernardo Soares confessa gostar de transfigurar a paisagem, de a despolarizar, seguindo a lição de Fialho, do mesmo modo que reconhece "estremecer" por dentro, de intenso prazer, perante uma página bem escrita como o é uma página de Fialho. Um fragmentarismo que encontraremos na obra de Raul Brandão, de Carlos de Oliveira e de tantos outros. Ou em autores como V. Woolf, James Joyce, Beckett, para citar alguns nomes do modernismo do século XX.

Uma nota final e breve para sublinhar o diálogo entre as artes que a escrita de Fialho inaugura, prefigurando ainda aqui um dos caminhos que viríamos a percorrer até hoje; uma das características do modernismo, tal como o defenderam e praticaram Pessoa, e sobretudo, Almada Negreiros ou Amadeo de Souza-Cardoso (ambos pintores), e que se acentuou ainda

¹² (Fialho de Almeida, 1992 I:83-100).

mais nos nossos dias, com o cruzamento de linguagens artísticas e a abertura aos novos meios digitais. E quando me refiro a diálogo interartístico estou a pensar em textos que põem literalmente em cena, ao mesmo tempo, teatro, música, pintura e literatura como *O Violinista Sérgio num café da Mouraria*¹², onde a música de Berlioz, o episódio de sedução de Margarida por Fausto (de Goethe) e a pintura de Goya convivem com a encenação dramática que, sem o saber, um casal de saloios leva a cabo num café mal afamado da mouraria.



Goya, *Majo y Maja sentados*, 1824-1825

Ainda aqui, a rebeldia de Fialho, o seu desejo de subverter códigos, regras e convenções, o leva a misturar o registo erudito com o popular, personagens eruditas e populares, numa escrita de fusão, multicultural que hoje certamente merece uma revisão e um olhar mais atento.

Conceitos como “música visual” ou pintura verbal, são conceitos que o próprio Fialho virá a propor como metáforas da sua escrita e que fazem do domínio da imagem, do visual, mas também deste diálogo artístico uma das suas marcas mais distintivas e mais inovadoras.

O inconformismo de Fialho perante a ordem ou o poder estabelecido (qualquer que seja a forma que ele assuma), a sua insatisfação estética levam-no a sondar, por todas as formas, os monstros que habitam nas nossas galerias interiores, a procurar *dar a ver* as zonas mais sombrias ou obscuras da nossa natureza humana. A procurar as imagens, os monstros, os delírios, os desejos indizíveis e invisí-

veis que nos habitam, o mais fundo da natureza humana, da nossa *mesmidade*: “somos todos a mesma lama plástica” (1992b:85), afirma.

O inconformismo de Fialho leva-o a procurar sempre o ponto de vista dos simples, do outro, do excluído, de tudo e de todos os que se situam nas margens, de tudo e de todos os que os vários poderes instituídos segregaram para a periferia (inconformismo no qual pesará certamente muito o alentejano que Fialho nunca deixou de ser). Mas esta profunda interrogação, este desejo de desocultamento de tudo o que é interdito, indizível e invisível que é a sua escrita não seria possível sem o olhar atento, o olhar para dentro, que as artes plásticas lhe ensinaram.

Referências Bibliográficas:

- FIALHO DE ALMEIDA (1992a), *Os Gatos*, vol. I-VI, Lisboa, Clássica Editora.
- FIALHO DE ALMEIDA (1992b), *Vida Irónica*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- FIALHO DE ALMEIDA (1992c), *Figuras de Destaque*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- BRANDÃO, Raul (1998), *Memórias* (edição de J. C. Seabra Pereira), Tomo I, Lisboa, Relógio D'Água.
- CHARBONNIER, Georges (1961) *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris: Plon.
- COELHO, Jacinto do Prado (ed.) (1944), *As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa - Fialho de Almeida* (Introdução, selecção, de textos e notas), Lisboa. Livraria Rodrigues.
- FRANÇA, José-Augusto (1990), *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol.2, 3.ª edição, Lisboa: Bertrand Editora.
- GUIMARÃES, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura - do Romantismo ao Surrealismo*, Porto: Campo das Letras.
- JUNQUEIRO, Guerra (1917), "Fialho". In: BARRADAS, A. e SAAVEDRA, A. (ed.) (1917), *Fialho de Almeida: In Memoriam* (no sexto aniversário da morte do escritor), Porto, Tipografia da Renascença Portuguesa, pp. 135-137.
- LOPES, Óscar (1987), *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MATEUS, Isabel Cristina (2016), "Um rosto múltiplo: os Fialhos em Fialho". In: *Boletim da Associação Cultural Fialho de Almeida*, n.º 1, Setembro 2016, pp. 13-22.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa (1945), *Fialho. I - Introdução ao estudo da sua estética*, Coimbra, Coimbra Editora, Lda.
- RÉGIO, José (s/d.), "Fialho, crítico de teatro". In: BARRETO, Costa (ed.) (s/d), *Estrada Larga* (suplemento Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*), vol. 3, Porto. Porto Editora, pp. 168-172.
- WOOLF, Virginia (1995), *The Essays of Virginia Woolf* (ed. by Andrew McNeillie), London, The Hogarth Press, vol. III (1919-1924).