

## AGRADECIMENTOS

No momento em que apresentamos este trabalho de investigação, impossível se torna enumerar aqui todos aqueles que, de uma forma ou de outra, inspiraram a sua escrita e com a sua exigência crítica, estímulo intelectual ou amizade pessoal, contribuíram para a sua realização.

Ao Professor Doutor Vítor Manuel de Aguiar e Silva, sob cuja sugestão e orientação científica decorreu este trabalho, não poderíamos deixar de endereçar uma primeira palavra de reconhecimento, admiração e gratidão. Sem a sua leitura atenta e minuciosa, sem o seu exemplo de rigor e exigência científica, mas também sem o acolhimento intelectual e humano com que - desde o tempo em que tivemos o privilégio de o ter como Professor na Universidade de Coimbra-, acompanhou o nosso percurso académico, este trabalho de investigação não teria sido possível.

Ao Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, na pessoa do seu Presidente, Fernando Augusto Machado, e, em particular, ao Centro de Estudos Humanísticos, na pessoa da sua Directora Maria Eduarda Keating, cabe também uma palavra de agradecimento, pelas condições de trabalho que nos proporcionaram e pelo apoio bibliográfico actualizado e abundante que nos forneceram as condições logísticas indispensáveis à execução deste trabalho. A solicitude incansável, eficiência e simpatia da D. Adelina Gomes e da D. Alice Campos merecem igualmente aqui o nosso apreço e o nosso sincero e sentido obrigada.

Aos colegas do Instituto que, com o seu apoio, sugestões e incentivo, nos ajudaram a superar os momentos mais difíceis deste percurso, desejamos expressar aqui a nossa estima e consideração. De um modo muito especial, não podemos deixar de testemunhar a amizade, consolidada ao longo destes anos, para com a Doutora Maria da Conceição Carrilho Jézéquel: a sua energia contagiante, diálogo intelectual e leitura arguta foram um desafio constante e inestimável para a elaboração deste trabalho. À Doutora Célia Santos Pais queremos igualmente manifestar a nossa amizade e admiração: o seu perfil intelectual e humano foi (é) para nós um exemplo a quem este trabalho muito deve. À Doutora Maria da Penha Campos Fernandes que, para além do espaço físico e limitado de um gabinete, partilhou connosco sonhos e emoções, endereço uma palavra de amizade e gratidão: a leitura paciente e exigente que dispensou a alguns capítulos do nosso trabalho, bem como a cedência de algum material bibliográfico, representou para nós uma ajuda preciosa. Ao Doutor Carlos Manuel Cunha queremos também dirigir uma palavra de apreço e reconhecimento pela disponibilidade que sempre nos manifestou e pelas valiosas sugestões que nos fez. Um último agradecimento à Doutora Rosa Sil Monteiro, pelas palavras de estímulo e amizade que sempre nos dirigiu e à Doutora Eunice Ribeiro, Doutor Carlos Mendes de Sousa e Dr<sup>a</sup> Maria do Carmo Mendes pela estima e interesse com que foram acompanhando o nosso percurso. À Dr<sup>a</sup> Sofia Afonso, igualmente o nosso obrigada pela diligência e pelo apoio livreiro que em muito facilitaram a prossecução deste trabalho.

Ao Sr. Eduardo Cardoso dos Serviços de Difusão de Informação da Universidade do Minho, pelo elevado sentido de profissionalismo e pelo empenho e simpatia que nos dispensou.

Finalmente, mas não menos sentido, ao Leonel, pela paciência inesgotável, pelo carinho e compreensão diários e pelas proficientes soluções informáticas, sem as quais o presente trabalho de investigação dificilmente teria visto a luz do dia. Aos meus filhos, Inês e João Afonso, pelas muitas “histórias” que ficaram por contar...

## Resumo

### ***Kodakização e Despolarização do Real:* Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida**

Este trabalho de investigação pretende constituir-se como uma (re)leitura da obra do escritor português oitocentista Fialho de Almeida. Tradicionalmente associado pela história e crítica literárias ao Naturalismo, e inevitavelmente comparado ao romancista Eça de Queirós, Fialho de Almeida foi confinado a um lugar epigonal responsável pelo esquecimento a que a sua obra tem sido votada. No sentido de mostrar o equívoco desta leitura e destacar o contributo inovador da escrita fialhiana na afirmação da nossa modernidade estética, procurou-se, num primeiro momento, analisar um conjunto de textos teórico-críticos que de algum modo dão corpo a uma verdadeira *poética* fialhiana: uma poética que se define pela ruptura com o passado normativo e pela procura constante do novo.

O primeiro capítulo surge assim como uma sistematização prévia das principais linhas programáticas do Naturalismo de forma a poder estabelecer o confronto produtivo com a teorização estética defendida por Fialho e, sobretudo, com a sua *praxis* literária.

Os textos de crítica literária, em particular, os textos de crítica ao romance queirosiano, constituíram um segundo capítulo de reflexão, a partir do qual foi possível demonstrar a divergência ou ruptura de Fialho em relação à *kodakização* realista/naturalista do real, mas também definir um metatexto significativo no que diz respeito à mundividência literária e ao processo de escrita deste autor.

No terceiro capítulo, a atenção centrou-se nos textos de crítica de arte que Fialho escreveu, não apenas pelo contributo pioneiro que estes significaram no domínio das artes plásticas em Portugal na transição do século

XIX para o século XX, mas sobretudo por permitirem acompanhar os principais momentos de contestação a uma estética da imitação e, simultaneamente, de afirmação de uma poética que fará da *emoção* e da *expressão* o seu princípio fundamental. O diálogo interartístico que o texto fialhiano cultiva, particularmente com a pintura, é aqui sublinhado como um dos aspectos mais salientes desta valorização da expressão.

Num segundo momento deste trabalho, procurou-se analisar o processo de escrita fialhiana, de forma a chamar a atenção para a importância da despolarização do real na génese de uma poética do grotesco. O capítulo quarto destaca o papel da emoção e da imaginação no processo de despolarização do real, ao mesmo tempo que põe em relevo a relação da da escrita fialhiana com algumas das manifestações estéticas do “fim-de-século”, como o Decadentismo e o Simbolismo, antecipadoras, em muitos aspectos, da modernidade artística do século XX. A vocação expressionista da escrita de Fialho merece-nos aqui, pelo antinaturalismo que pressupõe e pela relação com o grotesco, uma atenção particular.

O capítulo quinto procura mostrar a importância da imaginação grotesca enquanto processo criativo, de origem onírica ou alucinatória, que distorce e transfigura o real, ao mesmo tempo que analisa as principais configurações que o grotesco moderno assume na escrita ficcional fialhiana.

Nota: “**Kodakização**” neologismo sufixal criado por Fialho de Almeida, a partir da marca *Kodak*, com uma forte carga irónica que deriva tanto da representação fotográfica da realidade, como da massificação associada à indústria fotográfica. Sendo de difícil tradução em inglês, optou-se por manter a expressão original.

## Abstract

### ***Kodakização* and Depolarization of the Real: For a poetics of grotesque in the work of Fialho de Almeida**

This work of investigation aims at setting itself as a (re)reading of the work of the portuguese eighteenth-century writer Fialho de Almeida. Traditionally associated to Naturalism by literary history and criticism, and inevitably compared to the novelist Eça de Queirós, Fialho de Almeida was confined to an epigonal place responsible for the obliviousness to which his work has been sentenced to. With the purpose of showing the wrongfulness of this reading and of highlighting the innovative contribution of the Fialhian writing in the asserting of our aesthetical modernity, it was sought to analyze, at first, a theoretical/critical set of texts that in some way shape a true Fialhian poetics: a poetics which defines itself by the breach with the normative past and by the constant search of the new.

The first chapter presents itself, then, as a precursory systematization of Naturalism's main programmatic guidelines in order to establish a productive confrontation with the aesthetical theorization upheld by Fialho, and, most of all, with his literary *praxis*.

The literary criticism texts, particularly the texts that criticized the Queiroisian novel, have set up a second chapter of reflection. From there it was possible to demonstrate Fialho's disagreement or breach towards the realist/naturalist *kodakização* of the real, but also to define a significant metatext in that which concerns this writer's literary perception of the world and process of writing.

In the third chapter, the focus was set on the texts of art criticism written by Fialho, because of the pioneer contribution that they represented in the dominion of plastic arts in Portugal during the transition from the nineteenth to the twentieth century, but most of all due to the fact that they allow us to follow the most significant moments of challenge to an aesthetics of imitation and, at the same time, of consolidation of a poetics which will present *emotion* and *expression* as its fundamental principle. The interartistic dialogue that the

Fialhian text promotes, particularly with painting, is foregrounded here as one of the most striking aspects of this valuation of expression.

In the second part of this work, it was sought to analyze the process of Fialhian writing, so as to call attention to the importance of the depolarization of the real in the offspringing of a poetics of the grotesque. Simultaneously, it foregrounds the connection of the Fialhian writing to some of the end of the century aesthetical manifestations, such as Decadentism and Symbolism, which anticipated, in many ways, the artistical modernity of the twentieth century. Fialho's writing's expressionist calling demands a particular attention from us due to its presupposed antinaturalism and its connection to the grotesque.

The fifth chapter seeks to demonstrate the importance of the grotesque imagination as a creative process, with an oneiric or hallucinatory origin, distorting and transfiguring the real, allowing us to analyze the main configuration that the modern grotesque assumes in the Fialhian fictional writing.

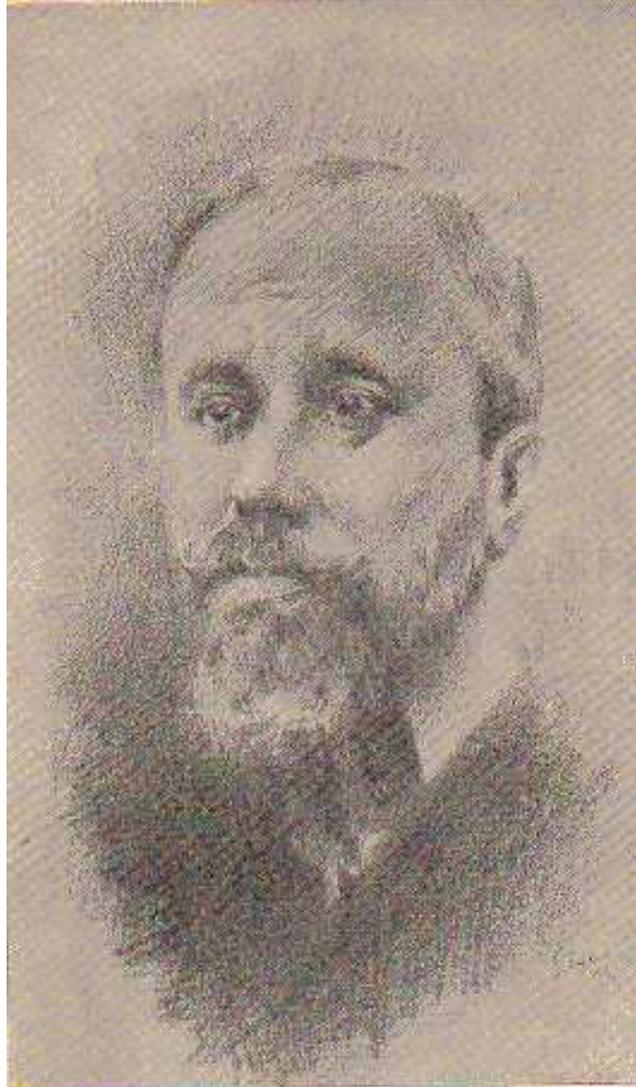
Note: "**Kodakização**" suffixal neologism created by Fialho de Almeida, from the brand *Kodak*, with a strong ironic connotation deriving both from the photographic representation of reality and from the massification associated to the photographic industry. As it is a word with a difficult translation to English, the original expression was kept.

## Índice

INTRODUÇÃO	11
1. A voz do silêncio: o anátema de Fialho	13
2. O testamento traído: do objecto deste trabalho	36
CAPÍTULO I	61
O programa naturalista e a <i>kodakização</i> do real	61
1. Arte e Ciência: conjugações metodológicas	63
1. 2. Método vs Temperamento: a fórmula naturalista	65
1. 3. O ecrã naturalista e a fotografia do real	68
1.4. O eclipse do romancista	72
2. O projecto naturalista: transparência e opacidade	76
3. A "revolução impressionista": o equívoco de Zola	81
CAPÍTULO II	93
Fialho, crítico literário: Naturalismo e divergência	93
1. A polémica de <i>Os escritores de Panúrgio</i>	95
2. A "arte nova" e a <i>kodakização</i> do real: a crítica do romance queirosiano	101
2. 1. A crítica a <i>O Crime do Padre Amaro</i>	101
2. 2. A crítica a <i>Os Maias</i>	111
2. 3. A crítica fatal: o artigo de <i>Brasil-Portugal</i>	120
2. 4. A intangibilidade de Eça: a (s) leitura(s) de Fialho e Régio	130
2. 5. Eça e Fialho: a "ansiedade da influência"	135
2.6. Fialho, crítico literário	142
CAPÍTULO III	155
Fialho, crítico de arte: <i>kodakização</i> e emoção	155
1. Os <i>Salões</i> de Fialho	157
1. 1. A ausência de emoção: os <i>kodaks</i> naturalistas	162
1. 2. Paisagem e emoção: a <i>kodakização</i> impressionista	178
2. Para uma poética da emoção: "eu sonhante" e lirismo	187
2.1. Emoção e sugestão: Fialho, "poeta " simbolista?"	194
2.2. Emoção e imaginação: a "visão pictural"	201
CAPÍTULO IV	211
Fialho, "Poeta-Pintor": a despolarização do real	211
1. Emoção, despolarização e transfiguração do real	213
1.1. Noite, metamorfose/anamorfose	213
1.2. O expressionismo poético: emoção e "visão interior"	230
1.3. A dramatização da emoção: <i>pathos</i> , paroxismo e abstracção	238
CAPÍTULO V	261
Fialho, "visionista de mundos": (des)polarização e dramatização	261
1.1. Estilização e decadência	263
1.2. "Óptica deformante" e carnavalização grotesca: carantonhas e máscaras	278
1.3. A imaginação grotesca: "o bestiário da alucinação doida e disforme"	292
1.4. Diálogo interartístico e expressão	299
1.5. A fantasia sinestésica: "música visual", drama e "tinta delirante"	303
1.6. Drama musical, fantástico e grotesco	310
1.7. "Nevrose acústica" e "expressionismo" grotesco: o disforme e o informe	331
2. Nevrose, loucura e vagabundagem: a (des)polarização interior	351
2.1. Nevrose e fragmentação interior	351
2.2. Loucura e vagabundagem: metáforas da escrita	357
2.3. A loucura como visão do mundo	364
2.4. Nevrose e polarização: o teatro do "eu"	369
2.5. A metamorfose grotesca: o "eu" e as máscaras	375
CONCLUSÃO	385
BIBLIOGRAFIA	395
ÍNDICE ONOMÁSTICO	431

## Índice de Figuras

(Fig. 1) Malhoa, <i>O último interrogatório do Marquês de Pombal</i> , 1892.....	163
(Fig. 2) Malhoa, <i>As Promessas</i> , 1933.....	166
(Fig. 3) Silva Porto, <i>A Ceifa</i> , 1884(?).....	170
(Fig. 4) Marques de Oliveira, <i>Esperando os Barcos</i> , 1892.....	180
(Fig. 5) João Vaz, <i>Barcos no Tejo</i> , s/data .....	182
(Fig. 6) João Vaz, <i>A Praia</i> , s/data .....	183
(Fig. 7) Silva Porto, <i>Guardando o Rebanho</i> , 1893.....	190
(Fig. 8) E. Munch, <i>O Mistério de uma Noite de Verão</i> , 1892 .....	218
(Fig. 9) Van Gogh, <i>A Sesta (segundo Millet)</i> , 1890 .....	249
(Fig. 10) Van Gogh, <i>Campo de trigo com corvos</i> , 1890.....	250
(Fig. 11) E. Munch, <i>O Grito</i> , 1893.....	251
(Fig. 12) Ensor, <i>A Intriga</i> , 1890 .....	282
(Fig. 13) Goya, <i>O sono da razão produz monstros</i> , 1796-1797 .....	296
(Fig. 14) Rembrandt, <i>Lição de Anatomia</i> , 1630.....	297
(Fig. 15) Goya, <i>Majo y Maja sentados</i> , 1824-1825 .....	309
(Fig. 16) Odilon Redon, <i>Homem Esqueleto, lá para 1880</i> , s/d .....	336
(Fig. 17) Goya, <i>Dos Viejas (Quinta del Sordo)</i> 1821-1823.....	350
(Fig. 18) Goya, <i>Sabbat, El gran cabrón</i> , 1820-1823.....	351
(Fig. 19) Goya, <i>"Tanto y más"</i> , <i>Desastre 22</i> , 1810.....	371
(Fig. 20) Goya, <i>"Las resultas"</i> , <i>Desastre 72</i> , 1815-1820.....	371
(Fig. 21) Ludwig Meidner, <i>Apocalyptic Landscape</i> , 1912 .....	378



*Fialho de Almeida* (desenho de Abel Salazar)



## INTRODUÇÃO

"Eu sou um desgraçado que tem alma; é tudo." (Fialho de Almeida, *Páginas de Miséria-Confissões*).

"É assim que te vejo ao pé de mim, com detritos, escorrências, lama, mas tão grande, tão vivo, tão humano, que para sintetizar a tua vida, só me servem as palavras com que um espectador ilustre saúda o Hamlet no final da representação: -Boas-noites, meu príncipe, és um homem, o homem e todo o homem!" (Raul Brandão, *Memórias*, vol I).

"Fialho tem de tudo na alma: a casa de hóspedes, a existência reles de estudante, a pobreza, as mil saburras, os pequenos nadas que gastam, desgastam, e transformam, e uma alma vibrátil, um feixe de nervos ligado a uma enchente de sonho e a um orgulho doentio, como os que sentem dentro de si, e o suportam, um mundo desconhecido e nunca dantes navegado."

(Raul Brandão, *Memórias*, Vol.I).

"A minha obra? A minha alma principal? A minha vida? Um caco./E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem porque ficou ali." (Álvaro de Campos, *Poesias*).

*Do I contradict myself?  
Very well then I contradict myself  
(I am large, I contain multitudes)  
(W. Whitman, *Leaves of Grass*)*



## 1. A voz do silêncio: o anátema de Fialho

1. 1. Escrever sobre um "autor morto" não é tarefa fácil, exigindo do crítico coragem e determinação para limpar a poeira depositada pelo tempo, enfrentar o silêncio interpretativo de há décadas e, sobretudo, afastar a incômoda sensação de nem sempre poder distinguir a curiosidade literária de uma estranha morbidez necrófila. Quando esse autor é José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911), a dificuldade aumenta consideravelmente, já que ao depósito natural do tempo se acrescentaram as opiniões dos homens, tornando ainda mais obscuro um perfil que desde logo se adivinha complexo. A cortina de silêncio tecida à volta de Fialho é feita de preconceitos ideológicos, políticos, éticos, morais, sociais e até mesmo literários que dificilmente se podem ignorar.

Poucos escritores de língua portuguesa, como Fialho, viram as circunstâncias da sua vida particular condicionar negativamente a leitura da obra, poucos conseguiram provocar com as suas diatribes, mais do que um escândalo, um autêntico terror na sociedade do seu tempo, poucos foram obrigados a silenciar a voz ainda em vida, poucos tiveram, mesmo assim, o reconhecimento unânime de grande artista da palavra ou chegaram a merecer, como a ele se referiu Guerra Junqueiro, o epíteto de "poeta genial", um epíteto que, curiosamente, não deixa de ser estranho em alguém que dedicou toda a sua vida à prosa. Em qualquer dos casos, Fialho não deixa ninguém indiferente: a sua escrita emotiva parece ter provocado desde sempre uma reacção não menos emotiva no leitor. Na expressão de um dos seus contemporâneos, "não é sem paixão (...) que se discute o autor de *O País das Uvas* ou de *Os Gatos*. Há fialhófilos e fialhófobos: há quem o adore e exalte às cegas, e quem às cegas o tente amesquinhar e despreze. A "pessoa" anda ligada, sob levante, ao "escritor" (Basto, 1917:71).

Com efeito, o anátema lançado sobre Fialho tem subjacente uma

condenação ético-moral que penaliza o escritor em função das contradições do homem. Desde sempre se tem insistido, como por exemplo o fez Vergílio Ferreira (1979:197) - e apesar da admiração confessada pela obra contística de Fialho -, em apontar uma incoerência ou "bipolaridade fundamental" entre o homem e o escritor, entre a vida e a obra, relegando para segundo plano, se não mesmo esquecendo, a coerência e o significado ideológico e literário desta última. Exige-se de Fialho uma irrepreensibilidade ética, social e política que não parece exigir-se a outros escritores, antes e depois dele. Talvez por esse motivo, a maior parte das monografias existentes sobre Fialho ou incidem quase exclusivamente sobre aspectos biográficos, de acordo com aquela que foi durante muito tempo a orientação dominante nos estudos literários, ou insistem na necessidade de um estudo psicanalítico (há quem fale em estudo nosológico<sup>1</sup>), até ao momento por fazer, que contribua para o diagnóstico da complexa personalidade do autor. Escudando-se no rótulo da "personalidade neurótica", ciclotímica ou esquizóide, alguns críticos mostram um estranho comprazimento em devassar os mais ínfimos gestos da sua vida pública e privada(?) e, sobretudo, em emitir juízos de valor que nos surpreendem pela sua insustentável leveza<sup>2</sup>. Raros são os que se ocupam da obra fialhiana -

---

<sup>1</sup> Na sua biografia de Fialho, Costa Pimpão mostra-se mais prudente ao notar o seguinte: "poderá falar-se da *excentricidade* de Fialho, da sua exagerada emotividade, da sua variabilidade de humor; mas daí a considerá-lo um caso interessante de clínica psiquiátrica, vai, cuido eu, uma enorme distância", (1943:70). A tese de doutoramento de Costa Pimpão, as memórias de Raul Brandão e as notas de João de Castro Osório que acompanham a publicação de quatro cartas inéditas constituem, em nosso entender, os documentos mais fiáveis, pelo rigor e isenção da informação aí contida, sobre a vida e a personalidade de Fialho.

<sup>2</sup> Veja-se, a título de exemplo, a extraordinária leveza de um estudo psicológico onde, quase sempre sob o registo da especulação, não só se recrimina a "personalidade neurótica" de Fialho, a sua ciclotimia, a sua "incapacidade de amar" e ser feliz, a suposta impotência sexual, a exagerada auto-estima, a frequência de ambientes nocturnos e a sua devassidão moral, o casamento "por interesse", como se chega mesmo ao ponto de se ajuizar sobre as motivações que terão ditado as suas disposições testamentárias, em termos que não resistimos a transcrever: "(E)sta forma de altruísmo - [o autor do estudo refere-se ao legado para construção de duas escolas primárias e uma creche, ostentando, respectivamente, o nome do escritor e de sua mulher, assim como à distribuição, "por minha intenção", de trinta mil réis aos pobres de Vila de Frades e Cuba, etc] - (...) não me parece absolutamente normal, lógica, é antes o último traço compensador da sua personalidade neurótica que tendo perdido tudo, que sendo paralizado pela sua incapacidade de construção positiva, que estando saturado da contínua hostilidade (...), quer salvar ainda o seu ego e impô-lo desesperadamente aos presentes e vindouros numa demonstração de quem não se quer julgar vencido, nem julgar-se supérfluo" (PALMA, 1964:77-78). Um juízo de valor certamente injusto para com alguém que contempla no seu testamento não apenas os familiares, em particular o irmão doente, mas também o feitor, a governanta e a empregada da quinta, os amigos mais próximos, o Hospital da Vidigueira, as Câmaras Municipais de Vidigueira e de Cuba, a Santa Casa da Misericórdia de Cuba, a Biblioteca Nacional de Lisboa... Registe-se mais uma penalização do escritor nas considerações de Oliveira Dias a respeito da personalidade de Fialho de Almeida: "personagem esteticamente inconsistente, ideologicamente titubeante, fisicamente determinado por um temperamento débil e por uma elevada carga hereditária e psicologicamente inconstante, flutuando na incerteza e saltitando de um pólo para outro, conforme os interesses do momento...", (DIAS, 1986:44). Recentemente, na sua biografia de Eça de Queirós, Filomena Mónica apresenta-nos Fialho como "um alentejano (...) que dissipava a vida e dispersava o talento pelos cafés de Lisboa" (MÓNICA, 2001:230), afirmação que não deixa de ser curiosa tendo em conta que a vida do romancista-biografado não foi, como é consabido, propriamente um modelo

apesar de um número já significativo de dissertações académicas lhe terem sido consagradas<sup>3</sup> -, menos ainda os que procuram reflectir sobre uma obra ficcional que, enquanto cruzamento de várias correntes estéticas, continua a constituir para o leitor de hoje uma interpelação inquietante e uma referência fundamental para a construção da nossa modernidade literária.

Perante as circunstâncias que enunciámos é, no mínimo, surpreendente a "resistência" desta obra: contra tudo e contra todos, Fialho continua a impor-se como o autor de algumas das mais belas páginas da língua e da literatura portuguesas, uma referência ainda hoje incontornável, como a sua inclusão em diversas antologias<sup>4</sup>, muitas delas de publicação recente, tem vindo confirmar. Diga-se, aliás, em abono da verdade, que nestes últimos anos assistimos já a alguns sinais encorajadores de (re)interesse pelo autor, nomeadamente o contributo significativo que estudos como o ensaio de Eduardo Lourenço, "Cultura Portuguesa e Expressionismo" (que, embora não sendo dedicado a Fialho, não deixa de nele reconhecer o marco *a quo* se pode falar entre nós de "expressionismo"), o ensaio *Chiaroscuro* de Helena Buescu (que inclui Fialho como um dos autores de referência da sua "leitura" da modernidade) ou o estudo monográfico *Fialho de Almeida: um decadente revoltado*, de Lucília

---

de virtude. Por último, na antologia de contos portugueses organizada por Zacarias Nascimento, deparamos com uma breve apresentação de Fialho que, omitindo qualquer critério literário ou razão pessoal para a escolha de um dos seus contos, e sem fornecer qualquer informação sobre o contexto literário ou cultural em que surge a sua obra (facto tanto mais relevante quanto a referida antologia pretende ser um auxiliar de trabalho dos professores do ensino básico e secundário), mais uma vez cede ao lugar-comum e à tentação do juízo moral e/ou político sobre a "vida" do autor, formulada subliminarmente deste modo eloquente: "Percurso torturado, oscilante ao sabor das conveniências. (...) Sedento de reconhecimento, caiu na gritante contradição de apoiar a ditadura de João Franco (ministro de D.Carlos). Resultado: nem em Cuba encontrou a tranquilidade, onde, viúvo, era abastado proprietário, em consequência de um casamento de dez meses (1893) com uma tuberculosa." (NASCIMENTO, 2003:103).

<sup>3</sup> Destacam-se os seguintes estudos académicos: ROCHA (1939-1940), *Fialho de Almeida* (dissertação de licenciatura: Bruxelas); PIMPÃO (1943), *Fialho I - Introdução ao estudo da sua obra*, (tese de doutoramento: Coimbra); SARAIVA (1949), *O Conto em Fialho de Almeida e Miguel Torga* (dissertação de licenciatura: Lisboa); SOUSA (1954), *Fialho de Almeida e as artes plásticas* (dissertação de licenciatura: Lisboa); PELLEGI (1958), *Fialho de Almeida e i "suoi racconti"* (dissertação de licenciatura: Roma); BENTO (1960) *O Conto rústico em Portugal no século XIX* (dissertação de licenciatura: Coimbra); OLIVEIRA (1967), *A Influência da França na obra de Fialho de Almeida* (tese de doutoramento: Bordéus); MACHADO (1986), *Les Romantismes au Portugal - Modèles étrangers et orientations nationales* (tese de doutoramento: Paris; cf. "Fialho de Almeida: romantisme, naturalisme et "dégénérescence"); ALMEIDA (1996), *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado: Balzac e Fialho de Almeida* (tese de mestrado: Lisboa).

<sup>4</sup>Refiram-se, a título de exemplo, COELHO, J. Prado (ed.) (1944), *Fialho de Almeida*, Lisboa: Livraria Rodrigues; FONSECA, Manuel da (ed.) (1984), *Antologia de Fialho de Almeida*, Beja: Edição das Câmaras Municipais de Cuba e Vidigueira, e, mais recentemente, JESUS, Mª Saraiva de (ed.) (2000), *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, Porto: Campo das Letras; MELO, João de (ed.) (2002), *Antologia do Conto Português*, Lisboa: Publicações D. Quixote; MOURA, Vasco Graça (ed.) (2003), *Gloria in Excelsis-Histórias Portuguesas de Natal*, Porto: Público Comunicação Social e MOURA, Vasco Graça (ed.) (2003) *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses*, Lisboa: Selecções do Reader's Digest; (S/A) (2003) *Antologia do Conto Português Fantástico*, Lisboa: Arte Mágica Editores; NASCIMENTO, Zacarias (2003), *Contos Portugueses*, Lisboa: Plátano Editora.

Verdelho da Costa<sup>5</sup> (este último saído há menos de um ano) trouxeram para os estudos fialhianos<sup>6</sup>. Mais do que tentativas de romper um silêncio de mais de meio século, eles mostram que é cada vez menos possível pensar a nossa modernidade estética sem uma referência a Fialho.

Estas são certamente algumas das razões que justificam a exumação de Fialho mas que, ao mesmo tempo, fazem com que este trabalho possa parecer, em determinados momentos, uma investigação de arqueologia literária. Inevitavelmente, procurámos desfazer alguns preconceitos, não tanto aqueles que envolvem, no plano existencial e histórico, o médico, escritor e jornalista Fialho de Almeida, mas aqueles que afectam directamente a recepção da sua obra literária. Uma obra que, pese embora o silêncio que a envolve e o carácter mais facilmente datável de algumas páginas de *fait-divers* jornalístico, não perdeu o seu poder de comunicação, a sua capacidade de atrair, provocar e/ou subjugar o leitor.

É esta modernidade que pretendemos auscultar na obra de Fialho, num desejo de reestabelecer uma comunicação que o tempo e os homens interromperam. Para tal, importa (re)descobrir o rosto do autor, tão desfigurado ao longo dos tempos que hoje quase nos parece irreconhecível. Uma tarefa particularmente difícil quando esse rosto é, como o de Jano, de natureza dúplice e, portanto, naturalmente esquivo ou contraditório. Tarefa mais difícil

---

<sup>5</sup> Apesar do contributo relevante que esta obra trouxe para o conhecimento do homem por trás do escritor, do pensamento de Fialho sobre a sociedade do seu tempo e, em particular, para o conhecimento do escritor "maldito" que Fialho pretendeu ser, o estudo de Lucília Verdelho não deixa de subliminarmente insistir em alguns dos "preconceitos" a que aqui aludimos. A este respeito, não resistimos a transcrever a nota de abertura: "O nosso propósito é o de evidenciar (...) o grito de revolta com o qual [Fialho] construiu o mito do génio incompreendido, à margem do mundo das letras, que foi o primeiro a forjar. Foi sobretudo com as crónicas d' *Os Gatos* que Fialho quis passar à posteridade como um escritor maldito. Mas faltou-lhe o fôlego, ou não foi capaz de superar as contradições de que foi vítima. Acabou por ficar prisioneiro dos seus preconceitos de classe, das suas aspirações a esteta, a dândi, a dileitante. Fialho nunca conseguirá ser um verdadeiro boémio, nem alcançar, pela escrita, as premissas do seu combate estético, numa espécie de *à rebours* da vida e da sociedade segundo o modelo de Huysmans, que tanto admirou. Queixou-se sempre que lhe faltava o dinheiro; mas quando pôde ganhá-lo, como médico, desistiu mais uma vez. A medicina não lhe interessava. No fundo, Fialho foi sempre um lavrador. E, no entanto, sentiu inveja por Eça de Queirós, ou por Guilherme de Azevedo, sobre quem deixou textos de uma ferocidade (e de uma injustiça) atrozes.(...) Nesta problemática do findar de um século, Fialho teve intuições fulgurantes. A *Arte*, ou o ideal estético, acabaram por ser uma das respostas que encontrou para se elevar acima do comum dos mortais. A crónica foi o seu verdadeiro combate literário. Mas, apesar do seu espírito atormentado, não pôde, com ele, e com a "imaginação do mundo interior" (Paul Bourget), revolucionar a vida. Ficou aquém de Baudelaire, seu modelo e seu ídolo. E este foi, verdadeiramente, o seu drama..." (COSTA, 2004:5-6).

<sup>6</sup> Refira-se ainda o contributo significativo que, indirectamente, a dissertação de doutoramento de Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita – Húmus de Raul Brandão*, representou para o campo dos estudos fialhianos: um contributo que a relação de amizade e afinidade intelectual entre os dois escritores e o facto de Fialho ter sido, como notou Álvaro Manuel Machado, "modelo decisivo e permanente" na obra de Raul Brandão (MACHADO, (ed.) 1996:80) justifica. A leitura da "modernidade" da escrita brandoniana aí proposta veio se não "iluminar", pelo menos, em muitos aspectos, consolidar a nossa própria leitura da "modernidade" da escrita de Fialho.

ainda quando, apesar das várias leituras de carácter biografista (ou pelo menos com pretensões a tal), não há uma *Biografia* exhaustiva e rigorosa sobre o autor (excepção feita à dissertação de doutoramento do Professor Costa Pimpão) que nos possa servir de orientação e instrumento de trabalho. A consulta dos documentos disponíveis (alguns de difícil acesso, soterrados nos arquivos da Biblioteca Nacional), o confronto de testemunhos e leituras diversas e, sobretudo, a atenção ao texto fialhiano, permitiram-nos, de algum modo, superar esta dificuldade. A ausência de um critério de organização cronológica ou genológica no que diz respeito à publicação em volume dos textos de Fialho, a dispersão de muitos desses textos em vários jornais ou revistas da época, muitos deles (incluindo alguns contos) até hoje não editados, a inexistência de uma edição em volume do conjunto dos textos ficcionais ou mesmo dos textos críticos, a dificuldade de classificação e a dificuldade em apurar, com rigor, a data da primeira publicação de grande parte dos contos, a escassez de elementos de reflexão teórico-crítica do autor sobre a sua própria obra, o muito que sobre esta se escreveu e o pouco que sobre ela se disse, constituíram outros tantos obstáculos a contornar.

A intenção deste trabalho não foi, porém, a de fazer a biografia de Fialho (que, aliás, bem se justificaria, dado o perfil polémico do escritor e a quase inexistência em Portugal deste género, como recentemente o assinalou Maria Filomena Mónica no prefácio da sua biografia sobre Eça de Queirós). Dado o silêncio que envolve este autor e as condicionantes acima referidas, tornou-se, contudo, indispensável reconstruir-lhe o rosto e (tentar) ouvir a sua voz: uma voz que continua viva e a interpelar-nos ainda hoje na obra que nos legou.

Neste sentido, o trabalho que nos propomos nasce do confronto de duas perspectivas diferentes, mas complementares: ao mesmo tempo que pretende traçar o perfil do autor/criador (tendo em conta as condições históricas da produção/recepção da sua obra) procura analisar criticamente as principais linhas estruturantes da sua *poética*, quer acompanhando a sua formulação teórica, quer através da sua *praxis* literária. O que naturalmente faz do texto fialhiano o foco central da nossa atenção (mesmo correndo o risco de algum “excesso” didáctico), de forma a desafiar preconceitos e a mostrar de que modo a leitura “ressentida” de Fialho tem sido a responsável pelo

esquecimento a que este autor tem sido votado. A nossa preocupação foi, em qualquer dos casos, a de privilegiar o texto fialhiano e, em particular, o texto ficcional, de modo a possibilitar ao leitor o contacto com a sua riqueza original e a estimular o (re) encontro e o diálogo com o autor. Um trabalho de (re)descoberta que, em nosso entender, se impõe tanto mais que, no meio do alarido criado à volta do autor, o texto foi quase sempre esquecido.

1. 2. É certo que o estatuto marginal de Fialho relativamente ao cânone literário português decorre, em primeiro lugar, da sua heterodoxia política que o torna um autor incómodo pelo seu percurso político sinuoso (inicialmente defensor da República, torna-se apoiante de João Franco nos últimos dias da monarquia e crítico feroz da República quando finalmente esta triunfa, apostasia<sup>7</sup> que muitos, aliás, nunca lhe perdoaram), mas também de razões de ordem ideológica que o aproximam de posições anti-liberais e que, de algum modo, parecem estar na origem da sua adesão à ditadura franquista. Fialho é, em virtude daquilo a que Costa Pimpão chamou o seu "pessimismo temperamental"<sup>8</sup>, um revoltado impenitente contra o poder político instituído, seja qual for a forma que ele assuma, mas também contra as formas de poder que as instituições, escolas e correntes literárias representam: o anti-academismo que caracteriza Fialho escritor leva-o a insurgir-se contra românticos, contra realistas e naturalistas, contra simbolistas, contra decadentistas (com alguma graça, Fialho procurará em relação a estes últimos, fazer um trocadilho humorístico-satírico com uma suposta raiz etimológica do termo, de forma a denunciar o vazio de ideias ou a inconsistência de um movimento que se auto-designa de "dez dentistas"), chegando a considerar o decadentismo/simbolismo como o ramo descendente da parábola que,

---

<sup>7</sup> No sentido de fazer alguma luz sobre o sentido de uma evolução política "à primeira vista inexplicável", Costa Pimpão transcreve o teor de um rascunho autógrafa de uma carta de Fialho, datado de Fevereiro de 1910: " - Porque me fiz monarchico?"

Acaso fui eu alguma vèz, claramente, republicano? Percorrendo as paginas que no decurso da minha vida literaria fui escrevendo, não se infere com precisão que eu tenha sido um adepto da formula republicana. Sou certamente um descontente indignado da política monarchica, um negador das virtudes privadas dos reis, um revoltado contra as injustiças e desmazelos dos reinados de D. Luís e D. Carlos, um panfletario que (...) frequentemente apèla *para outra coisa*, e vèzes sem conta tambem faz causa comum com o partido d' opposição mais intransigente" (PIMPÃO, 1943:99). [*Mantivemos a ortografia de Fialho*]

<sup>8</sup> Costa Pimpão utiliza esta expressão "para significar o que nele havia de reacção instintiva, e, portanto sincera, à injustiça e à desigualdade, viesse donde viesse, e fosse de quem fosse", (PIMPÃO, 1943:103).

segundo ele, representa graficamente o traçado evolutivo da literatura do século XIX.

Apesar da intensa actividade jornalística de Fialho e das responsabilidades editoriais que brevemente assumiu enquanto fundador e director da revista *A Chronica* e *A Ilustração* (portuguesa) documentarem uma grande atenção à realidade social e política do seu tempo e uma acutilância de análise invulgar entre nós, Fialho mostra-se refractário a um “compromisso político”, enveredando antes, à semelhança de Raul Brandão, por uma “espécie de resistência solitária (...) ao poder integrador dos modelos de produção ideológica e estética então vigentes” (Reynaud, 2000:32).

Em termos político-ideológicos, convém sublinhar que a alergia visceral de Fialho a todas as formas de poder instituído nos revela afinal o *escritor* particularmente consciente das tensões e dissensões estéticas, políticas e sociais, mas acima de tudo empenhado na construção original da sua identidade literária. Um escritor autenticamente *moderno* que não abdica de a cada momento reivindicar a sua liberdade de pensamento contra todas as formas de “opressão” e contra todas as formas de ortodoxia.

O “panfletário flagelador” (Fialho de Almeida, 1992f:210), como ele por vezes se auto-intitula, pagou ainda *em vida* o preço desta heterodoxia ao ver-se impedido pelo governo português de publicar artigos no jornal brasileiro “Correio da Manhã”, onde as referências críticas à República vinham subindo de tom, se é que não pagou *com* a própria vida este silêncio: a hipótese de suicídio<sup>9</sup>, que continua a envolver as circunstâncias da sua morte, ganha

---

<sup>9</sup> Veja-se, a título de exemplo, a opinião de Sousa Costa em “O suicídio de Fialho de Almeida” (COSTA, 1917:215-217). Por outro lado, Costa Pimpão acrescenta que Fialho tomara conhecimento, através de amigos, que, na sequência dos artigos políticos publicados no “Correio da Manhã” do Rio de Janeiro, o governo considerava a hipótese de o expulsar do país. Este incidente cruza-se significativamente com o agravamento do seu estado de saúde, em virtude do qual o escritor deveria submeter-se, em Lisboa, a uma operação aos rins que, entretanto, “foi adiada porque Fialho fora prevenido por Teixeira Gomes de que a polícia que fazia serviço na estação do Terreiro do Paço tinha um mandato de captura emitido contra ele” (PIMPÃO, 1943:45, 47-48). A existência de um mandato de captura contra Fialho é confirmada por Simões Palma no estudo “O perfil psicológico de Fialho de Almeida” (PALMA, 1964: 78). Sem, no entanto, perfilar a tese do suicídio, Vicente Taquenho transcreve no *In Memoriam* a sua última conversa com Fialho, onde é visível a amargura e o desalento do escritor perante a inibição de escrever (BARRADAS e SAAVEDRA, 1917: 276-277). Como o mostrou Costa Pimpão, a questão da morte de Fialho continua por esclarecer e a dividir opiniões: “os escritores tomam o partido do suicídio, os médicos e amigos íntimos, o da morte natural” (1943:46), o médico que o assistiu aponta como causa do óbito a síncope cardíaca, mas têm sido igualmente apontadas a angina de peito ou mesmo a ptose renal dupla que o deveria levar, dentro de poucos dias, a uma intervenção cirúrgica. Perante a dúvida, o testemunho do seu amigo e médico assistente não deixa de ser elucidativo: “Se me perguntarem de que e como morreu Fialho, direi que o seu fim se compreende considerando-o um aórtico a quem asfixiavam as emanções pestilentas dos vulcões de lama que ameaçam subverter este desventurado país e em que ele teve a

consistência no testemunho de alguns amigos que o acompanharam nos últimos dias de vida e que apontam como causa próxima, mais do que a doença que o minava, o profundo desencanto e frustração agudizados por esta censura. A agravar esta situação, Fialho teria sido avisado de que o governo considerava a hipótese de o expulsar do país (Pimpão, 1943:48), uma condenação ou "homicídio" simbólico cujas consequências, a nível da recepção da sua obra, ainda hoje se fazem sentir.

Das suas complexas relações com o poder, resulta um constante ressentimento, um humor ácido e agressivo que o próprio Fialho resume nestes termos:

*"Sou um egoísta cruel, mergulhado, não como o Hamlet da Dinamarca na sua eterna dúvida, mas no meu frio e amargo egoísmo e numa desilusão sinistra de tudo e de todos"* (Fialho de Almeida, 1875).

Na revolta iconoclasta de Fialho contra todas as formas de poder, mas também contra os valores estabelecidos ou uma Tradição que se apresenta como caduca, deve ver/ler-se assim mais do que uma *pose* decalcada de modelos de importação estrangeira, e em particular do esteticismo decadente: a radical negatividade que o caracteriza é expressão de uma atitude existencial resultante de um weberiano "desencanto do mundo" ou, como o próprio Fialho nos diz, de "uma desilusão sinistra de tudo e de todos". Um desencanto que transcende os limites físicos e temporais de uma realidade social e política nacional para definir o trágico da condição existencial do homem no mundo.

A este respeito, José Régio referir-se-á à marca de uma "pisadura profundíssima" na psicologia de Fialho que parece determinar aquilo a que chama a sua "empresa difamatória": "em cuidando de coisas portuguesas (...) não há melhor mestre para os que se encarniçam em rebaixar, envilecer, enlamear, todo o carácter, obra, personalidade ou tendência nacionais. Creio que vários dos suspeitos, injuriosos lugares-comuns que por aí correm contra

---

consagração suprema nas vaias e insultos duns certos, cujo ódio e inveja se não saciaram com as calúnias e ameaças com que amarguraram os seus últimos anos de vida" (CARVALHO, 1917:203). Sob um ponto de vista estético, convém notar que a ideia de suicídio não desagradaria certamente ao Fialho anarquista, como se pode confirmar na crónica que consagra à notícia da loucura e tentativa de suicídio do escritor Guy de Maupassant, escritor que Fialho admira (1992e:73-75) ou mesmo na concepção delirante e irónica de uma

nós próprios, foi Fialho quem os lançou ao vento" (Régio, s/d:168). A empresa difamatória de Fialho é tanto mais demolidora quanto nela o panfletário põe – e o próprio Régio reconhece - todos os seus recursos de "extraordinário artista da palavra". Os pseudónimos de Valentim Demónio, que adopta enquanto cronista das *Novidades* de Jaime Vítor ou de Irkan, enquanto colaborador dos *Pontos nos II* e do *António Maria* de Bordalo Pinheiro, no breve ardor "revolucionário" que se seguiu ao Ultimatum de 1890, servir-lhe-ão, aliás, não apenas para descarregar a sua bÍlis, como também para lançar uma campanha arrasadora contra a situação política do país e contra a apatia ou indiferença geral.

O pensamento anarquista que parece ter seduzido Fialho (Costa Pimpão dá-nos conta da existência de vários volumes de ideólogos do anarquismo<sup>10</sup> na sua biblioteca particular) é mais um gesto individual de desespero e revolta contra uma sociedade cada vez mais transformada num "atoleiro de banalidade" (1992g:179) do que uma adesão convicta a um programa de revolução social: a sua misantropia, a sua "desilusão sinistra de tudo e de todos" leva-o a descrever inclusivamente da bondade de intenções do reformismo anarquista - ele próprio, aliás, se definirá como um "falansteriano enfermo de esperança" (1992p: 152).

Se a história literária oitocentista é, como recentemente o mostrou Carlos Cunha, "explicitamente a história da literatura *nacional*"<sup>11</sup>, constituindo-se como "prática discursiva identitária" (2002:457), como preservação e difusão da "memória nacional", não admira que a posição heterodoxa, ou pelo menos ambígua, de Fialho a este nível o tenha relegado a um estatuto marginal. Apesar de uma forte motivação nacionalista<sup>12</sup>, a sua prática discursiva

---

*Suicide House*, uma espécie de *megastore* especializada em suicídios para todos os gostos e para todas as bolsas, que ele nos descreve no segundo volume de *Os Gatos*.

<sup>10</sup> Costa Pimpão refere a existência na biblioteca de Fialho de várias obras, sobretudo francesas, sobre o pensamento anarquista, entre as quais se destacam *Philosophie de l'Anarchie* (1897), *L'Homme Nouveau* (1898), *De la Commune à l'Anarchie*, da autoria de Charles Malato e *L'Anarchie* (1896) e *Paroles d'un révolté* (s/d) de Pierre Kropotkine. Cf. (PIMPÃO, 1947:88).

<sup>11</sup> Sobre o modo como se construiu o discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX e a sua relação com os conceitos de "nação" e de "cultura nacional", veja-se a importante informação contida na dissertação de doutoramento *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX* (CUNHA, 2002).

<sup>12</sup> Relativamente ao nacionalismo cultural de Fialho veja-se, entre outros, "Fialho de Almeida e o problema sociocultural do francesismo" (AGUIAR e SILVA, 1983) e "Fialho de Almeida: romantisme, naturalisme et "dégénérescence" (MACHADO, 1986). Note-se, no entanto, que o "nacionalismo" de Fialho não se confunde, muito

incendiária e, no sentido que lhe atribui José Régio, *des-nacionalizadora*, acabaria por condená-lo ao ostracismo. No diagnóstico exaustivo e impiedoso que faz da decadência de Portugal, Fialho é não apenas o profeta do fim da nacionalidade - para ele, como para Oliveira Martins, com quem chegará a trabalhar n'*O Repórter*<sup>13</sup>, Portugal "escorre uma agonia de *fin de la fin*, uma enregelada miséria de país *charogne*, de país gasto, de país morto, de país podre" (Fialho de Almeida, 1992a:172) e o povo português é um "fantasma de povo" (Fialho de Almeida, 1992i:192) -, como também, a partir de determinado momento, o defensor do iberismo (veja-se, por exemplo, o ensaio que escreve sobre Carolina Coronado, incluído no volume *Ave Migradora*). Fialho é ainda, e talvez sobretudo, o "observador descrente" (Buescu, 2001:161) de uma qualquer regeneração utópica (política, ideológica, ética ou social), para quem o homem é, independentemente do tempo e do lugar, "a mesma infame e celeste porcária" (Fialho de Almeida, 1992i:85). O pessimismo histórico de Fialho, agravado pelas circunstâncias históricas criadas pelo Ultimatum inglês de 1890 (amplamente analisado no "Panfleto aos Fracos", incluído no terceiro volume de *Os Gatos*) e pelo lento agonizar da monarquia, para cuja derrocada a verve incendiária do panfletário muito contribuiu, torna-se um poderoso corrosivo da preocupação identitária que dominou o discurso da história literária do século XIX.

De facto, a incontinência verbal, a arrogância de iconoclasta, a fama de escritor licencioso têm confinado o autor de *Os Gatos* ao lugar de escritor maldito, cultural e ideologicamente perigoso, o que, em grande parte terá levado àquilo a que Frank Kermode chamou o "controlo institucional da interpretação" (Kermode, 1983:168), por outras palavras, à sua quase total

---

pelo contrário, com o ideário nacionalista e moralizador do Neo-Romantismo que floresceu entre nós nos três últimos lustros do século XIX. A este respeito, veja-se a importante informação contida nos estudos de José Carlos Seabra Pereira "Os conflitos estético- ideológicos do fim-de-século" e "O Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX", in: (AA.VV, 2003a: 9-sg; 207-sg) e "A obra neo-romântica de Júlio Brandão no século XX" (*apud* BRANDÃO, Raul e BRANDÃO, Júlio, 1981:pp. 187-249).

<sup>13</sup> Raul Brandão dá-nos a conhecer, a respeito da colaboração de Fialho no jornal *O Repórter*, dirigido por Oliveira Martins, um episódio revelador do seu pessimismo em relação à realidade social portuguesa e, em particular da sua atitude anti-burguesa: Oliveira Martins, director do jornal, pedira a Fialho um artigo sobre uma quermesse de fidalgas. Fialho escreve uma troça e Oliveira Martins rasga-lhe os "linguados na cara". Fialho confessara então a Raul Brandão: "Para me vingar (...) escrevi, um artigo formidável para publicar em folheto. Era na ocasião em que essas peidorreiras arranjavam um bazar para os pobres, que rendeu oitocentos réis. Ora eu descobri por acaso um galego que se juntava com outros e tiravam todas as semanas meio dia de ganho, para irem ao domingo ao hospital dar cigarros aos doentes, penteá-los, cortar-lhes as unhas, untar-lhes as cabeça com banha de porco. (...) Tive pronto o folheto em que comparava essas mulheres, cheias de snobismo, de adultérios e de infâmias, com esse santo desconhecido... Imagine... Perdi o artigo..." (BRANDÃO, 1998a:71).

exclusão de programas, selectas ou manuais escolares<sup>14</sup>. Se, tal como demonstrou John Guillory, é através do cânone que o sistema educativo, particularmente a Universidade, regula o acesso e distribuição do "capital cultural", como forma de preservar "the inseparably ethical and aesthetic (and therefore political) taste of the dominant" (1993:331), compreende-se a exclusão de Fialho e, conseqüentemente, o silêncio interpretativo a que tem sido votado. Fialho dificilmente poderá ser considerado um "clássico", no(s) sentido(s) etimológico(s) do termo - escritor da "classe (fiscal) superior"/ "escritor modelo" de correcção linguística<sup>15</sup>: o próprio Fialho assumir-se-á sempre como um "vagabundo" ou proletário das Letras, como alguém que "tem de ganhar o pão dia por dia", como aliás assumirá também, com orgulhosa lucidez, que a linguagem plebeia e o seu "galiscimar" lhe agravam a fama de "prosador colérico, *proibido do sucesso* pelo mau sestro de não poder ser lido por senhoras" (Fialho de Almeida, 1992k:10).

O poder corrosivo da sua linguagem revela-se, assim, não tanto na truculência ou no recurso ao galicismo - o que, aliás, não parece ter sido impedimento para a canonização de um Eça de Queirós-, mas sobretudo na impossibilidade desta se erigir em "modelo" de correcção linguística em virtude das suas concessões ao plebeísmo, à gíria e ao calão, ou melhor, em virtude daquilo que a crítica da época chamou a "incontrolável coprolalia" de Fialho. Na recriminação de um amigo, o seu estilo "áspero, desagradável e servido muitas vezes por um vocabulário *de carroceiro* [revela o] desescrúpulo moral impróprio dum espírito elevado" (1992f:210), incapaz de reconhecer as "sólidas virtudes da classe preponderante da sociedade portuguesa"; Fialho, esse, mostrar-se-á tão céptico em relação às "sólidas virtudes da classe preponderante", quanto irónico em relação à acusação.

---

<sup>14</sup> Um indicador positivo da mudança a que actualmente se assiste ( já depois de termos iniciado o nosso trabalho de investigação) é certamente o conhecimento que tivemos de que Fialho fez recentemente parte do programa de Literatura Portuguesa da Universidade dos Açores, assim como a sua inclusão em várias antologias temáticas.

<sup>15</sup> Ernst Robert Curtius refere-se à etimologia do vocábulo que surge, pela primeira vez, em *Noites Áticas* do gramático e retórico Aulo Gélio com um duplo sentido: "cualquiera de entre los **oradores o poetas**, al menos de los más antiguos, esto es, algún escritor de la **clase superior contribuyente**, no un proletario". Deste modo, sublinha Curtius, o conceito de "escritor modelo" definido por Aulo Gélio estava subordinado, na Antiguidade, ao critério gramatical da correcção linguística. Cf. (CURTIUS, 1976: 352-353).

A linguagem panfletária de Fialho surge assim em permanente tensão com o público-leitor<sup>16</sup>, “a grande massa” (1992g:157), como ele lhe chama, oscilando entre uma cumplicidade irónica, um confessado desdém ou, mais frequentemente, uma hostilidade ostensiva: “o público é por toda a parte lama, lixo, escória desprezível” (1992p:153) – dirá em *Figuras de Destaque*. Ou, como de forma sintética observou Manuela Almeida, “o estilo ferozmente pessoal de Fialho, do léxico à sintaxe ou ao uso do disfemismo, é a afirmação inequívoca de uma recusa de consensualidade e de pacto social com o leitor”. Ao rejeitar a polidez própria do discurso crítico “praticado entre nós no dealbar de Oitocentos pela primeira geração romântica e liberal” (assim como a ironia de um Eça ou de um Ramalho), “Fialho denuncia a impossibilidade de reconstituição do *momento harmónico* do funcionamento do espaço público entre nós” (1996:23): longe do “leitor amigo” de Garrett ou do “caro concidadão” de Eça, a escrita de Fialho inviabiliza qualquer protocolo de leitura com o leitor. Uma recusa que, na linguagem sarcástica de Fialho, se traduz na decisão radical de “não deitar pérolas a porcos” (1992f:123).

1.3. A ferocidade ao nível do estilo, a intenção de subversão, o desafio à “bienséance” da linguagem denunciam ainda aquilo que Eduardo Lourenço definiu como “a motivação mais radical e funda (pelo que significa como *ruptura*) de toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX”. Eduardo Lourenço entende por tal o projecto novo de “problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria”, o que em seu entender passa, antes de mais, pela “problematização da escrita, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria” (1988:80). Neste sentido, a escrita de Fialho constitui um momento fundamental nesse processo de autognose do país que o conceituado ensaísta afirma ter sido inaugurado com Garrett e adquirido com a

---

<sup>16</sup> Uma das razões apontadas para a “deserção” ou renúncia à literatura que, na opinião de críticos como Costa Pimpão, a “Autobiografia-Eu” e/(a)nuncia diz respeito à inexistência de um público “inteligente” ou de um público *tout court*: para ele, o público em Portugal resume-se a “uma carneirada de alecrins de cérebro mole que lêem à flor das letras, sem quase ligar ao que soletram” (1992l:134). Como afirma na “Autobiografia”, não há “em Portugal senão trezentas pessoas capazes de pagar até seis tostões por exemplar (1992k:12), ideia que retoma em em vários momentos da sua obra: “em cinco milhões de portugueses, quatro milhões de analfabetos, quinhentos mil empregados públicos, mulherinhas chinfrins ocupadas de trapos, e apenas doze mil ou vinte mil pessoas ilustradas, que fazem a *élite*, e donde se não tiram duzentas sem tara nevrosténica” (1993b:51).

Geração de 70 uma dimensão trágica. Um processo que, no que diz respeito a Fialho, se mostra indissociável do seu próprio percurso de auto-afirmação literária.

A relação de Fialho com a Geração de 70 é, contudo, uma relação complexa, conturbada, que deixa entrever a admiração por Antero (e pelo Ramalho da fase inicial de *As Farpas*), mas não esconde ao mesmo tempo algum ressentimento em relação a Eça de Queirós, o escritor mais "canónico" da cena literária portuguesa da segunda metade do século XIX: se o panfletário de *Os Gatos* se assume de algum modo como o herdeiro do projecto político de *As Farpas*, o escritor e ficcionista não se cansará de afirmar, no entanto, a sua diferença relativamente aos ideais estéticos que a Geração de 70 defendera e Eça, de algum modo, personificara.

A relação com Eça de Queirós, que Álvaro Manuel Machado considerou "paradoxal e mesmo irracional" (Machado (ed.)1996:24), constitui, com efeito, mais um dos "erros" ou preconceitos que envolvem a recepção da obra de Fialho e que, à força de se ter tornado um lugar-comum entre a crítica literária, exige alguma atenção. Longe da "inveja" de que tantos o acusaram, o "ressentimento"<sup>17</sup> de Fialho em relação a Eça deve-se antes, como procuraremos mostrar no segundo capítulo deste trabalho, a uma concepção ideológica da realidade portuguesa claramente divergente (como ele próprio, por vezes violentamente, demonstrou), mas também a uma concepção diferente da escrita, isto é, da Literatura e da sua função na sociedade. Fialho procura contrapor à visão burguesa de Eça a sua visão plebeia, substituir à visão *de fora*, estrangeirada e desnacionalizadora que Eça tem da realidade portuguesa, uma visão *por dentro*, experimentada, dessa mesma realidade.

---

<sup>17</sup> Fernando Castelo-Branco procurou explicar a complexa personalidade de Fialho à luz da teoria do ressentimento proposta por Gregorio Marañon, mostrando que a "linguagem grosseira", as "flagrantes injustiças que cometeu ao apreciar tantos contemporâneos", as suas "atitudes chocantes" se devem à "despótica e perturbadora influência" dessa obsessão. Partindo do estudo biográfico de Gregório Marañon sobre a complexa personalidade de Tibério, Castelo-Branco chega ao ponto de aproximar Fialho do ditador romano: "Parece pois que, quer em pequenos pormenores, quer nos traços fundamentais, característicos e caracterizadores, Fialho se mostra como uma personalidade dominada pela paixão do ressentimento, tal como essoutro triste e cruel imperador de Roma, que, como diz Marañon (...), é "un ejemplar auténtico del hombre resentido". O mesmo, parece-nos, se pode dizer de Fialho." Para Castelo-Branco, tal como no chefe romano as excelentes qualidades políticas foram ocultadas pelo ressentimento, levando-o a cobrir-se do manto odioso com o qual se nos apresenta hoje, também em Fialho as qualidades literárias e críticas foram comprometidas por essa paixão avassaladora: "a obra de Fialho e a sua vida teriam sido bastante diferentes se as condições adversas do meio ambiente não tivessem feito dele um ressentido" (CASTELO-BRANCO, 1957:249-250). Opinião diferente tem Raul Brandão que, revelando uma notável capacidade de penetração psicológica, nos diz nas suas *Memórias* o seguinte: "Fialho, se o virassem do avesso, escorria ternura", (BRANDÃO, s/d:64).

Mesmo se essa visão, descrente de uma qualquer regeneração utópica, se mostra bem mais sombria do que a do autor de *Os Maias*: o descontentamento visceral de Fialho, o seu "furor negro" (Régio, s/d:169), impede-o de quaisquer ilusões reformistas.

O "ressentimento" de Fialho constitui assim uma reacção proporcional à colagem ou comparação que, implícita ou explicitamente, sempre se pretendeu estabelecer com Eça de Queirós, uma forma estratégica de assinalar a diferença que, sob o ponto de vista ideológico, social ou artístico, os separa enquanto escritores: a crueldade de Fialho é tanto maior quanto mais insistente (e injustificada) se torna essa comparação.

A "ansiedade da influência" de que nos fala Harold Bloom parece assim determinar na obra de Fialho uma relação edipiana com o texto queirosiano, que ele constantemente interpela e subverte. Como sublinhou o crítico americano, "any strong literary work creatively misreads and misinterprets a precursor text or texts" (1995:8): se nesta relação agónica com a tradição literária se reconhece o potencial "canónico" da obra fialhiana, convém não esquecer que, em grande parte, terá sido justamente a leitura divergente de Eça a condená-la à marginalidade (facto agravado pelo "parricídio" simbólico de Eça que Fialho leva a cabo na praça pública e em circunstâncias que provocaram a indignação geral). Nesta leitura divergente reside uma das razões do "estranhamento" que a escrita fialhiana nos provoca e que constitui porventura uma das marcas mais visíveis da sua originalidade, mas que o público contemporâneo de Fialho (e de Eça) não pôde, naturalmente, compreender e/ou perdoar.

Mais do que uma etiologia da decadência, aquilo que poderíamos chamar o "projecto" crítico de Fialho (e, em particular, do panfletário) configura "uma das mais impiedosas e sombrias análises do Portugal moderno e contemporâneo" (Aguilar e Silva, 1983:414). Uma análise que, incidindo sobre vários aspectos da vida política, social, económica e cultural, vem agudizar ainda mais o sentimento de "fragilidade ôntica", a "estrutura de pânico anímico" (Lourenço, 1988:86) que, em particular nos finais do século XIX, definia o estatuto do País relativamente ao mundo moderno europeu e que a Geração de 70 procurara superar.

No que diz respeito ao panfleto, à sátira e à crónica jornalística, o “projecto” crítico fialhiano significa, de um modo mais vasto, uma contundente recusa do compromisso da literatura com a massificação e a mercantilização capitalista que invade todos os domínios do espaço público no século XIX: uma recusa que passa pela crítica demolidora do positivismo enquanto ideologia subjacente ao triunfo económico da burguesia, ao progresso de que esta se tornara o símbolo, mas também como uma das razões da inconveniência do autor. A mundividência pessimista, trágica, de Fialho leva-o não apenas a denunciar a decadência a que conduzira o “sonho de progresso” que alimentara a Geração de 70, como também a mostrar como radicalmente absurda qualquer possibilidade de progresso que envolva a “pavorosa chaga humana” (1992i:86).

De forma ainda mais inquietante, a condição irónica da obra fialhiana revela-nos uma consciência crítica aguda quanto aos limites da própria racionalidade moderna. Neste sentido, a obra fialhiana parece-nos antecipar um dos “paradoxos terminais” de que nos fala Milan Kundera (1988:25-27), a propósito da obra de Kafka ou de Broch: no momento em que se assiste à vitória total da razão, sob a forma da verdade científica, é o “irracional puro” que se apodera do palco do mundo, tornando inútil e absurda qualquer acção humana. De modo visionário, a obra de Fialho pressentiu esse paradoxo que, três anos decorridos sobre a sua morte, a experiência da Primeira Guerra Mundial viria materializar. Poucos quiseram (ou puderam), no entanto, compreender o sentido desse pesadelo anunciado.

1. 4. “O pior defeito do Fialho é, de facto, o seu imenso talento” - afirmou um dia Jorge de Sena (s/d:198). José Régio destaca assim o estilo “ferozmente pessoal” que todos, admiradores ou detractores, são unânimes em reconhecer e que está na origem de algumas das mais belas páginas da literatura portuguesa<sup>18</sup> e, na opinião de Jorge de Sena, de “alguns contos fragmentariamente admiráveis” (páginas essas que, na sua opinião, justificam,

---

<sup>18</sup> José Régio, António José Saraiva e Óscar Lopes, André Rocha e Jacinto Prado Coelho são alguns dos críticos que, sublinhando embora o desequilíbrio existente no conjunto do texto fialhiano, reconhecem em Fialho não apenas um mestre da língua como lhe atribuem algumas das mais belas páginas da literatura portuguesa. Jacinto Prado Coelho chegará mesmo a seleccionar, organizar e escrever um estudo introdutório para o volume consagrado a Fialho de Almeida na antologia *As melhores páginas da Literatura Portuguesa* (COELHO, ed., 1944).

só por si, um estudo aprofundado sobre o escritor).

A originalidade do estilo de Fialho elabora-se sem programa estético-cultural prévio, na recusa de escolas ou correntes literárias, em sintonia apenas com o temperamento emotivo do escritor: como o notou Forjaz Trigueiros, Fialho "foi sempre, e através de tudo, um emocional e é esta condição que explica as suas contradições e, até, a torrencialidade da sua prosa desmedida" (1992:18). O excesso, a falta de medida em tudo é, aliás, para o melhor e para o pior, uma característica de Fialho: homem de opiniões excessivas, crítico mordaz e por vezes injusto, panfletário temível, insultuoso para um público ignorante ou filisteu, humanamente frágil, mas também poeta enternecido pela paisagem, ficcionista seduzido pelo excesso e pela distorção grotesca - muitas das suas páginas continuam *vivas*<sup>19</sup> porque as anima o estranho vigor da sua personalidade artística incomum.

Esse lado emotivo da sua escrita, mas também a sua misantropia, talvez explique o facto de Fialho, frequentador dos meios boémios da capital nessa atmosfera cultural e politicamente agitada de finais de oitocentos, profissionalmente ligado ao meio da imprensa, não se ter deixado envolver em nenhum dos projectos literários ou artísticos que então mobilizavam os escritores *novos*, como aqueles a que as revistas *Boémia Nova* ou *Os Insubmissos* (saídas a lume em 1889, em Coimbra) ou *Os Nefelibatas* (1891, Porto) davam corpo. O trajecto de Fialho enquanto escritor é, tanto quanto é possível afirmá-lo, uma aventura individual, um percurso marginal, mas nem por por isso menos determinante para a afirmação da nossa modernidade estética.

Na "Autobiografia" (publicada no número 60 da *Revista Ilustrada* (1892) e posteriormente incluída em *À Esquina* com o título "*Eu*"), texto que constrói uma clara legitimação autoral, Fialho exalta a intencionalidade literária que define a vida deste "eu", traçando-nos o (auto)retrato do artista moderno, cioso da sua liberdade e afirmando, na sua *existência sem história* (1992k:7) uma ruptura

---

<sup>19</sup> Como afirmou José Régio, "literatura viva é aquela em que o artista insufflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver vida própria" (1977:19). À literatura viva contrapõe José Régio a "literatura profissional, a literatura mais ou menos mecânica" (*id.*:18). A oposição subjacente à concepção regiana da literatura (literatura viva/literatura profissional ou mecânica) mostra-se, aliás, muito próxima da oposição subjacente à concepção fialhiana da literatura (literatura "emotiva" /literatura *kodakizada* ou industrial), como adiante se procurará mostrar.

com o passado, seja sob a forma de dependência social - reminiscência "do tempo em que poetas e cronistas eram aves domésticas da ucharia dos fidalgos" (1992l:128)-, seja sob a forma da tradição literária. Este anti-tradicionalismo torna-se patente na apologia do seu estilo emotivo, quer na sua dimensão panfletária, quer na sua dimensão literária, um estilo que tal como Fialho aqui o define surge da recusa do "estilo nobre" que ele acusa de "vacuidade cerebral hipocrisiada de retórica" (1992k:13) e de reduzir o artista à condição de um simples imitador/"arreglador" dos banais modelos clássicos.

A ruptura com o sublime e a grandiloquência discursiva que a "Autobiografia" enuncia traduz-se não só na linguagem plebeia e "suja" de Fialho, como também, a nível ficcional, no predomínio da imaginação grotesca, ou mesmo na ruptura com o modelo "épico" do romance realista/naturalista. A modernidade da escrita fialhiana, nos termos a que nos temos vindo a referir, é indissociável deste espírito de rebeldia, não apenas em relação às normas e valores da sociedade burguesa, mas também em relação ao passado normativo que a tradição literária representa: uma modernidade que, como o sintetizou Habermas<sup>20</sup>, não querendo e não podendo "tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, (...) tem de extrair de si mesma a sua normatividade (2000:12).

A existência *sem história* de Fialho constitui ainda a orgulhosa afirmação de um "eu" que, recusando "a mediocridade do seu tempo" (1992k:7) e a "prostituição pública" (1992g:158), se vê condenado ao anonimato, a uma existência marginal ou, como ele diz, a "ganhar o pão dia por dia". Ao rejeitar quer a benevolência do Estado, quer a condescendência com o público-leitor, Fialho assume nesta autobiografia a sua condição de trabalhador ou "proletário" das letras que, em virtude da sua independência, se pode afirmar como "cronista aguado das futilidades mansas" (1992k:12) do seu tempo. A

---

<sup>20</sup> Habermas faz remontar aos finais do século XVII -à *Querelle des Anciens et des Modernes* e ao ideário racionalista das Luzes- a génese da Modernidade enquanto processo de racionalização weberianamente descrito como característico do Ocidente. Juntamente com o subsequente desenvolvimento do Iluminismo no século XVIII e a Revolução Francesa, eles teriam sido os principais responsáveis pela legitimação de uma nova axiologia, que impôs as categorias de *revolução* e de *progresso*, e por uma progressiva autonomização do estético que se afirmará durante o Romantismo com o divórcio artista/sociedade e a exaltação do *gênio* individual do artista. Deste modo se institui, a partir da segunda metade do século XIX, um dissídio entre as *duas modernidades*: a modernidade económico-social fundada na promoção da ideologia e axiologia da sociedade burguesa e a modernidade estética, expressão da reacção a essa mesma ideologia e axiologia. Por outro lado, a autoconsciência reflexiva da modernidade estética, entendida cada vez mais, "a partir do horizonte dos novos tempos, como a actualidade da época mais recente", como um presente que a si mesmo se define como transitório, tem de encontrar em si mesmo a sua fundamentação e "reconstituir a ruptura com o passado como uma renovação contínua" (HABERMAS, 2000:11).

“Autobiografia” que, curiosamente, tem servido à crítica de pretexto para justificar a tese do ressentimento ou a “deserção”<sup>21</sup> de Fialho em relação à Literatura, constitui-se, pelo contrário, como uma intransigente defesa da independência e individualidade do escritor. Independência que passa necessariamente para Fialho pelo dinheiro devido ao seu trabalho profissional: a ênfase que este atribui ao dinheiro<sup>22</sup> servindo-lhe, acima de tudo, para reforçar a isenção da sua escrita. A exaltação da independência do artista é um princípio que Fialho defenderá intransigentemente durante toda a vida e que, neste sentido, explica a confidência feita a um amigo, poucos dias antes

---

<sup>21</sup> Costa Pimpão refere que a significação trágica da “Autobiografia” reside na despedida anunciada do “homem de letras” que Pimpão atribui, fundamentalmente, a razões de ordem económica, como seja a obrigação de prover, desde a morte do pai, à subsistência da família, e em particular, do irmão deficiente “que ele verdadeiramente amou”, seja o desejo de se afirmar como burguês pela via do casamento: significativamente, para Costa Pimpão, a “Autobiografia” data de 1892 e a partida de Fialho para Cuba data de 1893. Pimpão vê ainda o sentido desta deserção anunciada na consciência de um certo fracasso como escritor: “Após o segundo livro de contos, percebera-se que Fialho não iria além: o dândi e o dileitante haviam anulado o artista. Por outro lado, a tirania do *romance*, a que Eça dera uma actualidade espantosa, não lhe deixava margem de salvação. Na opinião dos seus amigos, Fialho *liquidara* em cronista do caso efémero, em dileitante da rua; e, a par de algumas páginas culminantes n’*Os Gatos*, ficavam as historietas, as reportagens, as anedotas semeadas por jornais, incluindo os de Bordalo, e a que o estilo, só por si, não bastaria para conferir a imortalidade (1943:64). Sinal do desencanto de Fialho perante a ameaça de morte que paira sobre a Literatura na sociedade capitalista, mas também antecipação da crises romanesca que atingirá muitos escritores da primeira metade do século XX, a obra de Fialho manifesta, a partir da “Autobiografia”, um progressivo abandono da literatura de ficção, não tanto por razões de ordem económica ou desejo de “emburguesamento”, como referiu Costa Pimpão, mas por circunstâncias históricas, políticas, sociais e culturais específicas que vêm agudizar o sentimento de inutilidade da literatura (e do romance, em particular) e comprometer a independência do escritor. A “deserção” de Fialho surgirá assim acompanhada do envolvimento do jornalista e crítico num projecto de reforma geral do ensino e da educação cujo objectivo, como ele deixa claro no artigo sobre Coelho Neto [1895] incluído em *Barbear, Pentear* ou em “Regicídio e Regnicídio” [1909], prefácio ao discurso de Bernardo de Chouzal, incluído postumamente no volume *Saibam Quantos* sob o título “Instrução e Educação Popular”, é a formação de um público e de uma crítica “inteligentes”, condição indispensável da independência (e da sobrevivência) do escritor, muito embora esse “envolvimento” se faça – é preciso notá-lo - *sem ilusões*. Pelo tom provocatório e agressivo que assumiu, a “deserção” de Fialho escritor terá certamente contribuído para aumentar a teia de silêncio à volta da sua obra.

<sup>22</sup> A relação de Fialho com o dinheiro é, porventura, mais um dos preconceitos que afectam a leitura da sua obra. Se houve ou não o desejo de “emburguesamento” em Fialho (que o exercício da medicina poderia ter mais facilmente realizado), concretizado com o casamento em 1893, como a crítica tem incansavelmente repetido, não nos parece determinante, na medida em que a obra revela uma coerência assinalável no que diz respeito à defesa da independência do artista, em geral e, sobretudo, do escritor. Com efeito, são inúmeros os momentos em que Fialho, ao longo da sua obra, antes e depois de 1893, se insurge contra a “prostituição” do escritor, mas também contra a moderna forma de dependência que a agiotagem dos editores constitui, ideia desenvolvida nos ensaios dedicados a Carolina Coronado (FIALHO DE ALMEIDA, 1992o) e Coelho Neto (1992i), de que transcrevemos esta interrogação esclarecedora: “Ora, uma coisa pergunto a mim mesmo: porque é que recebendo entre nós, por exemplo, o pintor, o escultor, o arquitecto, dois, quatro, seis contos de réis por uma obra que, como dispêndio mental e duração de trabalho equivale, no melhor caso, o livro d’um novelista ou a peça d’um dramaturgo, não hão-de estes últimos ser pagos pelo estalão d’aqueles, continuando na ignomínia de produzir volumes e peças que os editores e os teatros pagam, termo médio (e sempre a escritores de nome feito) pela miséria de dois ou três centos de mil réis, regateados? Acaso não é o trabalho literário uma elocubração d’essência superior como o artístico? Não vale o livro a estátua, o quadro, o edifício? Porque hão-de então os escritores ser as vítimas do público que preocupam, instruem e divertem? e porque há-de a sua vida profissional resvalar, para os que insistem em viver da pena, n’uma miséria humilhante e n’uma dependência despreziva?” (1992i:120). Um outro aspecto a destacar no tão propalado “sonho burguês” de Fialho, na sua relação com o dinheiro, pode ser ilustrado, curiosamente, numa passagem do número 83 do jornal *Correspondência de Leiria* (Maio 1876), no qual o escritor afirmava o seguinte: “Três cousas que eu adoro. As mulheres louras, *sob um jorro de luz eléctrica*; o champagne, *em cristais facetados*; o dinheiro em *cofres Milner, à prova de fogo*”. Para além da irreverência própria da juventude (Fialho contava então dezanove anos), do exagero e da provocação que Fialho cultiva, do contexto romântico em que a afirmação se insere (na sequência de um curioso diálogo mantido nas páginas do referido jornal entre Fialho e Elisa Curado), parece ser sobretudo a obsessão estética, o gosto pelo moderno, a determinar os “objectos” de adoração de Fialho [*italico nosso*].

de morrer, a propósito da ameaça de expatriação: "é preciso que esses senhores saibam que eu sou simplesmente um homem de letras e que não quero ser outra coisa (...) a minha pena não se vende" (Taquenho, 1917:277). De facto, biografia e autobiografia ou, como mais rigorosamente lhe chamou Maria Lúcia Lepecki, a *egografia* de Fialho<sup>23</sup> (Lepecki, 1984:15), coincidem na mesma intencionalidade de afirmação, se não mesmo de sacralização, do *artista*.

1.5. Quer na sua história individual, quer como escritor e autor, Fialho revela um incontido orgulho na sua condição de *plebeu* ou, como prefere dizer noutros momentos da sua obra, de *vagabundo*. Mais do que a marca de uma origem, a "orgulhosa plebeidade" de Fialho, como lhe chamou Costa Pimpão no prefácio que escreveu para o último volume de *Os Gatos* é, assim, a marca de um antagonismo ou diferença, do horror ao "lepidóptero burguês" que virá a dominar, anos mais tarde, a geração de Orpheu.

Em abono da verdade, convém acrescentar que esta hipertrofia da plebeidade, insinuada em vários textos de carácter autobiográfico, parece corresponder mais a uma construção ou pose literária de matriz romântica (manifestação do individualismo romântico, mas também exaltação da capacidade criadora do "génio popular") do que a um dado biográfico real: a hipertrofia da plebeidade, pela linguagem excessiva de que se serve, pela "fingida veracidade" que, de alguma forma pressupõe, constituindo mais uma manifestação da *egografia* de Fialho do que um dado particular da sua autobiografia, o que, de resto, talvez não surpreenda em alguém que, em alguns momentos da sua obra, considera o povo como uma "pobre massa ululante, escória de escórias" (1992m:106) ou mesmo "uma desprezível besta mole e acéfala" (1992k:94).

Neste sentido, a plebeidade de Fialho (autêntica ou inventada) não pode ser igualmente dissociada de uma certa mundividência boémia com a qual o escritor se identifica e que, sobretudo, lhe serve para afirmar a sua diferença

---

<sup>23</sup> Lúcia Lepecki sublinha deste modo a "fingida veracidade" da escrita autobiográfica de Fialho. Uma ideia igualmente defendida por Costa Pimpão ao chamar a atenção para o que há de "idealização autobiográfica" na obra deste escritor (PIMPÃO, 1943:20-sg) e por Jacinto do Prado Coelho ao notar o carácter "fantasioso" da *Autobiografia-"Eu"* (COELHO, (ed.) 1944: 9-10).

face à mediocridade social vigente: boémio, plebeu, vagabundo ou louco constituem formas supletivas de afirmar o estatuto socialmente marginal e psicologicamente alienado do artista. Fialho cultivava ostensivamente a *pose* de artista boémio e *blagueur*, provocador e excêntrico no vestuário, na frieza analítica e, acima de tudo, no cinismo altivo de "filósofo negador". Em seu entender, o boémio é uma "criatura inadaptável" que se define em função da sua relação de radical "*antagonismo* moral e mental com o existente": boémios são, para Fialho, "todos os que vêem a vida sob alguma espécie de refração moral ou mental que lha faz parecer contraditória ou absurda, de efeito e causa" (1992p:40-42). A vagabundagem torna-se, assim, o significante de um significado mais profundo, traduzindo uma atitude existencial resultante desse ângulo de refração sob o qual o artista boémio vê o mundo, que lhe deforma a visão e faz dele "um tipo turvante e hiperácido, de que a hipocrisia burguesa tem medo" (*id*:42).

Não será, no entanto, apenas a burguesia a "ter medo" de Fialho artista-boémio, mas também, como atrás referimos, todos aqueles que soçobram no pântano da mediocridade geral e se deixam "prostituir" pelo dinheiro, particularmente, os jornalistas "pornográficos" (1992g:209) que se vendem ao gosto do público ou ao poder político e económico, mas também os escritores "tartufos" que, como Coelho de Carvalho ou mesmo Eça de Queirós, se "governamentalizaram". A crítica de Fialho é particularmente implacável com os escritores de "*tartines* de literatura clássica" (1992g:167;166), com os "poetastros" e "dramamíferos" (1992f:178), com todos aqueles a quem Fialho chama "pastichadores" ou "arregladores" que, imitando, repetindo ou adaptando as fórmulas literárias/artísticas académicas, procuram sobretudo, sob a forma de estratégia comercial, ceder às exigências do mercado. E, naturalmente, com o público, principal responsável por toda esta "macaqueação" ou "contrabando literário" (1992g:212), por todas estas formas de aviltamento ou mercantilização da Literatura.

A ruptura com o mundo burguês, a exaltação do estilo de vida boémio e a invenção da figura do artista-vagabundo, a apologia da visão deformante ou *antagónica*, fazem de Fialho um agente nem sempre reconhecido, na vida literária portuguesa, dessa "revolução simbólica", que, sobretudo na última

metade do século XIX, o processo de autonomização do campo literário e artístico relativamente ao mundo económico e político significou, criando as condições necessárias para a afirmação desse "monde à l'envers" (Bourdieu, 1992:90) que é o mundo da arte.

Vagabundagem, óptica deformante e noite surgem ainda identificadas ao próprio processo da escrita fialhiana e, muito particularmente, ao processo de *despolarização* do real a que esta procede. Mas este lado nocturno, visionário, da escrita de Fialho, pelo que significa de "estranhamento" ou "alienação" em relação a uma realidade familiar, pelo ponto de vista estranho, *outro*, que vem instaurar, mas também pelas visões e espectros que dele irrompem, é mais uma das razões da "maldição" que paira sobre o autor e do "medo" ou "assombro" que esta convoca no leitor.

1.6. Ao deixar-nos nas suas *Memórias* um dos retratos mais penetrantes e autênticos de Fialho, Raul Brandão dá-nos a conhecer o conflito entre um Fialho diurno e um Fialho nocturno, o dilaceramento interno entre o "eu" e o "outro" que deixa o escritor "exausto sobre a banca da tortura" (Brandão, 1998a:70). A hipertrofia do "eu" que a "Autobiografia" explicitamente constrói, mas igualmente presente em muitos outros textos ficcionais ou não-ficcionais de Fialho, descobre-nos quase sempre um "eu" dividido, contraditório, em luta permanente com os seus fantasmas interiores. Raul Brandão confessa-nos ter visto Fialho "exasperado (...), atordoado de frases, como quem quer fugir ao próprio fantasma (...), mergulhar numa absorção dolorosa, e desaparecer na noite em correrias que duravam até de manhã pelos bairros escusos ou pelas azinhagas do crime, num debate permanente de que saía lívido, exausto, e com a máscara transtornada" (*id*:67). Para o autor de *Húmus*, a contradição de Fialho não se define, no entanto, pelo divórcio entre o homem e o escritor, mas é já vivida no seio do próprio processo de escrita: "no fundo, bem no fundo, quando irrompia numa frase cruel, não era aos outros que dilacerava, era a si próprio que se dilacerava, e tão a sério que todos o víamos sangrar" (*id*,1998a:68). O retrato-testemunho de Raul Brandão vem assim chamar a atenção para um dos aspectos mais ricos e inovadores da escrita fialhiana.

Guerra Junqueiro, também ele contemporâneo e amigo de Fialho,

destacara igualmente a espécie de fractura ou psicomaquia interior que define este escritor e determina o carácter fragmentário da sua obra:

*"Em Fialho de Almeida há um poeta genial e um noticiarista sacrílego. Sacrílego, porque gastou uma parte do seu génio, isto é, da sua imortalidade, a contar coisas fúteis e ruins, que viveram instantes ou que nasceram mortas. De metade d'um bloco de mármore fez Beleza. A outra metade estilhaçou-a e converteu-a em pó"* (Junqueiro, 1917:134).

Junqueiro opõe o "poeta genial" que se afirma pela força criadora do verbo ao "noticiarista sacrílego" que vem ofuscar e destruir o brilho do primeiro: não sem uma nítida recriminação moral, Junqueiro vê, ao contrário de Brandão, uma contradição insanável entre o escritor e o homem, entre o criador de beleza e o repórter de "coisas fúteis e ruins" ou, por outras palavras, entre o "poeta" e o panfletário.

Mais próxima do retrato-testemunho de Brandão, no estudo que consagrou a este autor, Andrée Crabbé Rocha vê no drama interno de Fialho um fenómeno essencialmente literário, uma metáfora da própria escrita, que faz deste autor um autêntico "case study":

*"Se há um lado trágico na existência de Fialho, no seu pensamento, nos seus actos, é preciso não o procurar no conflito com a sociedade, com o público ignaro, com os livreiros, com as manhas que aflorou. É incontestável que semelhante conflito existe. E Fialho crê que o seu drama está aí. Mas o seu drama é outro. É o drama do poeta, do Dichter, cuja luta está precisamente fora do mundo, pois que é um conflito interior do fenómeno poético consigo próprio"* (1939-1940:493).

A escrita de Fialho é, com efeito, indissociável desta cisão interior que transforma o "eu" no palco dramático onde se digladiam o lúcido e o louco, o racional e o a-racional (ou irracional), um drama que Fialho analisará ficcionalmente em *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro*. Estranhamente, para utilizar a expressão de Vítor Aguiar e Silva, a "dramática fissura esquizofrénica" entre "os dois Fialhos" (1983:413), o Fialho panfletário e o Fialho visionário, levou, em termos de recepção, ao apagamento deste último e, conseqüentemente, ao limbo literário a que se confinou o escritor. A ausência deliberada de uma reflexão teórico-crítica sobre a sua própria obra

(na "Autobiografia", Fialho declara-se pouco propenso a fazer "aplicações doutrinárias" às suas coisas), a dispersão que caracteriza a sua obra ficcional, a dificuldade de classificação genológica que esta apresenta, terão, sem dúvida, contribuído para agravar este silêncio. O público que, no estilo agressivo de Fialho, apenas diviniza os "fabricantes de grandes calhamaços (critério natural num país onde a leitura é toda de lombadas)" (1992k:12), terá assim ignorado uma obra ficcional notável, antes de mais, pela invulgar coerência<sup>24</sup> que o estilo fialhiano lhe confere.

Com efeito, poucos terão compreendido a profunda e coerente negatividade da sua obra que faz do humor "ácido, rangente, verde e sinistro" uma das marcas do génio literário de Fialho, uma autêntica "fúria de negação" que tudo contamina e que constitui mais um imperativo de ordem ideológica e estética, do que uma motivação psicopatológica nem sempre fundamentada; um humor que, na sua perturbante superioridade, lembra "as obscenidades escarninhas de gárgula medieval" (Sardinha, 1924: 22). Sem deixar de lhe censurar a "irresistível e desenfreada malevolência", para José Régio, "não há dúvida que estamos perante um dos mais completos *humorais* da nossa literatura" (Régio, s/d:168-169).

Mas este humor que caracteriza o Fialho panfletário parece contaminar igualmente a escrita do Fialho visionário: o "riso dilacerante" (Gomes,1981:5;37) cede, neste último, lugar ao riso dilacerado, um riso "petrificado", muito próximo do esgar, que é a marca inconfundível da sua escrita; da conjugação entre o modo satírico, que tudo transforma em matéria risível e caricatural, e uma concepção trágica do homem em que este, longe de ser o construtor do seu destino, se vê remetido à condição de actor improvisando um papel no palco não menos provisório do mundo, resulta afinal a nota particular da "descrença" (mas também da diferença) que caracteriza esta escrita.

No esforço de dizer o indizível, o inexpresso do mundo interior, a escrita fialhiana revela-nos um "eu" fragmentado, num mundo em desagregação, esfacelado, reduzido à evanescência fulgurante das imagens e visões: "a obra

---

<sup>24</sup> Veja-se a este respeito o comentário elucidativo, ainda que parcial, de Forjaz Trigueiros: "sabe-se que [Fialho] era um ciclotímico, embora as suas páginas panfletárias não refl[ictam] as alternâncias de espírito próprias dessa condição, antes sejam, de um modo geral, coerentemente negativas" (TRIGUEIROS, 1992:12).

de Fialho – no testemunho de Raul Brandão- não podia ser senão esta, aos arrancos e enorme” (Brandão, 1998a:67-68) ou, como prefere chamar-lhe Fialho, uma “bagagem efémera de historietas de espuma” (1992k:11).

Reflexo da "anarquia emotiva" (Sardinha, 1924:22) de Fialho, esta escrita vem instaurar a dúvida, a incerteza, a emoção, no lugar da razão: na sua dupla vertente, crónica/ficção, ela deixa entrever o conflito entre o desejo de afirmação e a radical negatividade da sua obra, entre a tentação racional e a consciência interior da ambiguidade e relatividade que caracterizam o universo humano e tornam difícil (se não mesmo impossível) a atribuição de um sentido.

## **2. O testamento traído: do objecto deste trabalho**

2.1. Numa carta dirigida a Arnaud Villani, Gilles Deleuze diz haver apenas três razões funções justificativas para a escrita de um grande livro (ficcional ou crítico). Na perspectiva do filósofo, "só se escreve um livro digno se: 1) se pensa que os livros sobre o mesmo tema ou tema próximo caíram todos numa espécie de erro global (função polémica do livro); 2) se pensa que alguma coisa de essencial foi esquecida sobre o assunto (função inventiva); 3) nos consideramos capazes de criar um novo conceito (função criativa)", (*apud* Coelho, 1997:169-170).

Torna-se difícil não pensar nas razões apontadas por Deleuze - um erro, um esquecimento, um conceito- no momento em que iniciamos este trabalho. Embora possa parecer pretensioso -sobretudo tendo em conta a condição definida-, o trabalho que nos propomos nasce de uma dupla inspiração/função: ao constatar que a crítica fialhiana tem incorrido num "erro global", este trabalho não pode evitar uma certa intenção polémica, muito embora seja sobretudo a função inventiva que o determina. Com efeito, parece-nos que a *despolarização* do real a que o texto fialhiano procede, visível na dimensão expressionista ou no “expressionismo” grotesco que nele encontramos,

---

constitui um dos seus aspectos mais ricos, um aspecto que a crítica tem subestimado, certamente condicionada pelo "erro global" de que fala Deleuze.

Um dos "erros" ou preconceitos mais significativos que envolvem o escritor Fialho de Almeida prende-se, desde logo, com as necessidades de classificação e de arquivo da história literária. O lugar que esta geralmente atribui a Fialho parece resultar de um enorme equívoco, explicável por diversas razões, mas condenando-o, em qualquer dos casos, à "morte clínica" sob a forma de um epigonismo redutor. Esse equívoco decorre basicamente do postulado que equaciona o escritor ao Naturalismo, o que terá condicionado a crítica a sub-valorizar, senão mesmo a omitir ou ignorar, os aspectos mais inovadores da obra fialhiana que, de algum modo, vêm questionar tal postulado. Tal condenação parece-nos dominante na crítica contemporânea de Fialho que viu na incapacidade de efabulação romanesca, na "ausência de fôlego", um entrave à consagração definitiva do autor, unanimemente reconhecido e aplaudido, no entanto, pela extravagância e vigor do seu estilo pessoal: na síntese de Lopes d'Oliveira, "todos deploram que ele [Fialho] não tenha produzido até hoje um grande romance em que o seu génio dramático deveria erguer uma obra-prima, modelada na mais estranha e bizarra linguagem que jamais se há escrito em língua portuguesa" (Oliveira, 1903:81). É certo que, contra esta condenação se haveria de insurgir já na época, entre outras, a voz autorizada de Teixeira-Gomes: "A meu ver, abusa-se muito do adjectivo "fragmentária", para designar a obra de certos escritores (como por exemplo o Fialho) que não publicaram romances de quatrocentas páginas, nem tratados maçudos sobre coisa alguma. Um conto, uma novela, um trecho de viagem, a crítica a um livro, embora curtos, podem ser compostos com acabada perfeição, que não admite acréscimos. São, exactamente, como os volumosos romances, fragmentos espirituais da mesma inteligência donde brotaram. Fragmentária, propriamente dita, seria a obra composta de trabalhos, curtos ou longos, que nunca fossem terminados" (Teixeira-Gomes, 1993:200). Mas a indignação de Teixeira-Gomes depressa se perderia no coro de outras vozes mais ruidosas.

O lugar-comum em que, de algum modo, se transformou a história da recepção da obra fialhiana parece ter origem nesta condenação que

pressupõe, subliminarmente, uma comparação. Com efeito, considerado como um discípulo, nem sempre fiel, de Eça de Queirós, menosprezado pelo facto de, contrariamente ao mestre, não ter conseguido escrever um único romance<sup>25</sup>, o destino de trágica incompreensão que parece ter perseguido Fialho em vida continua ainda a cumprir-se na exclusão do escritor das estantes das livrarias, na quase total ausência de uma reedição da sua obra (excepção feita ao Círculo de Leitores, a quem se deve a edição mais recente da obra de Fialho ou à Clássica Editora, na sua reedição de *Os Gatos*) e no estranho silêncio que sobre esta a crítica tem mantido.

Duplamente penalizada, quer pela preferência revelada por um sub-género menor como o conto, quer pela comparação implícita com o romance queirosiano, a verdade é que a obra deste "escritor aquém-romance, num século que é "do" romance" (Almeida, 1996:41) é suficientemente complexa para justificar as mais diversas interpretações. Embora "rotulada" e arquivada na prateleira do Naturalismo, a obra de Fialho continua a surpreender os leitores e a desafiar qualquer rígida vinculação periodológica, ideológica ou estética.

A história da recepção do texto fialhiano mostra bem, aliás, a sua resistência a classificações: se a leitura crítica predominante o associa directamente ao Naturalismo e sua evolução estética (Lopes, 1987:173), (Machado, 1996:24), (Ribeiro, 1994:137), introduzindo, de forma pontual, algumas considerações ou ressalvas, outras perspectivas de leitura têm sido apontadas, embora mais sugeridas do que desenvolvidas: a que vê na obra fialhiana uma herança da estética barroca (Rocha, 1939-1940), (Coelho, 1944:36; s/d:189), uma herança da estética romântica (Chaves,1923), ou "o produto mais acabado da doença romântica entre nós" (Sérgio,1980:113), uma manifestação da "écriture artiste" ou esteticismo finissecular (Simões, 1987:572), do decadentismo (Coelho, 1961:200), (Pereira, 1996:518), (Costa, 2004a) e simbolismo (Osório, 1957-1960: LII, 279), (Coelho, 1944:35), em alguns contos, uma prefiguração do surrealismo (Ferreira, 1979:200),

---

<sup>25</sup> Costa Pimpão dá-nos a conhecer na sua monografia sobre Fialho de Almeida a existência de vários projectos ou tentativas abortadas de romance em grande parte escritas sob pressão da crítica, desde a publicação em folhetins de "Ellen Washington" na *Correspondência de Leiria* (1875-1876) e de "Os Decadentes" no jornal *Novidades* (1879-1880), aos esboços e apontamentos de "A Quebra", "Os Cavadores", "A Obra-Prima Perdida", esta última erigida por Pimpão a "símbolo do drama literário de Fialho".

(Sepúlveda, 1993:8) ou, mais recentemente, do “expressionismo” (Lourenço, 2004:32), (Costa, 2004a:85; 355).

Destacaremos entre outras, pela importância de que se reveste, a leitura que um crítico como João Gaspar Simões faz da obra de Fialho, vendo nela "a charneira entre o realismo da ficção mais típica do século XIX e o esteticismo característico da ficção do princípio do século XX." Para Gaspar Simões, "sem aderir ao realismo nem ao naturalismo, passando por cima das duas escolas, (Fialho) vai direito a uma terceira: a escola que se formará no período de decomposição do próprio naturalismo, já a dois passos do decadentismo fim-de-século, da *écriture artiste*", do "chinesismo" estilo irmãos Goncourt (1987: 572). Mas se, por um lado, Gaspar Simões vê no artificialismo desta "*écriture artiste*" o lado caduco da obra de Fialho" (s/d: 166), por outro lado, não deixa de sublinhar a "arte muito subjectiva" deste "grande visionário da prosa portuguesa", situando os contos de Fialho, pela constante sobreposição do fantástico ao real, "*mais perto da poesia* que da criação novelística" (1987:575, *itálico nosso*).

Por seu turno, ao mesmo tempo que nota o "quanto era diferente e rebelde a pressões de escola o autor de *O País das Uvas*", Jacinto Prado Coelho define Fialho, de um modo algo paradoxal, como "o mais romântico dos nossos prosadores realistas". Para este crítico, a "qualidade lírica" é o traço dominante da ficção fialhiana, o que o leva a concluir que Fialho "subordinou o realismo de escola ao deleite pessoal e à expressão ou expansão do *eu* (1977: 149;151).

Pela influência que exerceu na vida literária portuguesa, sobretudo a partir da década de 60, merece igualmente destaque a leitura sugestiva, embora algo vacilante, de Óscar Lopes. Numa das páginas que escreveu para o suplemento literário de *O Comércio do Porto*, entre 1951-1967, Óscar Lopes afirma que "não há dúvida de que a obra de Fialho e a de Raul Brandão são decadentistas, não apenas na acepção de estarem influenciadas por um certo estilo denominado de *simbolismo-decadentismo*, mas também na acepção de exprimirem, aliás bem conscientemente, um sentimento de civilização e de nacionalidade em decadência. Esse decadentismo contrasta com o carácter

---

progressista e, portanto, programático que impera nas gerações românticas e realistas" (s/d:498).

Mais tarde, e embora o situe no capítulo "Contradições e Transformações do Naturalismo" da sua *História (Ilustrada) da Literatura Portuguesa*, Óscar Lopes refere-se a Fialho como a "personalidade mais saliente do nosso naturalismo", tendo não apenas escrito "alguns dos contos mais representativos dessa escola", mas tendo-se igualmente inscrito, "em dada fase inicial, entre os seus mais importantes doutrinários" (1973: 415). Esta leitura "naturalista" do autor de *A Cidade do Vício* será re-validada com a republicação desse texto inicial, em 1987, na obra *Entre Fialho e Nemésio* cujo título faz significativamente de Fialho um marco ou referência a ter em conta na nossa evolução literária.

Contudo, numa das últimas edições da *História da Literatura Portuguesa*, escrita em parceria com António José Saraiva, Óscar Lopes parece retomar a leitura "decadentista" inicial ao afirmar que "a formação do estilo decadente a partir das contradições internas do naturalismo tem como principal documento na nossa literatura a obra de Fialho" (s/d: 940). Nesta perspectiva, Óscar Lopes valoriza o "realismo superior" já anteriormente diagnosticado nos contos de Fialho, na medida em que, em muitos deles, "o naturalismo se nega e transforma em sobrenaturalismo" (id:421).

Sublinhando igualmente a dificuldade em classificar a escrita de Fialho, e ao mesmo tempo que faz dela uma referência incontornável na construção da nossa modernidade literária, Helena Carvalhão Buescu afirmou recentemente que "Fialho de Almeida pode ser hoje considerado como um dos nomes que, na transição do século XIX para o século XX, manifesta em Portugal as complexidades e por vezes contradições do movimento naturalista, combinado com tendências decadentistas e até mesmo simbolistas. Quer isto dizer que não é difícil reconhecer, na prosa fialhesca, a importância que ele concede a uma concepção positivista e cientificista da existência mas também da atitude literária, reflectida na frequência com que surgem certos temas na sua obra, quer nos contos, quer até mesmo nas crónicas: a hereditariedade, a influência do meio na degenerescência psicológica e social, a sua preocupação analítica com a raça, o meio, a educação transparecem numa prosa cujo recorte

impressionista, de traço vivo e comparações inesperadas, muitas vezes voluntariamente cruas, se torna uma *marca de estilo* procurada por Fialho, e muitas vezes por ele ostentada. Mas, ao mesmo tempo, Fialho de Almeida é também aquele que activamente descrê das possibilidades de regeneração de uma sociedade e um povo que a sua lupa lhe diz estarem irremediavelmente distantes dos valores morais, psicológicos, éticos e até mesmo profissionais que poderiam conduzir a uma mudança positiva na sua constituição" (Buescu, 2001:159-160).

Mais prudente, Maria de Lourdes Belchior prefere destacar a heterogeneidade estética da obra de Fialho, alertando para o perigo que as classificações escondem: "as canónicas e tradicionais classificações induzem, muita vez, em erro e, por escassez de meios, são impotentes para corresponder ao conteúdo, à significação e à simbologia das obras que classificam. Com Fialho de Almeida verifica-se, precisamente, a vanidade de tais classificações. Situado adentro de perspectivas históricas, Fialho de Almeida, prosador, deveria considerar-se talvez como realista com laivos de decadentismo. E no entanto, a Fialho convém, por virtude da riqueza multimoda da sua obra e das variadas perspectivas por que pode ser encarada, as classificações de *romântico, realista-naturalista, decadentista, impressionista, etc* " (Belchior, s/d:184). A advertência de Maria de Lourdes Belchior, ao mesmo tempo que sublinha a "riqueza multimoda" da obra de Fialho, vem chamar a atenção para as limitações que a leitura naturalista impõe, particularmente ao nível da ficção, e que este trabalho, de algum modo, tem como objectivo demonstrar.

Um dos problemas hermenêuticos levantados pela obra ficcional de Fialho tem justamente a ver com esta dificuldade de classificação. É certo que o discurso da história literária, em virtude da sua natureza linguística e construtiva, nem sempre pode abstrair de um juízo classificativo/valorativo mas, no caso deste escritor, torna-se importante re-pensar esse juízo inicial, de forma a realçar os aspectos mais inovadores obscurecidos por uma leitura redutora e, deste modo, eventualmente re-animar uma obra que, à excepção de *Os Gatos*, de alguns contos de colectânea ou simples apontamentos de viagem, conta hoje apenas com leitores "arqueólogos". Seria, a propósito,

interessante perguntar por que razão se utiliza para designar a escrita de Fialho o adjectivo qualificativo "fialhesco" (como vimos, por exemplo, na afirmação de Helena Carvalhão Buescu), cujo sufixo não nos parece de todo isento de uma certa carga pejorativa (quem se atreve a falar em estilo *camillesco*, *queiroseco*, *brandonesco*, *nobresco*?) quando se utiliza habitualmente para designar a obra de outros escritores portugueses o sufixo -*ano/a*; enquanto este último sufixo nos remete para a ideia de autoria, o primeiro remete-nos sobretudo para a ideia de semelhança, de imitação, ou origem afigurando-se-nos, por este motivo, mais adequado para qualificar os imitadores de Fialho do que para identificar a sua própria obra. A semântica do adjectivo não é aqui um pormenor despidendo...

Aquilo que nos propomos com este trabalho é assim uma re-visão do texto fialhiano, entendida na dupla acepção metonímica (de *tornar a ver* ou de *reencontro com* este texto) e metafórica (ver *de novo*, nova visão sobre o texto fialhiano, o que naturalmente pressupõe uma reflexão crítica sobre a pluralidade de visões/interpretações que este texto suscitou ao longo do tempo). Muito embora estejamos conscientes, como nos avisou Maria de Lourdes Belchior, que a riqueza multímoda da obra de Fialho faz com que esta re-visão tenha, necessariamente, um carácter provisório.

A crítica literária, essa mesma que o tem votado ao esquecimento e ao silêncio, parece ter alguma (má) consciência, ao convocar, paradoxalmente, a propósito de Fialho, os nomes de Baudelaire, Dostoievski, Edgar A. Poe, Huysmans, Hoffmann, Gautier ou L'Isle-Adam. Uma tal família literária é, já de si, um indício significativo de que a obra fialhiana, mais do que um sinal de transição ou o lugar onde se cruzam novas experiências estéticas nem sempre conciliáveis que de um modo genérico poderíamos designar de pós-naturalistas, representa um momento singular na afirmação de uma modernidade estética que irá marcar, de um modo especial, Raul Brandão - Fialho foi, aliás, como o notou Álvaro Manuel Machado, "o grande modelo literário oitocentista português" para o autor de *Húmus* (1984:25) - e encontrar a sua expressão, no início do século vinte, com *Orpheu* e, muito particularmente, com Mário de Sá-Carneiro. A influência de Fialho manifestar-se-á ainda, de forma mais ou menos directamente assumida, em vários

autores do século XX, como Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro: mediatizada pela escrita brandoniana e pelo modelo estrangeiro que Dostoievski corporiza, essa influência ecoa ainda na obra ficcional de José Régio e de Vitorino Nemésio, mas também, entre outros, na poesia satírica de Alexandre O'Neill, no conto rústico de Miguel Torga ou mesmo na construção da identidade artística de Vergílio Ferreira, como este último postumamente nos revelou<sup>26</sup>.

Mesmo nos seus aspectos mais datáveis ou contraditórios, a obra de Fialho reflecte a efervescência estética que caracteriza o espaço literário de transição entre os dois séculos, adquirindo corpo no cruzamento de orientações artísticas de índole e pressupostos teóricos e estéticos muito diversos que vão desde o Naturalismo, o Decadentismo e o Simbolismo ao(s) Modernismo(s): mais do que as tensões decorrentes do processo de autonomização da arte na sociedade moderna, esta obra - e nisto se diferencia Fialho de muitos outros escritores da segunda metade do século XIX -, prefigura em alguns aspectos aquilo que poderíamos considerar uma atitude modernista na ruptura relativamente às normas académicas e à tradição literária, naquilo a que Eunice Ribeiro definiu como característica do Modernismo, a "fuga às linguagens *consensuais* em direcção à autonomia e à auto-reflexividade" (Ribeiro, 2000:124), na exaltação da natureza irredutivelmente individualista do acto de criação artística. Talvez essa atitude, e em particular a veia corrosiva do panfletário, explique a "simpatia" que, num texto tão iconoclasta como o "Manifesto Anti-Dantas", Almada Negreiros deixa escapar ao referir-se "à imensa piada" de Fialho (Negreiros, 1993:22).

A procura de novas linguagens, o diálogo interartístico, a valorização da *expressão* são marcas de uma modernidade nascente que encontramos na obra de Fialho e que irá atravessar, entre outros<sup>27</sup>, a obra de autores como

---

<sup>26</sup> "O meu país reparte-se por três zonas distintas - o mar, a planície e a montanha. O mar ocupa o núcleo central na História e ouve-se em toda a nossa literatura, desde as "ondas do mar de Vigo" às obras dos descobrimentos e à poesia de Nobre e de Pessoa. A planície arde em certas páginas de Fialho e é um pouco pitoresca na poesia do Conde de Monsaraz. E a montanha mitifica-se em Pascoaes. Dessa tríplice raiz eu sou" (FERREIRA, 2001:153).

<sup>27</sup> Recentemente, João Barreira referiu-se nestes termos à influência de Fialho na literatura de fim-de-século: "[t]oda uma facção da prosa literária portuguesa, e em particular do conto, da divagação impressionista e da crónica de arte e de costumes, se coloca no final do século XIX sob o ascendente de um Fialho, visto, com razão, a uma luz divergente do Naturalismo, em cujas hostes começara por pugnar". Cf. "A evolução da narrativa finissecular", in: *História da Literatura Portuguesa* (AA.VV, 2003a:156).

Fernando Pessoa e José Régio. A dificuldade em definir a obra fialhiana - mas também a razão da sua vitalidade - tem exactamente a ver com a pluralidade de sentidos do *novo* que nela se jogam.

Em qualquer dos casos, importa salientar que essa procura do “novo”, do “moderno” que o polimorfismo da obra fialhiana reflecte não se confunde já (embora o pressuponha), com o modelo/o programa naturalista, antes denuncia uma atitude de desconfiança relativamente aos modelos discursivos de representação realista. Nas suas diversas configurações genológicas (sátira, panfleto, crónica, crítica de arte ou conto), a obra fialhiana vive, de um modo particularmente agónico, o dissídio entre a modernidade estética e a modernidade científico-tecnológica, económica e social de raiz burguesa<sup>28</sup>.

Com efeito, dificilmente se compreende como é que, em termos ideológicos, o pessimismo de Fialho se compatibiliza com a confiança positivista na razão, na ciência e no progresso, verdadeiro motor do projecto naturalista. O desejo de conjugar epistemologicamente arte, ciência e moral em nome de um projecto mais vasto de reforma social parece desde logo comprometido pela radical negatividade da obra fialhiana; a crença na marcha da civilização para um sistema de organização social positivo<sup>29</sup> cede lugar à inquietude do presente, à negação da história, à visão niilista do mundo, à sátira e ao grotesco.

O trabalho que ora nos propomos, para além do enfoque proporcionado pelos desenvolvimentos da teoria da ficção literária, tem assim como ponto de partida o quadro de pensamento configurante de um período literário, conscientes como estamos de que a ficção literária é um fenómeno histórico, culturalmente condicionado, e por isso mesmo, “legível” à luz de *frames* teóricos de natureza periodológica. No caso do autor que nos ocupa, este enfoque periodológico tornou-se inevitável em virtude do “rótulo” que desde sempre se lhe colou e em relação ao qual este procurou, por diversos meios,

---

<sup>28</sup> Sobre o conflito das duas modernidades, vejam-se, entre outros, (CALINESCU, 1999:49-sg.) e (AGUIAR e SILVA, 1995:139).

<sup>29</sup> A. Comte entende que “a concepção geral do novo sistema social, aquele e só aquele que pode ser o fim da crise actual da Europa civilizada” decorre da necessidade da aplicação do método científico (positivo) das ciências de observação à ciência política, (COMTE 1993:164-sg).

demarcar-se.

A nossa leitura da obra fialhiana surge assim norteada por um objectivo fundamental: mostrar a divergência de Fialho relativamente ao programa naturalista, através de dois momentos distintos. Num primeiro momento, esta leitura procura rastrear a divergência de Fialho através da *teorização* que os textos de crítica literária (e em particular, de crítica ao romance queirosiano), os textos de crítica de arte e algumas inserções metatextuais de poética implícita ou explícita, cobrindo um lapso temporal que vai desde 1880 a 1911/1925 (se atendermos apenas à data de recolha e publicação dos textos, sob a forma de volume) configuram; num segundo momento, esta leitura procurará chamar a atenção para a orientação antinaturalista que a *praxis* literária fialhiana evidencia, destacando a *despolarização* ou desrealização do real que os textos ficcionais levam a cabo e que irá encontrar na visão pictural “expressionista” e no grotesco a sua manifestação mais saliente.

Deste modo procuraremos demonstrar a ruptura de Fialho em relação ao modelo de racionalidade científica que o Naturalismo corporiza, o que, naturalmente, implica a análise de uma larga variedade de “textos”, crónicas, críticas de arte, ensaios, panfletos, prefácios ou apontamentos autobiográficos. Com efeito, é desde muito cedo visível na escrita fialhiana a recusa de uma concepção estética fundada na representação mimética do real ou, como preferimos dizer ao longo deste trabalho, tendo em conta a amplitude semântico-ideológica do neologismo de Fialho, na *kodakização* do real: um neologismo que tem na linguagem fialhiana uma indelével conotação irónica e se torna sinónimo, em termos artísticos, não apenas de representação “fotográfica” do real e de “industrialização” crescente, de reprodução mecânica (leia-se, sem a *griffe* pessoal, original, da emoção do artista), mas também de oposição à modernidade económica e tecnológica, de matriz burguesa, de que a máquina fotográfica se tornara símbolo.

A “viragem teórica” em relação ao Naturalismo que a crítica convencionou assinalar a partir do quarto volume de *Os Gatos*, não só se mostrará inconsistente, como, acima de tudo, parece não explicar uma prática ficcional anterior que, em muitos casos, é já em si divergente: com efeito, se em determinados momentos a obra fialhiana deixa transparecer a herança do

naturalismo, essa herança é, contudo, incessantemente transformada e negada. Ao mesmo tempo, procuraremos acompanhar as etapas fundamentais de formulação de uma *poética*<sup>30</sup> que faz da emoção e do “eu” o seu princípio nuclear.

O primeiro capítulo surge assim como uma breve sinopse dos principais vectores teórico-programáticos do Naturalismo, de acordo com a sistematização feita por Zola em *Le Roman Expérimental*, de forma a permitir, posteriormente, estabelecer o confronto entre a ortodoxia do programa naturalista e a posição heterodoxa assumida por Fialho em distintos momentos da sua obra.

No segundo capítulo, merecem especial destaque as páginas de crítica literária que Fialho escreveu e, de um modo particular, os artigos críticos sobre Eça de Queirós: estes últimos constituem um metatexto fundamental não apenas pelo que implicitamente nos revela acerca da mundividência literária e do próprio processo de escrita fialhiana, mas também pela oportunidade que nos oferece de reflectir sobre as razões mais profundas de um gesto em que desde sempre se viu apenas uma incontida inveja ou um injustificado ressentimento. Um aspecto tanto mais importante quanto a recepção da obra de Fialho tem sido, como vimos, desde sempre "ensombrada" (dir-se-ia talvez antes "assombrada") pela figura do romancista.

As páginas de crítica de arte, e em particular aquelas que Fialho consagra à pintura do seu tempo (a crítica de teatro, em virtude das limitações deste trabalho, não fará parte do nosso objecto de análise), merecem igualmente, neste contexto, uma atenção especial que constituirá o objecto do terceiro capítulo. Antes de mais, pelo momento raro de reflexão teórico-crítica que representam na obra deste escritor, chegando mesmo em alguns casos a constituir-se, implicitamente, como metalinguagem literária da poética fialhiana; pela importância que o elemento pictórico, visual nelas assume, as páginas de crítica de arte adquirem assim um papel decisivo na génese e configuração

---

<sup>30</sup> "A través de la teoría de Aristóteles, la *poiêtikê*, "arte poética", se concibe activamente; *poiêsis*, el proceso real de composición... es la activación, la puesta en obra, de la *poiêtikê*". (...) Hay que recordar también que estas palabras [*poiêtikê* y *poiêsis*], lo mismo que *poiêtês* "poeta", se forman directamente sobre *poiein* "hacer". Al griego, su lengua le recordaba constantemente que el poeta es un hacedor". No obstante, creo que *poiêtikê* debe traducirse sencillamente por "poética", que, sustantivado, tiene básicamente sentido activo: "arte de la composición poética", pero no excluye otro, en cierto sentido pasivo: "estudio de los resultados de dicho arte" (GARCÍA YEBRA, 1974:243), Nota 1. É sobretudo este conceito activo de poética que utilizaremos ao longo deste trabalho.

desta *poética*. Nas páginas de crítica de arte encontramos, de um modo especial, o Fialho-poeta, "maravilhado perante a beleza colorida do mundo" (Buescu, 2001:168) cuja relação (e, por vezes, oposição) com o Fialho-ficcionista não deixa de ser relevante. Mas também o Fialho atormentado pelas sombras que nele pressente, por tudo aquilo que de obscuro ou de hostil se constitui como ameaçador ou humilhante para o homem.

Os "Salões" de Fialho, dispersos ao longo da obra fialhiana, bem mereceriam ser reunidos em volume não apenas pelo papel pioneiro que o autor desempenhou entre nós no domínio da crítica de arte na transição do século XIX para o século XX, mas também pela invulgar intuição estética que aí nos revela, o seu apurado sentido de modernidade como, quase meio século decorrido sobre a sua morte, viria a reconhecer um crítico autorizado como José Augusto-França. As páginas de crítica de arte interessam-nos ainda na medida em que consubstanciam, no conjunto da teorização que oferecem ao leitor, um autêntico "manifesto" de negação da estética de representação realista/naturalista. No entanto, a divergência de Fialho relativamente ao programa naturalista tornar-se-á sobretudo visível ao nível da criação ficcional, através de uma poética que, derogando constantemente a razão, faz da imaginação, da expressão e da distorção grotesca o seu mais exaltante poder. E note-se aqui a natureza eminentemente física, visual, do grotesco, como os seus principais teorizadores, de John Ruskin, Wolfgang Kaiser a Mikail Bakhtine e Bernard Mc Elroy, sublinharam: "its true home is in painting and sculpture" (Mc Elroy, 1989:ix). Em última instância, a importância que o elemento visual, vívido, adquire na poética fialhiana do expressionismo grotesco é indissociável desta atenção que o olhar atento de Fialho dispensa à pintura do seu tempo, em particular, mas também à pintura de todos os tempos. Analisar os principais momentos constitutivos desta poética será o objecto do nosso estudo e a matéria dos capítulos seguintes

2. 2. A situação de Fialho parece resumir-se ainda hoje a um impasse ou paradoxo: ao mesmo tempo que se lhe recrimina a impotência romanesca ou falta de sentido de composição (numa comparação subliminar com o *romance*

---

naturalista), não se pode deixar de lhe reconhecer a originalidade e exuberância do estilo (que, no entanto, se afasta do paradigma naturalista). Acresce ainda que a exaltação unânime do estilo de Fialho se tem limitado, até aqui, mais a uma referência convencional, (um lugar-comum obrigatório e, por isso, esvaziado de sentido), a um simples pretexto para inventariar neologismos, plebeísmos ou francesismos, do que propriamente a um objecto de estudo apurado (Basto, 1917; 1940), (Pimpão, 1992f), (Oliveira, 1967)<sup>31</sup>: descontextualizado, o estilo de Fialho é reduzido a um mero exercício de virtuosismo literário.

De facto, se Fialho passou por um escritor maldito, para além das circunstâncias particulares da sua vida, isso parece ter-se devido, em grande parte, a um estilo desconcertante que ora seduz, ora afasta o leitor. Um estilo que já alguém chamou *barroco*, mas que, de um modo mais preciso, poderia igualmente ser designado de *emotivo*, dada a importância nuclear da emoção na obra fialhiana: a referência constante, dir-se-ia quase obsessiva, à emoção, à "sugestão emotiva" (ou aos seus correlatos de "alma", vida interior ou "dedans") ao nível da crítica de arte, em geral, e da crítica literária, em particular, vem não só confirmar o papel central que esta ocupa na poética fialhiana, como legitimar tal designação.

O estilo emotivo de Fialho dá-nos bem a medida do seu inconformismo rebelde quer em relação às convenções da sociedade burguesa, quer em relação às convenções literárias. Fialho defende uma escrita "arrancad(a) d'alma, e sincer(a) sempre, empregando (...) para a pior ideia a pior palavra-venho a dizer, a mais cruel, que é quase sempre a mais pictural e a mais persuasiva" (1992k:13), num desejo de transparência e de deseufemização da linguagem que, sobretudo no caso do Fialho panfletário, se revela uma estratégia retórica de persuadir e/ou provocar o leitor: como nos adverte na *Autobiografia-“Eu”* que abre o volume *À Esquina*, à hipocrisia de uma retórica de "luva branca" e *bienséante* ao gosto do "madamismo nacional", Fialho opõe

---

<sup>31</sup> Neste último estudo citado, o estilo de Fialho serviu mesmo de pretexto para demonstrar a influência da França na cultura e na literatura portuguesa da segunda metade do século XIX. Cecília Oliveira, significativamente, afirma o seguinte: "Ce n'est pas l'admiration pour Fialho mais la prudence qui a guidé le choix de la présente étude. Toute idée d'un premier travail de recherche était lié dans notre esprit à Eça de Queirós. Or, l'objet de notre étude est Fialho de Almeida, l'homme qui écrivit les phrases les plus dures et les plus injustes sur Eça", OLIVEIRA (1967), *L'influence de la France dans l'oeuvre de Fialho de Almeida* (thèse pour le doctorat de Troisième Cycle, orient. Professeur Robert Escarpit, Université de Bordeaux).

a verdade da sua linguagem panfletária e plebeia, uma linguagem “suja” e obscena que lhe granjeou a reputação de "não poder ser lido por senhoras”.

Mas este desejo de sinceridade traduz igualmente uma reacção contra a banalização da linguagem de que a imprensa e, sobretudo a literatura, são em seu entender responsáveis, e que denuncia aqui o Fialho escritor. A revolta de Fialho contra aquilo a que chama uma "literatura gá-gá", reduzida às "caganifâncias líricas da ordem, bifurcadas nos adjectivos de toda a gente" (1992l:174) estende-se ao *gagaismo*<sup>32</sup> da classe dirigente, dos burgueses e dos "ricos", contra o qual o seu estilo plebeu procura insurgir-se.

A linguagem plebeia e "suja" do Fialho panfletário, tal como ele próprio afirma quer na "Autobiografia" quer no panfleto "Literatura Gá-Gá", denota assim uma atitude de anti-academismo pela ruptura que significa relativamente ao convencionalismo e inautenticidade da retórica e do "estilo nobre", à mentira e sentimentalismo da literatura de ficção que ele acusa de "intrujice" (1992k:12), de "personalização falsa" e de "macaqueação" urdida sobre *clichés* (1992l:153); ao convencional desta literatura, às falsas emoções, ao simulacro de vida, Fialho procurará opor a verdade e sinceridade da sua escrita "arrancada d'alma", a dimensão "autobiográfica" ou talvez mais rigorosamente *egográfica* configurando-se aqui como um aspecto relevante desta escrita.

Numa sociedade cada vez mais mecanizada e massificada, em que o indivíduo é cada vez mais condenado ao anonimato, o estilo emotivo de Fialho surge, em primeiro lugar, como uma poderosa afirmação da individualidade e originalidade do escritor, como valorização da natureza irredutivelmente individual na criação literária: na sua concepção, "as palavras copiam-se, passam-se como moedas falsas correndo as bolsas sem paternidade investigada, mas não se pasticha a flama espírita que n'uma obra faz delas

---

<sup>32</sup> No panfleto *Literatura Gá-Gá* -"por ele retirado do prelo, a pedido de amigos, mas publicado póstumo", (PIMPÃO, 1943:85)-, Fialho acusa a classe dirigente de, pela falta de personalidade, pela vacuidade cerebral e propensão imitativa, *gagaizar* o país, facto preocupante sobretudo tendo em conta a sua expansão através do compadrio na atribuição de cargos públicos. Na linguagem hiperbólica de Fialho, "as pessoas que vivem nos prazeres da riqueza e na ociosidade de certos meios oficiais, têm tão pouco que fazer com as partes nobres da cabeça, que estas em pouco perdem a lucidez sinérgica da ideia, emperram, imobilizam-se, e acabam de geração em geração por sofrer uma pronunciada atrofia regressiva, cretinizando, *gagaizando* em massa os herdeiros dos contos e dos cargos d'aqueles regalados cidadãos". Daí que, para ele, a sociedade dirigente se resume a "uma sociedade de conselheiros, d'inspectores, de pares do reino e de cabrões", todos eles vocacionados para o "mister de beija-cús", (FIALHO DE ALMEIDA, 1992l:149;150).

coisa viva" (1992i:175). Esta intenção de, através do estilo, dar vida às palavras, gastas ou simplesmente falsificadas pela repetição e pelo comércio quotidiano, significa uma tentativa de recuperar a aura perdida (Benjamin,1982), um desejo de permanência do "eu" face à transitoriedade que caracteriza a "tormentosa existência contemporânea", onde "tudo envelhece precozmente, a alma e a laringe, a fisionomia e a inspiração" (1992i:15), onde, parafraseando Fialho, tudo, até mesmo a língua, rapidamente se torna "fútil". A hipertrofia do "eu" que o estilo fialhiano leva a cabo decorre precisamente da consciência deste envelhecimento precoce, desta constante ameaça de morte que paira sobre o homem moderno.

Dizer o tumulto do mundo moderno não é, porém, uma tarefa fácil para Fialho, dada a rigidez e racionalidade da língua portuguesa, demasiado presa ao espartilho clássico, às "imagens cediças e frases feitas" e à "sintaxe dos escritos fradescos que é costume apontar como mananciais de inspiração literária genuína" (Fialho de Almeida, 1992k:13). Fialho empreende neste sentido um trabalho de renovação/desarticulação da língua portuguesa que a crítica, de um modo geral, lhe reconhece ao atribuir-lhe, como vimos, "a mais estranha e bizarra linguagem que jamais se há escrito em língua portuguesa". Enquanto "obreiro da língua", Fialho assume uma atitude anti-tradicionista e anti-academista, confessando-se orgulhosamente um "trabalhador reputado de não querer escrever português correctamente" (1992c:195): Fialho insurgir-se-á assim quer contra a retórica balofa de um Latino Coelho, quer contra "os escritores bichosos (...) que pretendem amarrar os mais à manjedoura onde eles se estiolam a rilhar a palhada clássica" (1992c:193) ou contra "a carneirada de latinistas lambidos, e de *petits-abbés* repetidores dos cediços efeitos literários dos outros" (1992g:167) em que ameaçam tornar-se muitos dos novos escritores. A ruptura com o classicismo ficará, aliás, bem explícita nesta sua advertência irónica: "nos escritores, o primeiro aviso da velhice, não é o embranquecimento dos cabelos - é o classicismo dos livros" (1992k:168). Note-se, no entanto, que este impulso destruidor de Fialho se dirige sobretudo aos aspectos normativos da tradição e não tanto à Tradição enquanto continuidade temporal ou histórica.

O recurso aos estrangeirismos, à expressividade da linguagem popular<sup>33</sup>, à espontaneidade oral (dir-se-ia mesmo "primitividade", sobretudo se se tiver em conta o paralelismo com a pintura), à invenção vocabular tornam-se, para ele, instrumentos de criação de uma língua nova, plástica e vibrátil, uma autêntica revolução da linguagem cuja amplitude de registos e matizes se pretende em sintonia com a diversidade e a turbulência das sensações modernas.

A relação entre a crónica jornalística e a ficção fialhiana<sup>34</sup> é, a este nível, significativa, como se pode confirmar na crónica sobre o jornalista francês Charles Monselet, incluída em *Pasquinadas: no estilo de Charles Monselet*, Fialho descobre não apenas uma literatura do *instante* – “uma literatura que vive apenas o espaço de uma digestão (...), que empalidece e debanda como folhas de rosa” (1992g:129), mas também “uma língua fantástica, maleabilíssima, precisa, que refulge tudo, escorre, cheira e sabe a tudo” (1992g:130), uma língua capaz de traduzir, em toda a amplitude de sensações, a transiência da vida moderna.

É certo que Fialho defende não apenas uma "lógica" de articulação entre a linguagem e a vida moderna, como exige em muitos momentos a necessidade de deixar "sibilar a alma" (1992i:118), de conjugar *emoção* e *expressão*. Mas este desejo de transparência que anima sobretudo o Fialho panfletário cede lugar, no Fialho visionário, à descoberta das virtualidades da linguagem verbal, à exploração da beleza do significante e da musicalidade do ritmo, à polissemia significativa. Muito próximo, por vezes, da "instrumentação verbal" defendida pelos simbolistas - embora Fialho recuse a "sinfonia labial" do

---

<sup>33</sup> Fialho valoriza a criatividade e a imaginação da linguagem popular nestes termos: "ouvir falar o povo e ver correr-lhes dos lábios rosários de frases imaginosas e de expressões cheias de graça, é desencantar-se a gente da pretensiosa secura da maior parte dos nossos escritores, que divorciados das fontes da vida pátria, têm reduzido a língua a um miserável dialecto. Tão pouco as renovações sociais intensas deste século que por toda a parte transformaram a vida, trazendo às literaturas modernas, ideias, imaginações, assuntos novos, uma poética nova e uma nova linguagem, em Portugal logram viver na obra escrita, desde o seu jacto inicial, porque os homens de letras (...) não renova[m] a língua, e usa[m] para o arsenal de imagens poéticas em verso e em prosa, ridículas coisas do guarda-roupa romântico, sem beleza estética, propriedade ou rigor de visão comparativa, como os que comparam, por exemplo, paixões humanas a vulcões, e dizem *lábios de romã, olhos de cristal, voz de oiro*, e equiparam a beleza da mulher a um lírio, que é como forma, dos exemplares mais rígidos e feios da flora ornamental" (1992i:128-129).

<sup>34</sup> O jornalismo possibilitou a Fialho, para além do contacto com a realidade social do seu tempo, a descoberta de uma escrita da transitoriedade, da actualidade que o tempo dissolve, mas também o estatuto marginal desta escrita enquanto *literatura*: nas crónicas do jornalista francês, Fialho descobre a auto-consciência do tempo, a transitoriedade e o relativismo histórico que define a modernidade estética (CALINESCU, 1999:17). Helena Carvalhão Buescu sublinhou recentemente esta íntima relação crónica-ficção na prática literária de Fialho. A propósito de *Os Gatos*, a crítica literária e ensaísta destaca a forma "como entre o conto e a crónica de Fialho existe, na realidade, uma via de passagem mais ou menos clara, mostrando que entre a produção ficcional e o breve apontamento cronístico não é, muitas vezes possível estabelecer uma linha de fronteira completamente definida" (BUESCU, 2001:165-166).

instrumentismo-, deixar "sibilar a alma" significa para Fialho, articular emoção e ideia, por outras palavras, transformar a emoção em *expressão* ou, como ele afirma, *objectivar* a emoção. Se, como disse Mallarmé, "le vers est partout dans la langue où il y a rythme" (1991:389), para além do panfletário, o estilo fialhiano revela-nos ainda o Fialho visionário e "poeta".

É este Fialho-"poeta", atento ao poder plástico, expressivo da palavra (mas não menos atento às virtualidades expressivas das outras artes), que tentaremos descobrir nas páginas de crítica de arte e, em particular, no capítulo quarto deste trabalho, ao analisar alguns dos momentos significativos da sua criação "poética"/ficcional: um "poeta"/pintor/dramaturgo para quem a escrita é uma "tinta delirante" que tudo transtorna e/ou transforma, um sonho, "visão pictural" ou encenação dramática. A importância atribuída ao "eu sonhante" e à emoção enquanto princípios estruturantes da poética fialhiana, a dimensão lírica de muitas das suas páginas, a "visão interior" enquanto instrumento de despolarização do real constituirão aqui o centro da nossa atenção.

Sob este ponto de vista, a dimensão "poética" da escrita de Fialho, patente na irrupção constante, no plano do discurso, de um "eu" que vem instaurar a anarquia da sua subjectividade, tornou impossível a escrita *do* romance<sup>35</sup> com que tantos sonharam. Isto mesmo o entreviu, como dissemos já nesta introdução, Gaspar Simões, ao situar a criação "do grande visionário da prosa portuguesa mais perto da poesia do que da novelística" ou Jacinto Prado Coelho ao sublinhar a "qualidade lírica" como o traço dominante da escrita fialhiana: Fialho foi, como recentemente notou Lucília Verdelho da Costa, "um dos primeiros intelectuais a intuir a morte do romance [pelo menos do romance tal como o concebera o século XIX] e a elevar a tessitura da escrita a objecto da literatura" (2004a:293). Escrita que, à semelhança da escrita brandoniana, nos parece também ela "minada pela suspeita de que a vida é "uma mentira

---

<sup>35</sup> Fialho afirma na "Autobiografia" que "ninguém compreende a necessidade que há de escrever como se pensa e como se fala (...), consoante o temperamento emotivo de quem escreve, e sincero sempre, arrancado d'alma" (1992k:13). Mas esta defesa de uma escrita emotiva e sincera não deixa de ter implicações sob o ponto de vista narrativo: como o próprio Fialho nos esclarece numa das suas páginas de crítica de arte, incluída em *Vida Irónica*, "num romance psicológico, como num quadro, o entrecho, para mim, é pura anedota, e dos personagens só me interessa a porção de sinceridade que pode autobiografar-me o romancista ou o pintor" (1992i:183). Fialho desvaloriza deste modo a intriga e o estudo das personagens em meios diversos, a ordem racional da construção do romance para valorizar acima de tudo a presença do "eu" e da sua "desordem" emotiva.

trágica” levantada “até ao céu a poder de palavras” (Reyraud, 2000:19).

2. 3. Com a obra de Fialho não é tanto o século XIX que acaba, mas o século XX que começa. A intuição estética de Fialho, o seu “espírito admiravelmente antenado”, como o definiu Costa Pimpão (Fialho de Almeida, 1992a:9), leva-o a percorrer o caminho da revolta aberto pelos decadentistas e simbolistas franceses, sob cuja influência se vão construindo e afirmando os movimentos de ruptura do nosso *fim-de-século*. Um trajecto que, no caso de Fialho, se cruza com a novidade que o psicologismo de autores russos como Dostoievski (Fialho foi um dos primeiros escritores portugueses a descobrir no romancista russo o intérprete do “inquietante” da alma humana) ou a escrita dramática, angustiada, de escritores nórdicos como Strindberg ou Ibsen<sup>36</sup> vinham igualmente inaugurando. O “pessimismo temperamental” de Fialho levá-lo-á a conjugar de modo original estas tendências, acrescentando-lhes uma concepção trágica, dorida, e ao mesmo tempo profundamente “descrente”, da existência humana que é uma das marcas mais salientes da sua escrita. Quer pela via da estilização do real e da valorização do artificial, quer pela via da visão interior ou da dramatização da sua própria subjectividade, a “revolta” de Fialho torna patente uma idêntica atitude de ruptura em relação à realidade exterior ou, no sentido que temos vindo a definir, um idêntico processo de despolarização do real.

É este prenúncio de modernidade que o trabalho que nos propomos tem como objectivo demonstrar, e que, em nosso entender, justifica uma leitura *diferente/divergente* da obra fialhiana: uma leitura que incidirá sobretudo na obra ficcional (que, convém sublinhá-lo, não se circunscreve aos volumes de contos publicados), onde o panfletário cede lugar ao visionário e ao “poeta” lírico, e a que alguns, significativamente, chamaram “poética”. Na verdade, a escrita fialhiana faz do “eu” e da “necessidade interior”<sup>37</sup> (Kandinsky, 1998:108)

---

<sup>36</sup> Significativamente, Correia da Costa define a obra de Fialho como “uma galeria de sinistros e trágicos, [como] o grito oswaldiano de Ibsen” (COSTA, 1923:113).

<sup>37</sup> A “Necessidade Interior” de que nos fala Wassily Kandinsky no seu célebre ensaio “Do espiritual na arte” [1910] diz respeito quer à necessidade de expressão do mundo interior ou da “alma” do artista, quer a uma lógica interna, a uma vida interior da própria obra de arte, concebida como autónoma em relação ao mundo exterior, à natureza: “*Merece ser qualificado de “bom desenho” apenas aquele que não puder ser alterado em absoluto, sem que se destrua a sua vida interior* – independentemente de contradizer, ou não, as regras da anatomia, da botânica, ou de qualquer outra ciência. Não se trata pois de saber se uma forma exterior (e, portanto, arbitrária) é, ou não, respeitada, mas se o

o seu princípio “estruturante”: é este “eu” que, manifestando o seu desencanto perante uma realidade decepcionante, narcisisticamente procura descobrir dentro de si próprio novos mundos, uma “realidade” *outra* a que a visão interior ou imaginária vem dar forma. Deste modo, o visionarismo inerente à *praxis* literária de Fialho constitui-se como a manifestação mais explícita do antinaturalismo profundo (e não apenas periodológico) do escritor.

O intenso visualismo que caracteriza a escrita fialhiana, confirmando a íntima relação entre o escritor e o crítico de arte, sugere de imediato uma aproximação desta escrita à pintura, como tentámos mostrar no capítulo quarto deste trabalho. João de Castro Osório e Jacinto de Prado Coelho desde muito cedo destacaram, respectivamente, a “visão pictural” (1957/1960, LVII:300) e a “imaginação pictórica” (1977:159) como uma das maiores “forças” de Fialho, uma força que a crítica interpretou, paradoxalmente, como um sinal da sua “fraqueza” como romancista: rejeitando quase sempre a causalidade e a lógica discursiva enquanto princípios de construção romanesca, a escrita de Fialho impõe-se ao olhar do leitor como um “quadro”, uma “visão” ou uma “cena” cuja autonomia vem questionar o conhecimento racional, positivo.

A relação da escrita fialhiana com a pintura mostra-se, no entanto, mais profunda do que um simples intercâmbio de meios artísticos e um concomitante desejo de potenciar as virtualidades expressivas da escrita literária poderia deixar supor. Fialho escreveu “manejando a palavra numa espécie de embriaguez ritual” (Coelho, 1961:199), numa vertigem alucinatória, de ressonância trágica, que tudo amplifica, de-forma ou trans-forma. A poeticidade (García Berrio, 1994) da obra que nos legou reside não apenas no artifício verbal, nas “cataplasmas de palavras” que Fialho diz ter utilizado (Fialho de Almeida, 1886), ou como temos vindo a afirmar, num estilo ferozmente pessoal, mas sobretudo no poder expressivo-imaginário do seu visionismo grotesco.

Com efeito, a “macropia e a alma agitada do grande caricaturista”, como a

---

artista a utiliza tal como ela existe exteriormente. É igualmente necessário que as cores sejam utilizadas, não porque existam, ou não, com esse tom na natureza, mas *porquêsão necessárias para o quadro. O artista tem não só o direito, mas também o dever de utilizar as formas da maneira que julgue NECESSÁRIA para atingir os SEUS objectivos. Não é a anatomia (ou qualquer outra ciência do género) nem a negação teórica destas ciências que são necessárias, mas a liberdade total e ilimitada do artista na escolha dos seus meios* [italico e maiúsculas do autor] (KANDINSKY, 1998:113-1149).

ele se referiu Carolina Michaelis (Vasconcellos, 1917:262), estão na origem da criação de um universo ficcional inquietante e sombrio que surpreende o leitor pela sua capacidade de subverter ou dissolver o real, mas também pela sua força ou intensidade visual - um aspecto que a definição renascentista do grotesco como *sogni dei pittori* destacou ao chamar a atenção não apenas para a importância da imaginação onírica no processo criativo, mas também para um efeito indissociável do acto de recepção e do poder expressivo das imagens. A imaginação grotesca, propiciada pela irrupção do inconsciente sob a forma do sonho, da alucinação ou da loucura, vem deste modo revelar os monstros que habitam as profundidades do "eu", criando "un mondo fantastico che devia dal normale" (Scaiola, 1988:10), um mundo que, perdendo os contornos "familiares", se torna, neste sentido, "estranged" (Kayser, 1981:184).

Parece-nos, assim, possível falar de uma *poética* do grotesco na obra fialhiana, quer em sentido lato, como processo activo de construção da obra literária, mas também enquanto efeito estético produzido no leitor: uma poética em que o recurso à distorção e amplificação grotesca desempenha um papel nuclear<sup>38</sup> e que este trabalho procura analisar nos seus principais momentos constitutivos – e sublinhe-se desde já aqui, em consonância com Geoffrey Harpham, que o grotesco foi desde sempre abraçado "by "aesthetic" artists who insist on the non-mimetic character of artistic creation" (1982:5). De um modo geral, e tendo em conta a importância que a visão pictórica assume na poética do grotesco, procurámos privilegiar neste trabalho uma perspectiva estético-literária que permitirá não só relacionar o grotesco com a pintura, e em particular com o expressionismo, como também ver no grotesco uma manifestação da "decadência", conceito que tem vindo a ser definido como um dos "rostos da modernidade" (Calinescu, 1977), como uma "dinâmica de transição" (Weir, 1995) ou processo catalisador do futuro e não como sinónimo de declínio ou deterioração de um período anterior, normalmente associados à utilização do conceito enquanto categoria de análise histórica e cultural.

O visualismo, mas também o visionarismo grotesco, da escrita fialhiana revelam-nos ainda, para fazer aqui nossas as palavras de Maria João Reynaud

---

<sup>38</sup> Não nos parece que o grotesco seja um "recurso esporádico" para Fialho de Almeida, como sustenta Maria João Reynaud (2000:44), mas antes um elemento estrutural nuclear da escrita fialhiana enquanto instrumento da "despolarização" do real e, neste sentido, de derrogação da mimese naturalista.

a respeito de Raul Brandão, a “vocação expressionista” (Reynaud, 2000:41) desta escrita, a sua origem pulsional, o desejo que a determina em expressar aquilo que há de mais recôndito na alma humana, o *inexpresso* ou o *grito*<sup>39</sup> abafado de uma subjectividade que descobre a angústia e o *espanto* de viver num mundo esvaziado de sentido. Como argutamente viu o autor de *Húmus*, “Fialho [-como a sua escrita-] range de dor” (Brandão, 1998a:68).

Mas este “ranger” de dor, pelo drama interior que subliminarmente pressupõe, assim como pela importância que atribui ao corpo enquanto *expressão*, vem por seu turno sublinhar a vocação teatral, dramática, da escrita fialhiana: de resto, convém notá-lo, a atracção de Fialho pelo teatro fica bem documentada nas páginas que consagrou à crítica da arte dramática (crítica que, de um modo geral, põe a nu o mesmo anacronismo e ausência de novidade detectados ao nível da pintura, ou, como ele prefere dizer, a situação “cada vez mais ronceira do teatro português” (1992f:281). “Expressionismo” *avant la lettre*, dramatização da emoção e grotesco configuram assim uma poética invulgarmente inovadora entre nós, que a este nível se afirma como uma referência fundamental na construção da nossa modernidade estética.

Se no capítulo quarto procurámos destacar a relação da escrita fialhiana com a pintura, e em particular com o expressionismo, no quinto e último capítulo deste trabalho o nosso enfoque incidirá sobretudo na dramatização da emoção a que esta escrita procede e na visão grotesca enquanto instrumentos de despolarização do real (note-se que, curiosamente, o impulso plástico grotesco se aproxima na escrita de Fialho de uma visão do mundo *sub specie theatri*, a uma “amplificação da vida” que Bergson (1993:57) associa ao riso e ao cómico). Embora contaminada pelo “humor dilacerante” de Fialho (e daí, em parte, a tonalidade ambígua e a incomodidade que esta escrita provoca no

---

<sup>39</sup> O próprio Raul Brandão haveria de sublinhar nas suas *Memórias* a articulação entre o estilo de Fialho e a sua vivência particular da dor: “*Está diante de mim aquela boca enorme, aquela figura de gabinardo e chapéu mole que nas noites de tristeza e de abandono me dizia: -o que eu sofri! o que eu sofri!...- (...) Deu-lhe Deus o mais rico quinhão que imaginar-se pode, a língua incomparável para exprimir a quimera e a dor, e esse macaco sem fé esbanjou-a com o mais absoluto impudor: serviu-lhe para a chacota. Transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo. As descrições perderam a proporção, as figuras a realidade, transformadas em figuras de dor ou de grotesco; a própria cidade ressurgiu a uma tinta lívida de antemanhã, com a casaria a escorrer vício e aspectos tétricos... É isto, sim, mas isso criou-o ele de pobreza e desespero, criou-o de gritos que nunca ninguém lhe ouviu*” (Brandão, 1998a: 67). Para Raul Brandão, a experiência da dor é indissociável do exacerbamento ou do “transtorno” de que emerge a visão grotesca fialhiana do mundo, uma visão nascida do desespero, dos “gritos que nunca ninguém lhe ouviu”, muito próxima da estética do grito de que nos fala Jean-Michel Gliksohn (1990:38).

leitor), procuraremos definir a dramatização da emoção quer no sentido pessoano de objectivação ou abstractização da emoção (em consonância com a aspiração universalizante do expressionismo), quer sobretudo no sentido mais amplo de identificação da condição existencial humana à condição histriónica. A visão trágica da existência humana que tal identificação sugere, associada ao paroxismo expressionista, indicia igualmente aquilo que poderíamos chamar a dimensão “proto-existencial” desta escrita (sublinhando, deste modo, mais do que uma condição “intervalar”<sup>40</sup>, a sua vocação inaugural). Sob este ponto de vista, a fragmentação mental e a descoberta da alteridade, em íntima conexão com a temática finissecular da loucura e da nevrose, dão origem à despolarização interior e à encenação dramática do “eu” que, por sua vez, conduz ao aparecimento do tema da “máscara”, um tema central para a carnavalização grotesca.

Dir-se-ia que a obra ficcional de Fialho parece ilustrar a tensão que, de acordo com Robert Scholes, está na origem do modernismo<sup>41</sup> (Scholes, 1991): a tensão entre a representação naturalista do real e o esteticismo pós-naturalista (ou, noutros termos, entre o desejo de racionalização do real e a constatação do seu carácter irracional ou a-razional, entre a estabilidade e a instabilidade ou impossibilidade de um sentido). Conceito estruturalmente desestabilizador, o grotesco traduz assim a instabilidade de sentido que caracteriza o mundo moderno: na síntese de um dos seus principais teorizadores, o grotesco “permits of no reconciliation” (Kayser, 1981:59).

---

<sup>40</sup> Cf. “A Narrativa Intervalar”. In: *História da Literatura Portuguesa* (AA.VV, 2003a:369-sg).

<sup>41</sup> Poder-se-ia ler a biografia de Fialho, tal como Scholes o fez relativamente a Joyce, no sentido de sublinhar a sua vinculação ideológica ao modernismo europeu. De acordo com Scholes, “muitos jovens talentosos nascidos na Europa nos anos 80 do século dezanove sucumbiram ao fascínio de um socialismo idealista e internacionalista nas suas aspirações e alicerçado na simpatia pela classe trabalhadora, aliado à forte repugnância pela burguesia e respectivas instituições”. Para Scholes, terá sido precisamente a desilusão quanto à possibilidade de concretizar o programa socialista que “conduziu os jovens de talento a soluções autoritárias, quer na arte, quer na religião, quer na política” (SCHOLES; 1991:44). De um modo idêntico ao percurso de Joyce, a biografia (e a autobiografia) de Fialho -a origem plebeia, as dificuldades económicas, a experiência da tortura e da discriminação nos colégios, a empatia com o povo e o ressentimento contra a classe burguesa- explica o empenhamento inicial na causa republicana, socialista e democrática e o posterior desencanto político visível no prefácio ao discurso de Bernardo de Chouzal (publicado postumamente em *Saibam Quantos* sob o título “Instrução e Educação Popular”), onde Fialho confessa não apenas as suas “dúvidas sobre a boa fé republicana”, como afirma a sua “crença na eficácia de um governo de força - mas de força!” (FIALHO DE ALMEIDA, 1992m:112) que acima de tudo invista na educação e no ensino, sem os quais não há progresso social. Esta tensão ou “dialéctica modernista”, para utilizar a expressão de Scholes, condiciona a opção de Fialho pela vida literária e, de um modo geral, a sua obsessão estética. O culto da beleza, da força, da masculinidade ou da raça que encontramos em muitas das páginas de Fialho, decorrente da sua obsessão plástica, pela aproximação que sugere a uma ideologia anti-liberal como aquela que viria a ser defendida por Pessoa, Pound ou Marinetti, tornou-se certamente (mais) uma das razões da inconveniência deste autor.

Se a ambivalência do grotesco, por um lado, denuncia esta tensão (ou, em termos hegelianos, este desejo de conciliação de contrários<sup>42</sup>), por outro lado, a distorção e o exagero enquanto instrumentos do grotesco, pela ruptura que configuram relativamente à representação realista/naturalista, anunciam já a "desumanização" que Ortega Y Gasset definiu como característica da arte moderna.

É justamente esta operação de deformação ou estilização do real que, em nosso entender, está subjacente à poética fialhiana do grotesco cuja gênese procurámos acompanhar ao longo deste trabalho: uma poética que, ao utilizar o grotesco como instrumento de "desumanização", se constitui implicitamente como crítica, mas também superação, da estética da representação realista/naturalista. Note-se que, como mostrou Wolfgang Kayser, o grotesco floresceu precisamente nos períodos históricos dominados por um profundo sentimento de crise, naqueles períodos em que a crença numa ordem ou razão superior foi posta em causa, gerando no homem angústia e insegurança (no século XVI, no período que vai do *Sturm und Drang* ao Romantismo, do século XX aos nossos dias):

*"The various forms of the grotesque are the most obvious and pronounced contradictions of any kind of rationalism and any systematic use of thought"* (Kayser, 1981:188).

Se o grotesco procurou, desde sempre, dar forma ao indizível, se não mesmo ao invisível, como o têm demonstrado os seus principais teorizadores, a sua presença na obra de muitos dos autores mais significativos do século XX mostra-nos que este se tornou a forma de expressão e de exorcização privilegiada dos medos, angústias e contradições do homem moderno. Mas este grotesco moderno, e em particular o expressionismo grotesco, como o notou Eduardo Lourenço, "só a partir de Fialho" pode ser detectado entre nós (Lourenço, 2004:32).

---

<sup>42</sup> "Como já dissemos, a arte hindu procurou resolver esta contradição [entre particular/universal ou entre forma sensível/conteúdo "supra-sensível"] dando às suas produções formas desmedidas. Para se poder incarnar o universal em figuras particulares e sensíveis, levaram-se estas figuras até ao colossal e ao grotesco. É que uma figura particular feita, não para se expressar a si mesma mas a uma significação universal que lhe é exterior, tem de ser apresentada, para que satisfaça a nossa intuição, com um aspecto exagerado, com um exagero sem limites. Recorreu-se a um fantástico exagero da grandeza espacial e da imensidade temporal bem como à multiplicação de certos órgãos e elementos: assim se obtiveram estátuas de várias cabeças, de muitos braços, etc., tudo isso com o

Face ao colapso da razão e da ciência, ao desmoronamento de um mundo e de uma civilização cada vez mais esvaziados de *alma*, o homem moderno enfrenta pela primeira vez a experiência da sua irremediável fragilidade ontológica, o absurdo da sua dor que o grotesco transforma num estranho e perverso prazer, no delírio carnavalesco das imagens ou, por outras palavras, na encenação simultaneamente trágica e humorística do seu próprio drama. Nesta capacidade de "transmutation de la mort" (Blanchot, 1955:190) reside, afinal, a "poesia trágica" (Coelho, 1961:203) de Fialho.

Talvez esta "poesia trágica" não tenha permitido a Fialho "construir um romance ou erguer um mundo fictício com relativa autonomia" (Coelho, 1977:161), como tantos lhe censuraram; mas nem por isso os fragmentos, os quadros, as cenas ou visões que nos legou deixam de participar dessa "arte do romance" que, tal como o mostrou Milan Kundera, se foi constituindo na sociedade ocidental como um espaço imaginário em que se suspende o juízo moral e se descobre a relatividade das coisas humanas, "o estranho prazer resultante da certeza de que não há certeza" (1994:34), o humor e a ironia. Uma herança de liberdade que nem sempre foi compreendida e, sobretudo, respeitada, como o demonstram "os testamentos traídos" de autores tão díspares como Rabelais, Kafka ou mesmo Stravinski: em qualquer dos casos, como o mostrou Kundera, a intervenção do juízo moral reduziu, atraiçoou ou simplesmente comprometeu o significado das obras que nos legaram. Aos "testamentos traídos" desses autores poderíamos, certamente, acrescentar ainda o nome de Fialho.

---

fim de dar uma ideia concreta da amplitude e da universalidade de significações". Cf. "O Simbolismo Fantástico" in: *Estética*, Segunda Parte: Desenvolvimento do Ideal em Formas de Arte Particulares (HEGEL, 1993:193).



## ***CAPÍTULO I***

### **O programa naturalista e a *kodakização* do real**



## Capítulo I: O programa naturalista e a *kodakização* do real

*"Em nossos dias, o espírito positivo matou o sentimento poético" (Fialho d'Almeida, Figuras de Destaque).*

### 1. Arte e Ciência: conjugações metodológicas

Herdeiro directo do século das luzes, nascido sob o signo da razão, da ciência e do progresso, o Naturalismo encarna a euforia positivista que dominou os primeiros decénios da segunda metade do século XIX ao procurar (re)estabelecer uma articulação profunda entre a literatura, a ciência e a sociedade, seriamente questionada pelo idealismo romântico. Definindo-se como esforço de aplicação da observação e da experiência à literatura pela adopção do método experimental, então introduzido por Claude Bernard no campo da medicina, o Naturalismo pretendeu assumir-se como a fórmula científica em que assentaria o progresso artístico, social e moral da sociedade moderna. O mito do progresso que acompanhou o triunfo económico da burguesia e, de alguma forma, se procurou alargar à literatura, transparece não só da concepção do romance experimental enquanto expressão literária do espírito científico do século, como também da função superior que, no

entender do seu principal teorizador<sup>43</sup>, caberia ao romancista naturalista: desde moralista "expérimentateur", a sociólogo prático, historiador ou investigador das ciências sociais e políticas, acrescenta Zola, "je ne sais pas (...) de travail plus noble ni d'une application plus large" (Zola,1971:76). Neste largo espectro de aplicações, o romancista naturalista descobrirá, afinal, a tentação de um projecto que, ao pretender conjugar a verdade e a moral (*id*:121), orgulhosamente se reclama de "hegemónico".<sup>44</sup>

Uma tentação subliminar à própria concepção do romance experimental enquanto inquérito geral sobre o homem, exigindo do romancista naturalista não apenas o conhecimento, a actualização e a articulação constante dos resultados das diversas ciências, mas também a análise do determinismo dos fenómenos humanos e sociais, com o objectivo, sublinha Zola, de "dominar e dirigir" (*id*:80) esses mesmos fenómenos. É esta conexão ideológica e metodológica com a ciência que levará o romancista naturalista a auto-afirmar-se um obreiro do progresso<sup>45</sup>, alguém que tem a consciência de trabalhar "com o século" nessa grande obra "qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée" (*id*:80), alguém a quem cabe, no fundo, a difícil tarefa de conciliar o progresso científico/tecnológico e sociológico e a modernidade artística.

---

<sup>43</sup>Entendemos aqui o Naturalismo, tal como o fez Wellek, enquanto conceito periodológico, historicamente delimitado e atinente a um *corpus* textual particular, distinto do Realismo, embora constitua, em muitos aspectos, a sua evolução lógica: "naturalism" is the doctrine of Zola; it implies a scientific approach, it requires a philosophy of deterministic materialism while the older realists were far less clear or unified in their philosophical affiliations" (WELLEK, 1963:234). Uma concepção que Yves Chevrel vem corroborar ao afirmar que "Zola (...) peut être défini comme le lieu géométrique où viennent s'inscrire les tendances de toute une époque, du moins de tout un courant de pensée et de toute une pratique (littéraire). Plus qu'un exemple ou même qu'un pionnier (...), il est un modèle, au sens technique du terme" (CHEVREL, 1982:31). O próprio Zola, reagindo à acusação de que o Naturalismo seria apenas uma teoria para seu uso pessoal, insistirá na demarcação científica do Naturalismo, na sua autonomia em função do método experimental. Neste sentido, restringimos o conceito genérico de "naturalismo" proposto por Arnold Hauser para "designar o movimento artístico" composto, no entanto, de duas fases distintas, conceito que, em seu entender, é preferível ao de "realismo", mais adequado para designar "a filosofia oposta ao romantismo e ao seu idealismo", (HAUSER, s/d b: 88).

<sup>44</sup> Ao analisar o contributo de Zola na afirmação de uma estética naturalista, Jean Kaempfer sublinha a vocação expansionista do Naturalismo nos seguintes termos: "cette extension de la littérature vers la morale et la vérité n'est pas accidentelle ou publicitaire; le naturalisme la revendique orgueilleusement comme l'essence même de son activité et la justification de ses prétentions, maintes fois répétées, à l'hégémonie"; "Le naturalisme, au-delà de sa spécificité littéraire, annexe la science envahit la morale et la politique; en-deçà, son extension n'est pas moindre, puisqu'il imprègne les moeurs intimes de ses écrivains, se signifie dans leurs habitudes les plus privées, leurs pratiques les plus menues; il colonise le siècle, et il détermine, jusque dans les détails, une manière de vivre", (KAEMPFER, 1989: 42, 70).

<sup>45</sup> A adopção do método experimental, na opinião de um dos principais críticos de Zola, vem, pelo contrário, desmentir esta euforia, isolando o escritor da realidade social e remetendo-o ao papel de simples espectador. Citando a crítica de Lafargue, Lukács descreve o método criativo de Zola, "as similar to that of a newspaper reporter", o que, sublinha, "is perfectly in accordance with Zola's own programmatic statements", (LUKÁCS, 1989: 90).

Muito embora o Naturalismo proclame esta vocação interdisciplinar, a verdade é que a transposição do modelo científico para o campo da literatura suscitará vários problemas, sobretudo relacionados com o estatuto e função do romancista, simultaneamente observador e "experimentador". Com efeito, a difícil conciliação entre a objectividade do método científico e o temperamento ou visão subjectiva do escritor constitui não apenas uma das principais ambiguidades, mas também uma das maiores preocupações de Zola ao apresentar a sua teoria do Naturalismo. Este será, aliás, um aspecto particularmente relevante no que diz respeito à relação de Fialho com o Naturalismo, uma relação que, ao contrário do que tem sido dito, se revela problemática e que aqui nos interessa analisar, antes de mais, tendo em conta alguns dos principais pressupostos teórico-programáticos deste movimento.

Claude Bernard sublinhara já, na sua *Introdução à Medicina Experimental*, a importância fundamental do método experimental no domínio da ciência: por um lado, ao afirmar que a "revolução" que este operou nas ciências "consiste em ter substituído a autoridade pelo critério científico", por outro lado, ao radicar no método a oposição entre a impessoalidade da ciência e a personalidade da arte -"a arte é o *eu* ; a ciência é o *nós*" (Bernard, 1978:56-59). Mas se ao distinguir desta forma a arte da ciência, Claude Bernard procurou, sobretudo, demarcar uma diferença, reivindicando para a medicina, até então entendida como arte, o estatuto de ciência, pelo contrário, o esforço de Émile Zola significou a tentativa de anular essa diferença através da criação de uma "literatura experimental", da conjugação epistemológica e metodológica entre a arte e a ciência. Um esforço que não o impediu, contudo, de se mostrar consciente das dificuldades decorrentes da aplicação da observação e da experiência à literatura e, em particular, ao romance.

## **1. 2. Método vs Temperamento: a fórmula naturalista**

Em 1865, num dos seus primeiros artigos críticos, dedicado a Proudhon e Courbet, Zola exalta o temperamento e originalidade do pintor -"Mon Courbet,

à moi, est simplement une personnalité" (1979:34)-, mas também o realismo vigoroso das suas telas: em ruptura com as convenções académicas, a pintura de Courbet nasce da observação directa da realidade, conjugando monumentalidade pictórica e "trivialidade" temática (visível na preferência por assuntos populares, familiares ou extraídos de um quotidiano banal). Zola demarca-se, nestes termos, da crítica que Proudhon dirigira a Courbet, ao mesmo tempo que se insurge contra a concepção proudhoniana da arte como pedagogia social, como "representação idealista da natureza e do homem" em nome do "aperfeiçoamento físico e moral" da humanidade, justamente na medida em que esta idealização lhe parece sacrificar a personalidade do artista. A esta negação da individualidade na obra, Zola contrapõe a sua própria concepção: para ele, uma obra de arte é "un coin de la création vu à travers un tempérament" (1979:24-25), expressão que corrigirá mais tarde, e destacando a matriz positivista, para "un coin de la nature vu à travers un tempérament" (1971:140). Se a definição de arte aqui esboçada por Zola deixa já entrever o núcleo da sua complexa teoria do Naturalismo, centrado no equilíbrio entre a afirmação do temperamento do artista e a representação mimética, objectiva da realidade, esta definição será, contudo, incessantemente glosada e matizada ao longo dos ensaios que compoem *Le Roman Expérimental*.

O artigo que, nesse mesmo ano, Zola consagra à publicação de *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt, constitui, em certa medida, um desenvolvimento desta concepção inicial, ao procurar conjugar o temperamento/personalidade com a atenção ao presente, à realidade contemporânea. Significativamente, afirma Zola, uma obra como *Germinie Lacerteux* é grande, na medida em que ela é "la manifestation d'une forte personnalité, et qu'elle vit largement de la vie de notre âge" (1979:84). Mais do que uma manifestação do "espírito anti-romântico" (Hauser, s/db:12) que domina o Naturalismo, a preocupação de objectividade, a atenção à realidade contemporânea, entendida aqui cada vez mais como sinónimo de natureza, constituirá, enquanto princípio teórico-programático a conjugar com a personalidade do romancista, um dos problemas mais complexos na configuração do Naturalismo.

Bem diferente parece ser, no entanto, a posição assumida por Zola em *Le Roman Expérimental*, nomeadamente ao discordar da definição de artista proposta por Claude Bernard: um artista é "un homme qui réalise dans une oeuvre d'art une idée ou un sentiment qui lui est personnel" (1971:94), (Bernard, 1978:250). À semelhança de Bernard, Zola admite um ponto de partida pessoal, um certo "*quid proprium*" que constitui a ideia, o sentimento ou a originalidade de cada artista, mas, significativamente, apresenta agora alguma resistência quanto à "personalização" da obra de arte, defendendo antes a necessidade de submeter esta ideia ou sentimento ao controlo da experiência ou, como ele próprio gosta de dizer, de submeter este sentimento pessoal ao "controlo da verdade" (1971:94); parafraseando a linguagem científica de Claude Bernard, o cientista deve então desaparecer para poder, de uma forma neutra e objectiva, verificar os resultados da experiência.

Postulando um ponto de partida comum (ideia *a priori* ou hipótese) para o cientista e para o romancista, a tese de Zola é relativamente arrojada: tal como o cientista, para verificar ou infirmar uma hipótese, não se pode limitar à observação da natureza, devendo efectuar uma ou mais experiências pela modificação, em condições determinadas, dos fenómenos naturais, químicos ou fisiológicos, também o romancista não se pode limitar à ideia *a priori* ou sentimento pessoal, devendo fazer uma experimentação sobre os fenómenos psíquicos e sociais<sup>46</sup> que pretende analisar. Em qualquer dos casos, portanto, o sentimento pessoal não é senão o ponto de partida do método experimental, como Zola insistentemente repetirá em *Le Roman Expérimental*: o sentimento, o génio não deixa de ser o génio, "seulement il est contrôlé par l'expérience" (1971:84). Esta necessidade de "pôr à prova o génio" através da experiência é não apenas bem elucidativa quanto ao papel da personalidade no romance

---

<sup>46</sup> Zola dá como exemplo de experimentação no romance a criação do barão Hulot, personagem que, em *La Cousine Bette*, permite a Balzac demonstrar, pela modificação das circunstâncias e dos meios, a devastação que o temperamento amoroso provoca na família e na sociedade: "dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation", (ZOLA, 1971:64). Henri Mitterand vê nesta concepção analógica do modelo experimental um dos contributos teóricos mais inovadores de Zola, prefigurando alguns dos pressupostos que a análise semiótica da narrativa viria a desenvolver: "Le savant met son hypothèse à l'épreuve de l'expérience; le romancier fait passer son héros par une série d'épreuves, qui tout à la fois révèlent son caractère et son destin, et construisent le programme des situations romanesques (...) Zola a donc très justement perçu la parenté profonde entre l'activité de recherche, au sens scientifique du terme, où s'associent en permanence l'observation et l'expérience, et l'activité de production romanesque, où se complètent mutuellement la description des choses et le récit des événements", (ZOLA, 1989:16-17).

experimental, como também significativa da orientação científica, positiva, do Naturalismo e do século. É, aliás, invocando a lei dos três estados formulada por Comte e afirmando a confiança na evolução positiva do espírito humano que Zola defende a aplicação do método experimental ao romance.

Com efeito, perante a oposição entre a singularidade do temperamento e a universalidade do método, e no sentido de erradicar qualquer ambiguidade, Zola sublinhará, reiteradamente, ao longo dos diversos artigos que compoem *Le Roman Expérimental*, que o Naturalismo é, acima de tudo, uma questão de método ou de fórmula científica e não de retórica ou de forma -"le naturalisme n'est pas dans les mots, (...) sa force est d'être une formule scientifique" (1971:126)-, insistindo, assim, no carácter impessoal do método ou fórmula.

Se, por um lado, esta fórmula ou imperativo metodológico da verdade, constitui a manifestação mais evidente da reacção contra a "mentira romântica" (Girard,1961) que o Naturalismo pretendeu significar, por outro lado, enquanto instrumento de análise da realidade contemporânea, será igualmente este imperativo a determinar a expulsão do "eu" do romancista, como única garantia da impessoalidade do romance.

### 1. 3. O ecrã naturalista e a fotografia do real

A atitude de ruptura com a imaginação romântica, com a ilusão lírica<sup>47</sup> que o Naturalismo personificou, manifesta-se, antes de mais, na necessidade de o

---

<sup>47</sup> Esta descrença no idealismo lírico romântico surge ligada a factores históricos e culturais atinentes ao fracasso da Revolução de 1848 que veio frustrar as promessas de uma nova era de igualdade e fraternidade e que, de algum modo, terá conduzido posteriormente à derrota perante o exército prussiano. É, aliás, servindo-se de uma linguagem bélica, que Zola reflecte sobre o progresso da nação francesa: "Ce qu'il faut confesser très haut, c'est qu'en 1870 nous avons été battus par l'esprit scientifique. (...) nous nous sommes brisés contre la méthode d'un peuple plus lourd et moins brave que nous, nous avons été écrasés par des masses manoeuvrés avec logique, nous nous sommes débandés devant une application de la formule scientifique à l'art de la guerre; sans parler d'une artillerie plus puissante que la nôtre, d'un armement mieux approprié, d'une discipline plus grande, d'un emploi plus intelligent des voies ferrées. Eh bien! je le répète, en face des désastres dont nous saignons encore, le véritable patriotisme est de voir que des temps nouveaux sont venus et d'accepter la formule scientifique, au lieu de rêver je ne sais quel retour en arrière dans les bocages littéraires de l'idéal... L'esprit scientifique nous a battus, ayons l'esprit scientifique avec nous si nous voulons battre les autres. Les grands capitaines aux mots sonores ne sont pas à regretter, si désormais les mots sonores ne doivent plus aider à la victoire", (ZOLA, 1971:130-131).

artista/romancista fundar a sua obra apenas "sur le terrain solide du vrai" (Zola, 1971:124). À semelhança daquilo que Champfleury afirmara relativamente ao Realismo, o romancista naturalista deve basear-se na observação da realidade à sua volta, descrever apenas os ambientes que conhece ou sobre os quais investiga e utilizar uma linguagem neutra, simples, despida de qualquer artifício:

*"L'art vrai (...) qu'on pourchasse aujourd'hui sous le nom de réalisme (...), l'art simple, l'art qui consiste à prendre des idées sans "les faire danser sur la phrase", comme disait Jean-Paul Richter, l'art qui se fait modeste, l'art qui dédaigne les vains ornements du style, l'art qui creuse et qui cherche la nature comme les ouvriers cherchent l'eau dans un puits artésien, cet art qui est une utile réaction contre les faiseurs de ronsardisme, de gongorisme, cet art trouve partout dans les gazettes, les revues, parmi les beaux esprits, les délicats, les maniérés, les faiseurs de mots, les chercheurs d'épithètes, les architectes en antithèses, des adversaires aussi obstinés que les bourgeois dont je vous ai donné le portrait" (Becker, 1992:50-51).*

Entre nós, na célebre Conferência do Casino "A *Literatura Nova: O Realismo como Nova expressão da arte*" (1871), Eça de Queirós defenderia igualmente a preocupação de verdade, desde logo ao nível da linguagem, como a característica principal do Realismo/Naturalismo:

*" O Realismo não é um simples modo de expor -minudente, trivial, fotográfico. (...) O Realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta." (Reis (ed), 1990:140).*

Deste modo, ao submeter a imaginação ao tribunal da verdade, o Naturalismo procurou não apenas minimizar uma das suas maiores dificuldades em termos de criação artística como, sobretudo, constituir-se na fundamentação científica ou corolário lógico do Realismo<sup>48</sup> anterior que o

---

<sup>48</sup> Tal como o define Wellek, enquanto conceito periodológico, o Realismo significa "the objective representation of contemporary social reality". (...) It rejects the fantastic, the fairy-tale like, the allegorical and the symbolic, the highly stylized, the purely abstract and decorative. It means that we want no myth, no *Maerchen*, no world of dreams. It implies also a rejection of the improbable, of pure chance, and of extraordinary events, since reality is obviously conceived at that time, in spite of all local and personal differences, as the orderly world of nineteenth-century science, a world of cause and effect, a world without miracle, without transcendence even if the individual may have preserved a personal religious faith" (WELLEK, 1963:241).

famoso crítico de arte parisiense definira como a "reproduction, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où on vit", (*apud* Becker, 1992:148). Em função da conjugação epistemológica e metodológica com o determinismo científico, o romancista naturalista atribuirá, assim, uma importância crucial à observação e análise do meio social, aos registos e notas "prises sur le vif", à pesquisa de arquivos e documentos na tentativa de conseguir uma representação rigorosa do meio e do homem, de fazer equivaler o romance, a verdade e a vida.

A questão da objectividade da mimese realista/naturalista será sobretudo analisada no ensaio "Du Roman", incluído em *Le Roman Expérimental*; aí Zola denega não apenas à imaginação o papel de atributo principal do romancista moderno, como defende, em sua substituição, o "sentido do real", ou seja, a capacidade "de sentir la nature et de la rendre *telle qu'elle est*" (1971:215). Embora aparentemente vulgar, tal atributo torna-se, na prática, a marca de um raro talento, uma vez que o olhar do romancista funciona inevitavelmente como um ecrã ou filtro subjectivo, que deforma, em maior ou menor grau, nas linhas e/ou na cor, os objectos da percepção sensível: para Zola, a criação objectiva é, neste sentido, "la création modifiée par le milieu où passe son image"<sup>49</sup>.

Se, por um lado, Zola parece sublinhar aqui a dimensão utópica da representação objectiva, em flagrante contradição com os pressupostos epistemológicos defendidos em *Le Roman Expérimental*, por outro lado, pretende superar essa limitação ao desenvolver uma teoria dos ecrãs, referindo-se à diversidade de filtros que se interpoem entre o olhar do artista e o real, de forma a poder compatibilizar o "sentido do real" e aquilo a que ele chama o "ecrã realista":

*"l'Écran réaliste (...), est un simple verre à vitre, très mince et très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs: une reproduction exacte, franche et naïve. L'écran réaliste nie sa propre existence (...) donnant des*

---

No campo específico da pintura, o termo Realismo "was used to describe the growing number of painters who took as their primary subject the world around them, whether in landscape or in figure painting. Realism was seen as the opposite of the ideal, which in turn was embodied in the tradition of *peinture d'histoire*, the painting of illuminating themes drawn from religion and myth, literature and history" (FAUNCE, 1993:8).

*images aussi fidèles qu'un Écran peut en donner.*"<sup>50</sup>

Zola não esconde a sua preferência por este tipo de ecrã, o único que, sendo "perfeitamente transparente", permite neutralizar as marcas da subjectividade e representar a natureza "*telle qu'elle est*"; poder-se-ia ver nesta definição tautológica do sentido do real uma definição extensiva do Naturalismo, cujo ideal estético se aproximaria, assim, da representação fotográfica do real empírico. Zola rejeitará, no entanto, esta colagem do Naturalismo à fotografia<sup>51</sup>, invocando uma qualidade complementar, mas igualmente imprescindível, no romancista: a "expressão pessoal", entendida como a capacidade que o romancista tem de insuflar vida, de exprimir "*avec originalité la nature, en la faisant vivante de sa vie propre*",<sup>52</sup> devolve à personalidade um papel crucial na criação literária e na estética zoliana. A expressão pessoal é, justamente, enquanto manifestação privilegiada do temperamento, aquilo que transforma e anima o real, que permite criar, como Molière ou Balzac o fizeram, homens de carne e osso, respirando vida própria; mais do que isso, a expressão pessoal permite não só dar vida como,

---

<sup>49</sup> Cf. ZOLA, (1864), "Lettre à Antony Valabrègue". In: (BECKER, 1992:139).

<sup>50</sup> Para Zola, o conceito de ecrã identifica-se, globalmente, com o conceito de personalidade do artista/romancista (para a configuração da qual contribuem factores como a hereditariedade, educação, meio social, concepção individual da arte, conhecimento do sistema e código literários), podendo igualmente referir-se às suas opções no que diz respeito a géneros e períodos literários. Neste sentido, Zola apresenta os exemplos do ecrã clássico "un verre grandissant qui développe les lignes et arrête les couleurs au passage" e do ecrã romântico "un prisme, à la réfraction puissante, qui brise tout rayon lumineux et le décompose en un spectre solaire éblouissant", distinguindo-os do ecrã realista. Cf. ZOLA (1864), "Lettre à Antony Valabrègue". In: (BECKER, 1992:140-141). Por outro lado, a noção de temperamento, que inicialmente surge associada ao vocabulário científico, em particular aos estudos de fisiologia (Bichat e Cabanis) e de medicina (Thomas de Troisième, Deschanel, Letourneau), será transferida para o campo da psicologia, tornando-se, no final do século XIX, sinónimo de "tipo de personalidade". Sobre os vários aspectos relativos ao conceito de temperamento em Zola, cf. (VAN BUUREN, 1990: 471-482).

<sup>51</sup> A paixão de Zola pela fotografia parece, pelo contrário, legitimar esta aproximação, tornando-a praticamente indissociável do método de investigação. Leo Braudy dá-nos, a este respeito, a informação biográfica de que Zola fotografava diariamente a família, os objectos ou a vida quotidiana, tinha dois estúdios de revelação completamente equipados (em Paris e em Médan), fazendo hoje parte da colecção Pathé-Frères, em Vincennes, mais de 6.000 fotografias e negativos. Na transcrição de Braudy, Zola teria mesmo afirmado em entrevista o seguinte: "In my opinion, you cannot say you have thoroughly seen anything until you have a photograph of it, revealing a lot of points which otherwise would be unnoticed, and which in most cases could not be distinguished", (BRAUDY, 1969:73).

<sup>52</sup> Cf. (ZOLA 1971:223). Significativa a este respeito é a perturbação que Zola confessa sentir perante uma obra que, como a de Stendhal, escrita sem retórica, no estilo "bárbaro e incolor do Código Civil", se mostra incapaz de dar ao leitor uma impressão de vida: "la haine légitime de la rhétorique romantique ne doit jeter personne dans ce style illogique de Stendhal. La vérité n'est pas dans cette réaction. En admettant qu' on puisse se faire un style, il faut chercher à se le faire par la méthode scientifique qui triomphe aujourd'hui. (...) N'est-il pas singulier que Balzac, si tumultueux et si excessif, soit en somme le génie qui simplifie et qui souffle la vie à ses personnages, tandis que Stendhal, si sec, si clair, n'arrive qu'à compliquer ses personnages, au point d'en faire de purs phénomènes cérébraux, qui semblent en dehors de l'existence? Cela m'amène à conclure. Stendhal n'a pris que la tête de l'homme pour y faire des expériences de psychologue. Balzac a pris l'homme tout entier, avec ses organes, avec les milieux naturels et sociaux, et il a complété les expériences du psychologue par celles du physiologiste", (ZOLA, 1989:124-126) .

simultaneamente, dar a ver a vida, assegurando o efeito de hipotipose<sup>53</sup> que é, afinal, um dos traços mais marcantes do romance realista/naturalista.

Expressão pessoal e sentido do real não devem ser entendidas como qualidades independentes, mas antes complementares no romancista moderno: em função desta complementaridade, a *expressão pessoal*, enquanto marca do temperamento, surge, no entanto, confinada às limitações impostas pelo *sentido do real*, tornando-se deste modo compatível com os pressupostos programáticos do Naturalismo.

#### 1.4. O eclipse do romancista

Num artigo dedicado a Flaubert, Zola faz uma sistematização das principais características do romance naturalista, ao mesmo tempo que reconhece em *Madame Bovary* o protótipo deste romance. Referindo-se precisamente a esta obra, Zola destaca a fidelidade ao real como característica nuclear do romance naturalista, a reprodução exacta da vida, a ausência de qualquer elemento romanesco, de tal modo que "le roman va devant lui, contant les choses au jour le jour, ne ménageant aucune surprise, offrant tout au plus la matière d'un fait divers: et, quand il est fini, c'est comme si l'on quittait la rue pour rentrer chez soi" (Zola, 1989:133). O romance naturalista assume, assim, a forma de reportagem ou, como se afirma em *Le Roman Expérimental*, torna-se "*la peinture de ce qui est*" (1971:143).

Para Zola, a ambição positivista da mimese objectiva determina a própria técnica de construção do romance, desvalorizando a complicação romanesca e minim(al)izando a importância da intriga pela inteira submissão à lógica da vida e dos factos: "ce n'est pas une existence entière, avec un commencement et

---

<sup>53</sup> Tratando-se de uma figura de estilo por imitação, "l'hypotypose peint les choses d'une manière si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante", (FONTANIER, 1977: 390), a hipotipose consiste em "décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité", (MORIER, 1975: 497).

une fin, que l'on relate; c'est uniquement un lambeau d'existence, quelques pages de la vie d'un homme ou d'une femme, une seule page d'histoire humaine" (1971:150). O romance naturalista define-se pelo seu carácter fragmentário, como um "pedaço", como uma "página", como um "episódio": este corte operado numa realidade heteromorfa e num tempo em constante devir, está certamente na origem da expressão genérica de "literatura em pedaços" (Kaempfer, 1989:112) com que, por vezes, se tem pretendido designar o Naturalismo.

Partindo da observação rigorosa dos factos, o romance naturalista leva a cabo uma reportagem ou inquérito geral sobre o homem, mostrando-se particularmente atento ao quotidiano vulgar da existência comum, à banalidade ou mediocridade da vida corrente; porque essencialmente niveladora, esta mediocridade da vida corrente explica tanto a ausência de heróis, segunda grande característica do romance naturalista, como a predilecção pelos meios vulgares, a tendência para a "basfondmanie". Enquanto romance de observação, o romance naturalista recusa assim a vocação idealista e a hipertrofia da subjectividade cultivada pelo romance de imaginação romântico.

Deste modo, pautando-se por uma construção mimética desligada dos impulsos da imaginação, procurando levar a cabo a representação exacta da vida, o romance naturalista deveria descrever objectiva e imparcialmente os comportamentos das personagens, assim como, indirectamente, explicar esses mesmos comportamentos à luz de pressupostos deterministas. Neste sentido, uma das críticas mais frequentes ao romance naturalista é a do esvaziamento psicológico das personagens, ao reduzi-las à condição de marionetas movidas ao sabor do fatalismo determinista (hereditariedade, educação, ambiente): como notou R. Chase "naturalistic doctrine assumes that fate is sometimes imposed on the individual from the outside. The protagonist of a naturalistic novel is therefore at the mercy of circumstances rather than of himself, indeed he often seems to have no self"<sup>54</sup> (Furst e Skrine (ed.) 1971:30).

Mas a desvalorização da imaginação que, como temos vindo a referir, está implícita na génese do Naturalismo e, de um modo particular, na construção de

---

<sup>54</sup> Cf. R. CHASE, *The American Novel and its Tradition*, cit. por (FURST, Lillian e SKRINE, Peter (ed.) 1971:30).

*Madame Bovary*, pressupõe uma outra característica fundamental, senão mesmo decisiva:

*"Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif"* (Zola, 1989:135).

Decorrente de uma exigência metodológica da própria investigação científica, este apagamento ou desaparecimento do romancista torna-se a garantia da "impessoalidade moral" da obra, uma vez que, no entender de Zola, o romancista se deve abster de julgar e de concluir; a este respeito, Júlio Lourenço Pinto referir-se-á mesmo, na sua *Estética Naturalista*, ao "eclipse" do romancista (Pinto, 1996:169) como a condição inalienável do romance naturalista. Deste modo, deixando os factos falar por si próprios, o romance surge com o rigor de um documento e o romancista como o seu escritor, neutro e objectivo: "il disparaît donc, il garde pour lui son émotion, il expose simplement ce qu'il a vu. Voilà la réalité; frissonnez ou riez devant elle, tirez-en une leçon quelconque, l'unique besogne de l'auteur a été de mettre sous vos yeux les documents vrais" (Zola, 1971:150). Expulsar o romancista, conter a emoção tornam-se, assim, as principais premissas para a hipotipose do real.

O próprio Flaubert sublinhara já a necessidade de impessoalidade ou invisibilidade do autor, erigindo-a mesmo numa das suas normas fundamentais de trabalho: "il ne faut pas s'écrire . L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas"<sup>55</sup>. Se a estranheza perante o método de escrita flaubertiano e a manifesta pretensão científica suscitaram, na altura da publicação do romance, as reacções mais contraditórias por parte da crítica<sup>56</sup>,

---

<sup>55</sup> Em carta datada de 18 de Março de 1857, dirigida a uma leitora, Flaubert afirma que "*Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'oeuvre. (...) Et puis, l' Art doit s'élever au -dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques!", "Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie". In: (FLAUBERT, 1980 [1851-1858]: II, 691).

<sup>56</sup> Enquanto Sainte-Beuve elogia a impessoalidade e o estilo de *Madame Bovary*- (l'auteur) s'est complètement abstenu, il n'y est que pour tout voir, tout montrer et tout dire; mais dans aucun coin du roman on n'aperçoit même son profil. L'oeuvre est entièrement impersonnelle. C'est une grande preuve de force." Cf. SAINTE-BEUVE, C. Augustin de, "*Causeries du Lundi*", t. XIII, 4 mai 1857. In: (BERÈS, (ed.) 1992: 70)-, Duranty, um dos grandes arautos do Realismo,

para Zola, esta "escrita a frio"<sup>57</sup>, árida e geométrica, torna-se o paradigma da hipotipose realista: "Cela vous prend aux entrailles avec une puissance invincible, comme un spectacle vu, une action qui se passe matériellement sous vos yeux" (1989:150).

Convém acrescentar que esta frieza ao nível da escrita surge epistemológica e metodologicamente conexas com aquilo a que Zola chama a crueldade da análise naturalista, na sua determinação perversa em desmontar peça a peça a "máquina humana", em dissecar e perscrutar o fundo do "cadáver humano" (1971:76;262). Em função desta tarefa, modelizada a partir da ciência, o romancista identifica-se com o cirurgião ou com o anatomista que, "sous l'influence d'une idée scientifique, (...) poursuit avec délices un filet nerveux dans des chairs puantes et livides, qui seraient pour tout autre homme un objet de dégoût et d'horreur" (1971:122). Como o demonstrou Jean Kaempfer, para o romancista/anatomista, impassível na sua tarefa de escarpelização, "*dire la vérité est un plaisir sadique*" (1989:216).

Trata-se, com efeito, de um prazer duplamente sádico: por um lado, privilegiando a observação e análise científica, o Naturalismo procura dar a ver, com toda a crueza e imparcialidade, os resultados da vivisseção, por outro lado, servindo-se dessa estratégia de visibilidade, o Naturalismo pretende chocar, senão mesmo fazer sofrer o leitor, dando-lhe a provar a "amarga ciência da vida": "Nous disons tout, nous ne faisons plus un choix, nous n'idéalisons pas (...); nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel. Voilà ce qui existe, tâchez de vous en arranger" (Zola,1971:152). Deste modo, o romancista limita-se a expor friamente os factos: a haver uma conclusão, ela será uma dedução lógica da responsabilidade do leitor -"un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que, justement, l'expérience conclut pour lui" (1971:79), afirmará Zola. Nesta crueldade da análise, reside, porventura, a maior perversidade do romancista.

---

censura, curiosamente o processo de escrita desta obra, considerando-a desenhada a compasso, com meticolosa exactidão, mas totalmente seca e árida: "in this novel there is no emotion, no feeling, no life, only the great force of an arithmetician who has calculated and assembled what there can be in the way of gestures, steps, and inequalities of terrain of *given* characters, events and landscapes.(...) The style is uneven, as always happens with a man who writes *artistically* without *feeling*. Here imitation, there lyricism, never anything personal. -I repeat, always *description* and never *impression*." Cf. DURANTY, Edmond (1857), *Réalisme*, nº 5, March 15. In: (BECKER, ed.) 1973: 98).

Em síntese, o romance naturalista pretende afirmar-se como uma anti-retórica (sobretudo em relação ao subjectivismo da retórica romântica precedente), como uma "retórica branca" (Kaempfer,1989:112) que deliberadamente se despoja das marcas literárias a fim de dar lugar, no romance, à verdade indiscutível dos factos, à epifania da vida: "donner au lecteur un lambeau de la vie humaine, tout le roman naturaliste est là" (Zola, 1971:215). Flaubert diria aproximadamente o mesmo ao referir-se à sua ambição de fazer "*du réel écrit*"<sup>58</sup>. Escrever o real é, com efeito, o grande objectivo do romance naturalista; a contenção emotiva a sua primeira condição.

Não pretendendo aqui questionar até que ponto a obra de Flaubert representa ou não o paradigma naturalista, em relação ao qual, aliás, nos parece claramente distanciar-se<sup>59</sup>, importa contudo destacar o esforço de apagamento da personalidade do autor, a eliminação do texto de qualquer marca de subjectividade que justifica a admiração de Zola e faz de *Madame Bovary* a actualização perfeita da fórmula naturalista.

## 2. O projecto naturalista: transparência e opacidade

No seu desdém pela retórica, considerada uma fonte de erro e ilusão, o romancista naturalista conhece apenas o rigor e a objectividade do método científico como caminho para a verdade: o Naturalismo é, convém repeti-lo, "une méthode de penser, de voir, de réfléchir (...) mais non une façon spéciale

---

<sup>57</sup> "Autant je suis débraillé dans mes autres livres, autant dans celui-ci (Madame Bovary) je tâche d' être boutonné et de suivre une ligne droite géométrique. Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente", "Lettre à Louise Colet" - 31 janvier 1852. In: (FLAUBERT, 1980: II, 40).

<sup>58</sup> Cf. "Lettre à Louise Colet"-7 juillet 1853. In: (FLAUBERT, 1980: II, 376).

<sup>59</sup> Como se pode comprovar na obra ficcional e em inúmeras passagens da sua vasta correspondência, Flaubert afasta-se radicalmente dos pressupostos ideológicos do Naturalismo, quer no que diz respeito à concepção da arte e do estilo, quer no que diz respeito à relação com a sociedade: "Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la merde à la bouche, comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir. J'en veux faire une pâte dont je barbouillerais le XIXe siècle, comme on dore de bougee de

d'écrire."<sup>60</sup> O efeito de hipotipose realista/naturalista resulta, assim, da aplicação do método científico que prescreve o desaparecimento do romancista, fazendo-o deter-se na observação escrupulosa dos factos, reservando para si toda a emoção. Em última instância, a aplicação da fórmula científica pretende erradicar do romance naturalista as marcas de texto literário, quer sob o ponto de vista da produção, quer sob o ponto de vista da recepção. Mas nem o eclipse do romancista será total, nem este desejo de transparência que anima o programa e o romance naturalista se conseguirá, na prática, sem alguma opacidade, nomeadamente a que diz respeito à interpretação dos factos observados e a que inevitavelmente lhe advem da sua condição de ficção literária.

Pela objectividade de que se reclama, pela ambição documental que o anima, pela metodologia científica que pretende adoptar, o romance naturalista procura, como vimos, aproximar-se da narrativa histórica - e da História como Ciência- enunciando a sua pretensão referencial como pretensão à "verdade". O romance naturalista vem neste sentido questionar a distinção entre o princípio da verosimilhança que, de acordo com Aristóteles<sup>61</sup>, define a mimese<sup>62</sup> artística, e o princípio da verdade/falsidade que rege a aceitabilidade histórica. Pelo menos em termos teórico-programáticos, o romance naturalista não deixou de afirmar reiteradamente o propósito de recusar ou anular a dimensão ficcional, verosímil, em nome da dimensão histórica, verdadeira.

Convém, no entanto, não esquecer que, como o mostrou, entre outros, Paul

---

vache les pagodes indiennes; et qui sait ? cela durera peut-être ? Il ne faut qu'un rayon de soleil? l'inspiration d'un moment, la chance d'un sujet?", "Lettre à Louis Bouilhet". In: (FLAUBERT, 1980: II, 600).

<sup>60</sup> A citação diz respeito a uma carta de Paul Alexis a J. Huret, datada de 1891 e referida em (FURST e SKRINE, 1971:9).

<sup>61</sup> Para Aristóteles, historiador e poeta participam da mesma qualidade de artífices de fábulas, estabelecendo contudo o autor da *Poética* uma distinção fundamental: "não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder", (ARISTÓTELES, 1986: 1451, a 36-39; 1451 b, 3-4).

<sup>62</sup> Apesar das pertinentes questões levantadas pelo conceito de mimese irónica proposto por Maria da Penha Fernandes na sua tese de doutoramento *Mimese Irónica e Metaficção* (1995), valorizando não apenas no conceito aristotélico de *mimesis*, um sentido passivo, enquanto "representação" ou "imitação", mas também um sentido activo, de "criação" ou produção "poética" (como aliás o sublinharam os tradutores franceses da *Poética* - cf. (LALLOT, Jean et DUPONT-ROC, Roselyne, 1980:20)-, interpretação particularmente fecunda no que diz respeito à ficção contemporânea, referimo-nos aqui, mais restritivamente, ao conceito de imitação ou representação da realidade tal como foi teorizado pelo Realismo e, sobretudo, pelo Naturalismo enquanto conceitos periodológicos (FERNANDES, Maria da Penha, 1995:106-sg; 453-sg).

Ricoeur, a narrativa histórica e a narrativa ficcional constituem um único modo de discurso, em virtude de um estatuto narrativo comum. Deste modo, o processo de narrativização, isto é, a estratégia de selecção, organização e interpretação dos acontecimentos é indissociável da presença de um narrador/historiador: os acontecimentos, reais ou fictícios, são construídos ao mesmo tempo que a narrativa que os integra<sup>63</sup> -a "verdade" é, em última instância, um efeito de sentido construído pelo próprio texto histórico. Para Paul Ricoeur, a conjugação mito-mimese representa assim o paradigma da pretensão referencial da ficção em geral; "l'histoire est à la fois un artéfact littéraire et une représentation de la réalité"<sup>64</sup>, conclui Ricoeur, sublinhando, contudo, que "aussi "fictif" que puisse être le texte historique, sa prétention est bien d'être une représentation *de* la réalité"<sup>65</sup> (Ricoeur e Tiffeneau, (ed) (1980):53-54). Por esse motivo, a narrativa histórica, "sous la contrainte de l'archive, ne cesse de de défictionnaliser et désidéologiser le récit lequel, parce qu'il reste récit et mise-en-intrigue ne cesse pourtant de se refictionnaliser et de se réidéologiser" (*id*:268).

Nesta condição irónica reside afinal a fragilidade do romance naturalista: ao elevar a objectividade e o rigor metodológico a um grau máximo de exigência, ao pretender minimizar a dimensão ficcional, literária e proscrever o "eu" do romancista, o romance naturalista afirmar-se-á como uma espécie de grau zero da escrita ou, na expressão do próprio Zola "un procès-verbal, rien de plus"

---

<sup>63</sup> Num monumental estudo sobre a imaginação histórica, Hayden White defende igualmente que o texto histórico é um artefacto literário resultante de um acto essencialmente poético. Este acto poético diz respeito à base metahistórica linguística preconceptual (que White identifica aos quatro principais tropos: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia), a partir da qual o historiador organiza os "data" do campo histórico e constrói a sua estratégia explicativa. De acordo com Hayden White, "the difference between "history" and "fiction" resides in the fact that the historian "finds" his stories, whereas the fiction writer "invents" his" (WHITE, 1973:8). Veja-se ainda a este respeito, entre outros, RICOEUR (1955), VEYNE (1984), LOZANO (1987).

<sup>64</sup> "Elle est un *artéfact littéraire* dans la mesure où, à la façon de tous les textes littéraires, elle tend à assumer le statut d'un système autosuffisant de symboles. Elle est une *représentation de la réalité* dans la mesure où le monde qu'elle dépeint -qui est pour elle le "monde de l'oeuvre"- prétend valoir pour des occurrences effectives du monde "réel" (RICOEUR e TIFFENEAU, (ed.) (1980): 54).

<sup>65</sup> Embora o discurso histórico e o discurso ficcional constituam um único modo de discurso em virtude de um estatuto narrativo comum, Ricoeur sublinha que "l'histoire et la fiction se réfèrent toutes deux à l'action humaine, quoiqu'elles le font sur la base de deux prétentions référentielles différentes. Seule l'histoire peut articuler la prétention référentielle en accord avec les règles de l'évidence commune à tout le corps des sciences. Au sens conventionnel attaché au mot "vérité" par la familiarité avec ce corps des sciences, seule la connaissance historique peut énoncer sa prétention référentielle comme une prétention à la "vérité" (RICOEUR e TIFFENEAU (ed.), 1980:57-58). Sem prejuízo do seu estatuto ficcional, é sobretudo neste sentido que falamos da aproximação do romance naturalista ao discurso histórico.

(11971:149). Em alguns casos, o Naturalismo tornou-se, aliás, sinónimo de uma "anti-literatura" -uma "literatura latrinária", como lhe chama o poeta Alencar (Queirós, 1965:I,209)-, servida aliás por uma "anti-temática" excessiva, uma "retórica do esgoto" ou da "sujidade" (Zola, 1971:126), de que tantas vezes foi acusado.

Na sua ortodoxia programática, o Naturalismo terá permanecido um projecto utópico, um percurso assintótico que, porventura, nem o próprio Zola pôde concluir. O Naturalismo parece definir-se, antes, como um momento de precário equilíbrio entre o desejo de transparência e a transfiguração da realidade pela escrita, uma permanente tensão entre o pólo mimético e o pólo simbólico: é que, ambicionando reproduzir a realidade "telle qu'elle est", o Naturalismo não deixa de se confrontar com a dimensão ficcional, com uma representação simbólica ou "reality remade"<sup>66</sup>, característica de toda a ficção. Enquanto manifestação artística dominada e orientada pelo princípio aristotélico e clássico da *mimesis*, isto é, enquanto ficção imitativa de uma realidade pré-existente, "objectiva" (natureza, acções humanas ou mito), o Naturalismo não deixa, por esse motivo, de ser uma *ficção* ou *re-presentação* dessa mesma realidade. Por outro lado, como sublinhou Maria da Penha Fernandes, "[c]ompreendendo-se que a "realidade" não é "a realidade positiva", mas que é, anteriormente a isto, um construto cultural variavelmente modelizável, compreende-se que o texto "verosímil" não é um texto confinado à égide do positivismo ou do conceito ortodoxo de realidade" (Fernandes, 1995:507), antes exigindo a cumplicidade, mas também a construção do leitor.

Este aspecto aparentemente contraditório tem sido salientado pela crítica que, sobretudo a partir de meados deste século, procurou re-ler o texto zolaiano, nele descobrindo afinal as marcas de um "realismo simbólico"<sup>67</sup>, um

---

<sup>66</sup> Sobre a noção de "reality remade" ou de "referência produtiva", característica geral da ficção, cf. GOODMAN, (1968) e RICOEUR e TIFFENEAU, (ed.) (1980). Para Ricoeur, "les fictions ne se réfèrent pas de manière reproductive à la réalité en tant que déjà donnée, elles se réfèrent à la réalité de manière productive en tant que prescrite par elles" (*idem*:56).

<sup>67</sup> A expressão "realismo simbólico", utilizada por Claude Seassau, merece algumas considerações, nomeadamente quanto à preferência pelo conceito de realismo (mais abrangente do que a especificação ou corolário naturalista) e à sua aplicação a Zola: "il peut apparaître, en effet, contradictoire et paradoxal de vouloir appliquer le concept de réalisme symbolique à Zola. En fait, le concept ne crée pas la contradiction; celle-ci est intrinsèque à Zola comme le prouve la théorie du roman expérimental qui semble aller à l'encontre de ce que Zola a réalisé dans ses romans", (SEASSAU, 1989:13). Recentemente, uma pluralidade de leituras tem vindo a chamar a atenção para a dimensão

oxímoro que de algum modo define, "malgré lui-même", a condição de existência do Naturalismo. O próprio Zola, retomando as palavras de Claude Bernard a propósito da desconfiança salutar que sempre se deve manter face às teorias -"il faut avoir une foi robuste et ne pas croire" (Zola, 1971:90)- sabia-o melhor que ninguém.

Sem querer invalidar a importância destes aspectos refractários ao programa naturalista (mas específicos da plurissignificação literária) na obra ficcional de Zola, não podemos deixar de ver nela um edifício solidamente estruturado e rigorosamente documentado, como o provam os inúmeros *dossiers* de planos, estudos e notas que antecederam a sua construção e testemunham da exigência realista/naturalista de fidelidade ao real ou de atenção ao arquivo. Sobretudo, não podemos ignorar a influência determinante que para a sua elaboração exerceram várias teorias científicas (da biologia e fisiologia à sociologia e medicina), em particular, o positivismo de Comte, o evolucionismo de Darwin e as teses sobre a hereditariedade de Prosper Lucas e Jules Déjerine<sup>68</sup>. Zola, no prefácio que antecede o primeiro volume da série *Les Rougon-Macquart*, revela de forma inequívoca a dupla orientação que presidiu à elaboração da sua obra -a análise fisiológica e social de uma família no segundo Império<sup>69</sup>-, orientação fundamentada no determinismo científico, em consonância com os pressupostos do método experimental. Se o romancista nem sempre conseguiu ocultar-se, a sua presença certamente tentou passar por discreta.

---

simbólica, mítica ou romântica da obra de Zola, destacando-se, entre outros, (NOIRAY, 1981), (MITTERRAND, 1987), (VAN BUUREN, 1987), (KAEMPFER, 1989).

<sup>68</sup> De acordo com os *dossiers* preparatórios de *Le Docteur Pascal*, Zola serviu-se de uma extensa documentação científica para a elaboração de *Les Rougon-Macquart*, de que salientamos apenas *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*; *De la descendance de l'homme et la sélection sexuelle* de Charles Darwin, *Traité de l'hérédité naturelle*, do doutor Prosper Lucas, *L'Hérédité dans les maladies du système nerveux* de Jules Déjerine.

<sup>69</sup> "Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertu et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine (...), ils racontent ainsi le second Empire, à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan." Cf. *La Fortune des Rougon*, Préface, (ZOLA, 1960:I, 3).

### 3. A "revolução impressionista": o equívoco de Zola

O interesse de Zola pela pintura impressionista, visível quer ao nível da sua obra jornalística, ensaística e crítica, quer ao nível da ficção, vem mostrar que a configuração estética do Naturalismo se faz, igualmente, nas imediações da crítica de arte. Os artigos que durante vários anos consagra a esta última e, muito particularmente, o confronto entre os primeiros Salões (1865-1868) e a viragem patente no *Salon* de 1896, oferecem um contributo significativo para a compreensão da estética da representação naturalista (e impressionista).

Revelando uma notável clarividência estética para a época, Zola imediatamente se apercebe da importância da "revolução radical" que o Impressionismo representa e do qual viria a tornar-se um dos principais divulgadores/defensores: uma revolução que consistiu em *ver*, pela primeira vez, a Natureza. De facto, como o notaria então o crítico de arte Octave Mirbeau, até ao aparecimento do Impressionismo, a Natureza nunca fora propriamente *vista*, mas apenas *entrevista*, "opaque et lourde"<sup>70</sup> (Mirbeau,1993:414), através dos quadros dos museus. Ao libertá-la do claro/escuro artificial- "de la sauce brune"-, os impressionistas descobriram a cor, permitindo-lhe vibrar em toda a sua intensidade natural. Rompendo com os modelos do passado e com o colorido sombrio de *atelier*, o Impressionismo<sup>71</sup> dera assim um passo decisivo na representação da natureza *telle quelle* que justifica o entusiasmo inicial de Zola.

Duas inovações tecnológicas haviam contribuído para esta "revolução radical". Em primeiro lugar, o aparecimento do guache em tubo, no início do século XIX, que veio tornar possível a pintura ao ar livre, o estudo directo e

---

<sup>70</sup> "C'est- à-dire à travers les couleurs ternies, noircies, saurées, les fuligineuses poussières, les vernis crasseux, toutes ces croûtes adventices qu'ont successivement accumulées sur les vieux chefs-d'oeuvre la vigilance des administrations et l'ironie des siècles", cf. "Camille Pissaro", (MIRBEAU, 1993: 414).

<sup>71</sup> Citando o crítico Charles Ephrussi, Bernard Vouilloux define a tarefa do pintor impressionista como uma "tradução", o mais possível literal, da realidade; o pintor impressionista deveria assim "[...] se mettre en face de la nature et l'interpréter sincèrement, brutalement, sans se préoccuper de la manière officielle de voir; traduire scrupuleusement l'impression, la sensation, toute nue, tout étrange qu'elle puisse paraître". Jules Laforgue referir-se-ia ainda à necessidade de o pintor impressionista "se refaire un oeil naturel", de pintar naturalmente, tal como "vê": "l'impressioniste voit et rend la nature telle qu'elle est, c'est à dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modélé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines: tout cela se résout en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par vibrations colorées" (VOUILLLOUX, 2000; 68-70).

experimental da natureza. A paisagem tornou-se assim o género privilegiado entre os pintores impressionistas, permitindo-lhes um apurado domínio da luz, o estudo da cor na sua relação com os efeitos de luz, o tratamento da sensação visual alheia "à toute idée reçue ou comportement préexistant susceptibles d'en altérer l'instantanéité" (Argan, 1992:68): as costas da Mancha, as margens do Sena, os jardins e os arredores de Paris transformam-se num vasto laboratório de pintura ao vivo -"Matière ou Lumière dominant", diria sinteticamente Valéry (1988: II, 1218). Em segundo lugar, o aparecimento da fotografia, que exerceria não só uma influência determinante nas pesquisas técnicas dos impressionistas (significativamente, a primeira apresentação ao público dos novos pintores teve lugar no *atelier* do fotógrafo Nadar), como ao mesmo tempo obrigaria a pintura a encontrar para si própria uma via diferente da representação mecânica da realidade.

Zola vê em Courbet o pai desta "revolução radical", na medida em que este fora o primeiro a defender como matéria-prima do pintor a observação directa da natureza e/ou do mundo contemporâneo, na sua multiplicidade de aspectos, em oposição aos temas literários, religiosos ou históricos convencionais; para Zola, a pintura que, por volta de 1870, começa a ser depreciativamente conhecida nos salões de Paris pelo nome de "impressionista" tem assim as suas raízes no Realismo/Naturalismo. O espírito "anti-pompier" que anima a pintura impressionista e se traduz numa técnica inovadora em que o desenho e a modelação são substituídos pela cor, a preocupação em sugerir uma "impressão" da Natureza, a instantaneidade e fidelidade ao real, a modernidade dos temas constituem aspectos que desde logo cativam a atenção de Zola.

Mas se, nos primeiros artigos críticos, ao defender a pintura de Manet ou Monet, Zola destaca, por um lado, a criação de uma "linguagem especial", a desvalorização do tema, reduzido a um simples pretexto para o acto de pintar, por outro lado, não deixa de insistir na sua concepção de arte como manifestação de um temperamento, sublinhando a necessidade dessa visão pessoal encontrar o seu fundamento ontológico na realidade. Com efeito, a importância nuclear dada pelos Impressionistas à reprodução da realidade óptica ou visual, a ênfase posta na observação directa e a pintura de *plein-air*,

os estudos sobre os efeitos de luz na percepção dos objectos, revelam um desejo de reproduzir a realidade "telle quelle", uma intenção realista (dir-se-ia mesmo, fotográfica) dominante que certamente justifica a empatia inicial de Zola; é, aliás, sintomático que, nos três primeiros artigos, intitulados "Le Naturalisme au Salon", Zola utilize o termo "Naturalismo" como sinónimo de "Impressionismo" (Rewald, 1991:329).

A nível ficcional, uma obra como *Le Ventre de Paris*, concebida por Zola como um manifesto artístico<sup>72</sup>, como "uma imensa natureza-morta", é bem o testemunho do estreito convívio que este manteve com os pintores "paisagistas", mais tarde conhecidos como "impressionistas", e a afirmação de um desejo comum de reproduzir a realidade "tal qual". O fascínio que, nessa obra, o jovem pintor Claude Lantier sente pelo grande mercado parisiense, na sua estrutura arquitectónica, nos materiais utilizados, na profusão de cores, formas, volumes e aromas dos alimentos expostos para venda, na diversidade de sons, no movimento, na estranha beleza das suas naturezas-mortas, por tudo aquilo que faz de Les Halles um monumento original "qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de l'époque" (Zola,1960:799), é um exemplo significativo do interesse pelo presente, pela efervescência e efemeridade características da vida moderna que o pintor tenta captar.

Também aqui, a atenção geral à modernidade (económica, sociológica, tecnológica) tem como consequência, no plano artístico, a ruptura com o passado e com a tradição: Claude Lantier verá na exuberância metálica de Les Halles, dominando a igreja medieval de Saint-Eustache, o símbolo dessa ruptura, feita em nome da fidelidade ao real e à vida contemporânea. Tal como Lantier e, de um modo geral, os impressionistas, Zola é atraído por uma

---

<sup>72</sup> "Il y a là [Halles centrales] tout un manif este: c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler", cf. (ZOLA, 1960:I, 799). Como sublinha Henri Mitterand, pode constatar-se da leitura dos *Salons* que "*Le Ventre de Paris*, s'il devait être, de l'aveu même de l'auteur, un manifeste artistique, témoignait d'une esthétique professée dès les années 1865-1868. (...) Peindre avec des mots, à larges touches, un coin de Paris moderne, comme savaient le faire avec leur palette les peintres de la nouvelle école, ses amis, c'était là un désir qui, sans nul doute, tenaillait Zola depuis longtemps", cf. *Étude*, p. 1614. Para além de um manifesto, Lionello Venturi nota que Zola, referindo-se ao projecto de escrita desta obra, afirma que a sua intenção foi igualmente a de fazer uma "imensa natureza-morta" (VENTURI, 1991).

temática nova, fundamentalmente urbana, "moderna",<sup>73</sup> que o protagonista de *L'Oeuvre* formula nos seguintes termos:

*"Ah! Tout voir et tout peindre! (...) la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses; et tous les métiers en branle; et les paysans, et les bêtes et les campagnes!... (...) Oui! toute la vie moderne!"*<sup>74</sup>

No fundo, o ideal artístico de Claude Lantier, que aqui se exprime de forma eufórica, revela uma preocupação documental e de transparência em consonância com os pressupostos programáticos do Naturalismo: uma preocupação que, embora particularmente atenta às diversas manifestações do quotidiano urbano, pretendia ainda alargar-se ao tratamento da paisagem rural. O desejo de Lantier parece, deste modo, vir legitimar a identificação Naturalismo/Impressionismo sugerida quer por Zola, crítico de arte, quer sobretudo por Zola romancista: com efeito, os Rougon-Macquart vêem assim pôr em prática o ideal artístico de Lantier, constituindo a pintura exaustiva da sociedade parisiense do II Império, uma pintura atenta aos vários aspectos da cidade e da vida moderna, ao espaço arquitectónico e comercial, aos cafés e meios artísticos, aos espectáculos, aos bairros pobres e às grandes avenidas e *boulevards*. Para Zola, a pintura impressionista, enquanto tentativa de captação/fixação do instante, único meio de apreender um real múltiplo e em constante devir, aproxima-se assim, paradoxalmente, da fotografia (tanto mais paradoxalmente quanto se sabe que a pintura impressionista surge, em grande parte, como reacção a esta última), a arte aproxima-se da técnica, ambas ao serviço de uma visão positiva da história, de confiança no progresso científico e tecnológico da humanidade. Isto mesmo o sublinhou um crítico de arte como Giulio Carlo Argan ao referir-se à relação de proximidade entre o Impressionismo e a ciência: "la technique picturale est devenue technique de connaissance, elle ne peut être dissociée du système culturel d'un monde

---

<sup>73</sup> Veja-se, em primeiro lugar, a teorização sobre a modernidade inaugurada por Baudelaire em *"Le Peintre de la Vie Moderne"*: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable", (BAUDELAIRE, 1968:553). Sobre o conceito de "moderno", cf. ainda (MESCHONNIC, 1988:34).

moderne éminemment scientifique. Non que les impressionistes revendiquent pour l'art une pseudo-scientificité de règle dans une époque scientifique, mais ils s'interrogent sur le caractère de l'art, sur la fonction qu'il peut exercer dans un tel contexte, sur la manière de transformer la technique artistique jusqu'à la rendre aussi rigoureuse que la technique industrielle placée dans l'orbite de la science" (1992:69).

No entanto, a partir de 1880, Zola começa a mostrar-se crítico quanto à evolução da pintura impressionista, chegando mesmo a manifestar algum arrependimento em relação ao seu entusiasmo inicial. No *Salon* de 1896 a ruptura torna-se explícita; Zola não esconde a sua decepção perante a banalização da técnica impressionista, com a proliferação de "Manets, Monets, Pissarros", decepção que ele justifica, em última instância, pelo estilo destes "imitadores" no qual o crítico de arte vê agora, não uma observação rigorosa, mas uma distorção do real:

*"Oh! les dames qui ont une joue bleue, sous la lune, et l'autre joue vermillon, sous un abat-jour de lampe! Oh! les horizons où les arbres sont bleus, les eaux rouges et les cieux verts! C'est affreux, affreux, affreux!"* (ZOLA, 1896)<sup>75</sup>

A condenação estética das "mulheres multicolores", das "águas vermelhas" ou do "céu verde" mostra bem que, para Zola, os primeiros impressionistas como Manet, Monet, Pissarro, tiveram o mérito de analisar a realidade sem a deformar, ao passo que os seus seguidores, através da exuberância da cor, distorceram o real até ao ponto da caricatura. A distorção implica, deste modo, uma negação da estética da representação, da mimese naturalista/impressionista: para Zola, a "água vermelha", o "céu verde", as "mulheres multicolores" ou as "árvores azuis" são desconcertantes e, sob o

---

<sup>74</sup> Cf. (ZOLA, 1966:IV, 46). Cf. ainda o estudo preparatório de *Le Ventre de Paris*: "j'aime d'amour les horizons de la grande cité. Selon moi, il y a là toute une mine féconde, tout un art moderne à créer", (ZOLA, 1960:I, 1614).

<sup>75</sup> Cf. ZOLA, "Peinture", *Le Figaro*, 2 Mai 1896 (sur le Salon). Zola parece aqui referir-se ao chamado Impressionismo científico ou "Divisionismo" de Seurat e Signac, nomeadamente pela alusão às teorias científicas sobre a cor que estes tentaram aplicar. Um crítico de arte como Pierre Francastel veio, com efeito, chamar a atenção para a existência de "dois" Impressionismos: uma primeira etapa (entre 1865-1875), marcada pela transição da escola paisagista de Barbizon para o Impressionismo, caracterizada pelas pesquisas feitas ao ar livre sobre as variações de luz nas relações com a forma e interessada na sugestão dos efeitos luminosos extraídos directamente da natureza, e uma segunda etapa dominada pelo impulso científico que, por volta de 1875, através do processo do divisionismo, procura

ponto de vista estético, hediondos, porque constituem uma falsificação da realidade.

A crítica de Zola é sobretudo esclarecedora quanto à relação temperamento/realidade que *Le Roman Expérimental* procurara definir, relação fundamental para a estética da representação naturalista. Para Zola, a obra de arte significa "a particular expression of a vision grounded in universal experience", (Picon,1969:139). Ou seja, em termos gnoseológicos, o realismo de Zola tem como postulado fundamental a existência de uma realidade exterior e independente, à qual o nosso pensamento e linguagem se referem (os referentes dizem aqui restritivamente respeito aos objectos do mundo real): o temperamento propicia apenas uma visão ou descrição *original* da realidade-em-si. Sendo a realidade, ou aquilo a que Picon chama o mundo "already there", o ponto de partida da representação artística e constituindo o temperamento um enfoque particular que deve iluminar, e não obscurecer ou distorcer, essa realidade<sup>76</sup>, a obra de arte representa o ponto de convergência entre o mundo exterior, empírico e uma sensibilidade particular (em termos zolianos, poder-se-ia dizer que a "expressão pessoal" deve submeter-se ao "sentido do real"). A condenação da nova pintura impressionista (ou talvez mais rigorosamente pós-impressionista) deve-se precisamente ao facto de Zola considerar comprometida a primazia do real, do "referente" exterior e da observação, mostrando, deste modo, a sua dificuldade em compreender<sup>77</sup> o alcance da revolução artística que o Impressionismo inaugurara: a autonomia em relação ao objecto/tema, a emancipação da cor e a concomitante

---

levar a cabo a análise física da luz em si, abstraindo das formas. Para Francastel, esta etapa do Impressionismo tem sido identificada, de forma redutora, com o movimento geral da pintura de fim-de-século, (FRANCASTEL, 1988:23-31).

<sup>76</sup> Uma ilustração, a nível ficcional, da estética da representação realista/naturalista de Zola surge--nos em *Le Docteur Pascal* - significativamente, a obra que constitui a síntese e a conclusão da série *Les Rougon-Macquart* - e através do próprio Doutor Pascal, considerado pela crítica como o porta-voz das convicções do autor. Clotilde, encarregada pelo Doutor Pascal de fazer cópias a pastel ou aquarela de flores naturais, que deveriam servir de ilustração documental a uma obra científica sobre fecundação artificial, é repreendida pelo Doutor Pascal por se deixar levar pela imaginação, ignorando o modelo real: "Et, pendant une après-midi entière, elle se passiona encore sur un dessin fou, des fleurs de rêve, une extraordinaire floraison épanouie au soleil du miracle, tout un jaillissement de rayons d'or en forme d'épis, au milieu de larges corolles de pourpre, pareilles à des coeurs ouverts, d'où montaient, en guise de pistils, des fusées d'astres, des milliards de mondes coulant au ciel ainsi qu'une voie lactée. "ah! ma pauvre fille, lui dit ce jour-là le docteur, peut-on perdre son temps à de telles imaginations! Moi qui attends la copie de ces mauves que tu as laissées mourir!... Et tu te rendras malade. Il n'y a ni santé, ni même beauté possible, en dehors de la réalité." (ZOLA, 1967:V,986).

<sup>77</sup> Gaëtan Picon chama a atenção para o desfasamento existente entre Zola e a pintura impressionista, sublinhando a este respeito que "Zola does not realize that painting can remodel the world, starting not from given models but from zero", (PICON, 1969:140).

afirmação do acto de pintar/criar em si, que viriam a conduzir ao abstraccionismo da arte moderna.

Para além desta condenação explícita nos artigos de crítica de arte, também a conturbada relação de amizade com Cézanne parece, implicitamente, testemunhar a incompreensão de Zola face ao significado e evolução da pintura impressionista. Sem querer deter-nos neste assunto, o trajecto artístico de Cézanne ilustra um progressivo afastamento da "transparência" da representação realista em nome de um estilo original, de uma construção plástica rigorosa, geométrica, que, mesmo quando tende para a abstracção, permanece essencialmente emotiva. De acordo com um dos seus críticos, para Cézanne, "la transposition que fait le peintre, dans une optique à lui, donne à la nature reproduite un intérêt nouveau: il écrit en peinture ce qui n'est pas encore peint; il le rend peinture absolument, c'est à dire *autre chose que la réalité*. Ceci n'est pas imitation plate"<sup>78</sup>.

Afirmando a autonomia da pintura em relação ao real, Cézanne descobre na imanência, na visibilidade manifesta das coisas uma "visibilidade" secreta, interior e invisível para os outros; ou, como sublinhou Merleau-Ponty a propósito da pintura de Cézanne, "a visão do pintor deixa de ser o olhar sobre um exterior, mera relação "físico-óptica", com o mundo. O mundo deixa de estar à sua frente por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas, como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro, finalmente, não se reporta ao que quer que seja entre as coisas empíricas, se não for em primeiro lugar "auto-figurativo" (Merleau-Ponty, 1992:56).

Não surpreende, pelas razões que temos vindo a expor, que Zola veja antes no percurso do amigo, e em particular nesta contestação da mimese realista, uma incapacidade que, certamente, justifica a imagem do pintor fracassado que *L'Oeuvre* nos legou e que, de acordo com a crítica, pretende

---

<sup>78</sup> Cf. (VENTURELLI, 1991:102). A este respeito, Venturelli acrescenta que, deste modo, Cézanne se afasta da "mimésis" realista, revolucionando a representação da perspectiva tradicional - facto particularmente visível nas suas naturezas mortas e paisagens -, deformando os objectos pela multiplicação dos pontos de vista (antecipando, assim, o cubismo), identificando o espaço a uma sucessão visual de imagens repercutidas na consciência "celles-ci formant cette identité espace-temps dont parle Bergson, presque à la même époque, sous le terme de "durée réelle", (1991:105).

ser o *alter-ego* ficcional de Cézanne<sup>79</sup>; o suicídio de Claude Lantier reveste-se, assim, de um duplo significado: ao mesmo tempo que traduz o reconhecimento da impotência do pintor em atingir a "virilité du vrai" (Zola, 1971:103), constitui o gesto simbólico que anuncia o "génio abortado" com que, anos mais tarde, Zola se referirá a Cézanne.

Em suma, o percurso artístico de Cézanne conduz-nos a uma concepção "moderna" de arte que, surgindo como reacção à representação neutra, fria, "telle qu'elle", da Natureza, pretende afirmar-se, antes de mais, como singular manifestação de subjectividade, como marca da "aventura histórica do sujeito" (Meschonnic, 1988:35).<sup>80</sup> Uma concepção que, em qualquer dos casos, se afasta já consideravelmente quer do olhar analítico do Impressionismo, quer do olhar condescendente de Zola.

O equívoco de Zola terá consistido em pretender ver no Impressionismo o equivalente, no domínio da pintura, do Naturalismo, em reduzir a pintura impressionista a um desejo de representação neutra e fria, ou, para utilizar o neologismo de Fialho relativamente à representação naturalista, a um desejo de "*kodakização*"<sup>81</sup> do real.

Convém notar, contudo, que esta "*kodakização*" do real que Zola sublinha, pelo menos inicialmente, no Impressionismo, está longe de ser consensual. Para Octave Mirbeau, a "revolução" impressionista situou-se sobretudo ao nível da emoção: para ele, "la Nature n'est visible (...) qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'animons, que nous la gonflons de notre passion" (Mirbeau, 1993:305). De acordo com o crítico, grande defensor da pintura impressionista, o *olhar* não é suficiente para *ver* - e muito menos para *fixar*, mesmo através do prolongamento metonímico que a

---

<sup>79</sup> Na origem da ruptura entre Zola e Cézanne, como o sugerem alguns críticos, parece ter estado precisamente a publicação de *L'Oeuvre*, cf. (VENTURI, 1991:19) e (REWALD, 1991: 401-402). Esta interpretação é, aliás, confirmada pelo próprio Cézanne numa carta endereçada a Émile Bernard: "*L' Oeuvre où il a prétendu me peindre, n'est qu'une épouvantable déformation. (...) Ce fut un coup pour moi*", (GRABER e GUILLOU, 1990: 146).

<sup>80</sup> Retomando a contribuição dos estudos de Benveniste sobre o funcionamento do "eu" na linguagem, Meschonnic define a modernidade como "le mode historique de la subjectivité". Deste modo, Meschonnic entende por "sujeito" um indicador de subjectividade", acrescentando que "par le sujet, et en lui, il y a inséparablement du temps et de l'histoire", (MESCHONNIC, 1988: 33, 15).

<sup>81</sup> Cf. nota 123.

câmara fotográfica representa - o frêmito secreto da natureza, reclamando-se para tal uma sensibilidade particular.

De modo idêntico, para Pierre Francastel a pintura impressionista, "longe de parecer fundada no rigor de uma técnica, é, mais do que qualquer outra, um "estado de alma", cujo significado último depende mais da emoção, do que do conhecimento (científico) ou da tradição artística. De acordo com Francastel, o Impressionismo caracteriza-se pela sua "primitividade", pelo que pressupõe de retorno à espontaneidade das sensações, pelo regresso a um olhar infantil, "inocente"<sup>82</sup>, mas também pela "necessidade de analisar as sensações e de lhes impor uma ordem"(idem:165) que, neste caso, só pode ser emotiva, centrada no presente daquele que se assume como sujeito artístico. Para ele, a obsessão de Monet em pintar o impossível, "de l'eau avec de l'herbe qui ondule dans le fond" (Graber e Guillou,1990:172) -projecto que está na origem da famosa série *Les Nymphéas* -evidencia uma concepção de arte em estreita sintonia com o simbolismo literário que, mais preocupada em *sugerir* uma analogia<sup>83</sup> do que em representar a Natureza, aponta cada vez mais para a autonomia da arte, fundamental para a modernidade estética.

Com efeito, o Impressionismo, para além de uma transformação das técnicas, implicou ainda uma modificação dos valores sentimentais e poéticos, uma nova atitude estética, quer em termos de criação, quer em termos de recepção, como o demonstram magistralmente percursos artísticos tão díspares como os de Manet, Monet e Cézanne<sup>84</sup>. Mas se a componente emotiva começa a adquirir uma importância cada vez maior na génese da obra artística, esta parece-nos aqui ainda fortemente condicionada pela

---

<sup>82</sup> Sobre a importância do "olhar inocente" para a pintura impressionista, do primado da sensação sobre a ideia ou conceito, veja-se o artigo "L' 'impressionisme littéraire': une révision". In: (VOUILLLOUX, 2000:61-85).

<sup>83</sup> Pierre Francastel mostra que a arte de Monet, sobretudo no último período, só tem paralelo com o Simbolismo de Debussy ou de Mallarmé. Para ele, "os últimos *Nymphéas* têm uma espécie de carácter religioso. Afirmando a existência de uma realidade intocável e fugidia, superior à inteligência do homem, mas da mesma natureza da sua vida interior", (FRANCASTEL, 1988:126 e *passim*).

<sup>84</sup> Para Pierre Francastel, Monet e Cézanne "são os primeiros de uma pintura fundada na sensação", as duas personalidades mais originais e marcantes para o Impressionismo: "conceberam, em vias completamente opostas, formas de arte em que a pintura aparece como um esforço de explicação e de elaboração das sensações em estado bruto dadas pelos sentidos, também como um esforço de exaltação de uma ordem dada por primeiras sensações". No entanto, Francastel sublinha que não se pode "dizer que Cézanne substituiu um sistema fundado na verosimilhança, por um sistema inteiro fundado no imaginário. Cézanne está, no fundo, mais ligado do que Monet à visão tradicional do mundo porque é mais realista. A sua arte aproxima-se mais da corrente positivista do pensamento contemporâneo, enquanto a de Monet se liga ao grande movimento panteísta e naturista do fim do século XIX", (FRANCASTEL, 1988:64, 59).

preocupação mimética. De facto, a técnica impressionista implicou, antes de mais, "a percepção imediata do objecto e/ou do acontecimento e a consequente representação do sentimento experimentado"; embora valorizando neste imediatismo da sensação uma apreensão não intelectualizada do real, a "impressão pura", tal imediatismo não deixa de atribuir ao objecto uma importância crucial. Este aspecto foi, aliás, destacado por Lévi-Strauss que, reconhecendo embora no Impressionismo a "primeira revolução moderna na pintura", não deixa de sublinhar que esta foi uma "revolução de superfície, epidérmica", pelo predomínio do objecto, do aspecto representativo da obra de arte em detrimento do aspecto significativo (Charbonnier, 1961:86-87).

Convém notar que a revolução impressionista foi, em grande parte, impulsionada pela disciplina do olhar, pelo rigor de observação e de análise fomentados pelo Naturalismo; no entanto, a preocupação em captar a sensação visual do instante, através da decomposição minuciosa da luz<sup>85</sup> (como acontece, por exemplo, nas famosas "séries" de Monet sobre a catedral de Rouen, sobre as medas, choupos ou nenúfares), o inacabamento como forma de traduzir uma realidade mutável, porque inscrita no tempo, a substituição da linha e do desenho pela visão cromática resultante da acumulação de pinceladas, a modelação das formas e volumes através da cor, se decorrem, em primeira instância, de uma maior intenção realista, representam fundamentalmente ensaios de método, exercícios experimentais de técnica pictórica, marcas de um *estilo* globalmente (in)definido que cada um dos pintores irá desenvolver de acordo com a sua trajectória pessoal.

Esta procura do sentido centrada na subjectividade, na emoção, vem configurar uma modernidade artística que, desde Baudelaire, se anuncia como afirmação "aristocrática"<sup>86</sup> do sujeito, como marca indelével da sua

---

<sup>85</sup> Sabe-se o importante contributo científico que a Física, e em particular a Óptica, exercerão no tratamento da luz levado a cabo pela pintura impressionista: a "luz branca" passará a ser analiticamente representada pelas cores puras que compoem o espectro solar. Esta ligação do Impressionismo à Ciência conduziu às experiências do "pontilhismo" ou divisionismo -Seurat, baseando-se nas teorias científicas de Chevreuil sobre a cor expostas na obra *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839) e de O. Rood, pretendeu elaborar uma pintura científica equivalente, no método, aos romances científicos de Zola.

<sup>86</sup> No artigo "Peintres et Aquafortistes", Baudelaire define o que entende por "aristocrático": "C'est vraiment un genre [eau-forte] trop *personnel*, et conséquemment trop *aristocratique*, pour enchanter d'autres personnes que celles qui sont naturellement artistes, très-amoureuses dès lors de toute personnalité vive. Non- seulement l'eau-forte sert à

historicidade, mas também do seu *estilo*. Enquanto reacção do único, esforço de preservação da aura<sup>87</sup> -ameaçada pela reprodução mecânica, em particular pela fotografia, como o mostrou W. Benjamin -através de uma marca pessoal, irrepetível, transfundida na forma, o *estilo* representa também um esforço complementar de racionalização da emoção pela ênfase posta no labor técnico, pelo papel atribuído à imaginação na *construção* ou composição da obra de arte, na afirmação de uma *poética*, no sentido aristotélico do termo. Compreende-se deste modo, a crítica que Baudelaire dirige à "indústria fotográfica"<sup>88</sup>, manifestação de um progresso material que, denegando a imaginação, se mostra incompatível com a arte e a poesia.

O Impressionismo continha em si, embrionariamente, as sementes de derrogação da mimese realista/naturalista, pela descoberta e exploração das virtualidades expressivas da arte. Se, para o Naturalismo (e, em grande parte, para o Impressionismo), a realidade era sempre algo a observar do *exterior*, com a evolução da pintura impressionista, que viria a conduzir ao Expressionismo moderno, a realidade será progressivamente deslocada para o *interior* do artista. Zola pressentiu esta mudança sem, no entanto, a poder aprovar, sob pena de fazer vacilar nos seus fundamentos o edifício naturalista. Ela definirá, contudo, o sentido do percurso literário de Fialho.

---

glorifier l'individualité de l'artiste, mais il serait même difficile à l'artiste de ne pas décrire sur la planche sa personnalité la plus intime", (BAUDELAIRE, 1968:544).

<sup>87</sup> Benjamin define a aura do obra de arte enquanto objecto histórico em termos de unicidade e autenticidade, como aquilo que define "its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be" (BENJAMIN, 1982: 222). É esse sentido de "uniqueness" que a reprodução mecânica veio alterar.

<sup>88</sup> "S'il est permis à la photographie de supléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. (...) Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme, alors malheur à nous! (...) Quel homme, digne du nom d'artiste, et quel amateur véritable a jamais confondu l'art avec l'industrie? (...) De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit.(...) L'observateur de bonne foi affirmera-t-il que l'invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrangères à ce résultat déplorable?", in: "Salon de 1859", (BAUDELAIRE, 1968:396).



## **CAPÍTULO II**

### ***Fialho, crítico literário: Naturalismo e divergência***



## Capítulo II

### Fialho, crítico literário: Naturalismo e divergência

*"eu nunca pude amar ou detestar senão com febre"* (Fialho de Almeida, *Figuras de Destaque*).

#### 1. A polémica de *Os escritores de Panúrgio*

A aceitar-se, de forma convencional e certamente redutora, que Naturalismo e Zola são termos equivalentes, como de algum modo temos vindo a sugerir até aqui, torna-se importante compreender qual a ligação da obra fialhiana a uma estética que, ao prescrever a representação objectiva do "real", proscreve simultaneamente da narrativa a presença do "eu". A preocupação científica do romance naturalista, aspirando à exactidão da monografia, à análise dos temperamentos e dos meios sociais, de forma a oferecer ao leitor "uma fatia" da vida humana, parece-nos não só pouco determinante na estética de Fialho, como porventura uma das razões que explicam a sua "incapacidade" em escrever um autêntico romance.

Não pretendendo para já alongar-nos neste aspecto, não podemos deixar de chamar a atenção, como atrás referimos, para o(s) constrangimento(s) da

crítica literária sempre que se trata de definir, em termos periodológicos, a obra de Fialho. O que não tem impedido de se insistir, ainda hoje, na leitura naturalista, como o faz Oliveira Dias ao situar a obra fialhiana na confluência dos códigos naturalista e decadentista, embora considerando este último "menos relevante em Fialho" (1986:43), ou Maria Aparecida Ribeiro ao afirmar que "não se pode dizer que Fialho de Almeida tenha sido um escritor cujos padrões estéticos e ideológicos se afastem do Realismo-Naturalismo. Mas também não se pode fazer tal afirmação sem deixar de tecer várias considerações."<sup>89</sup> De modo idêntico, José Cardoso Bernardes referiu-se recentemente a uma "estética de tensões" a propósito de Fialho, mas não deixou de incluir o escritor num volume da *História da Literatura Portuguesa* dedicado ao Realismo – Naturalismo e de sublinhar, por esse motivo, a orientação naturalista da escrita de Fialho. As considerações ou ressalvas são aqui, uma vez mais obrigatórias: "mesmo assinalando a especificidade do naturalismo de Fialho, é impossível reduzir a sua obra narrativa (...) a esse filão estético" (Bernardes, 2001:293;295)<sup>90</sup>.

As considerações mais importantes parecem-nos ser, contudo, aquelas que o próprio autor tece em momentos distintos da sua obra, quer ao nível da crítica de arte, quer ao nível das crónicas e ensaios, quer ao nível da ficção, um aspecto que, em nosso entender, tem sido negligenciado pela crítica. A reflexão teórico-crítica de Fialho sobre a sua própria obra, embora pouco frequente, como ele mesmo nos adverte na "Autobiografia-Eu", assim como a emergência, sobretudo ao nível ficcional, daquilo a que poderíamos chamar uma metalinguagem literária, tornam visível o seu distanciamento ou mesmo divergência irónica face aos pressupostos programáticos do Naturalismo, como procuraremos mostrar através de alguns momentos mais significativos.

É talvez estranho que Fialho tenha ficado na história da Literatura

---

<sup>89</sup> (RIBEIRO, 1994:317)). In: REIS, Carlos (ed.) (1994), Vol. VI. Aos considerandos que Maria Aparecida admite "o exagero na descrição do mórbido, o deslumbramento pela cor e facto de o narrador emitir algumas opiniões afastam Fialho da neutralidade requerida pelo Realismo-Naturalismo" (id:318)-, vários outros se poderiam aduzir, o que permite questionar, sobretudo a nível ideológico, a legitimidade da afirmação inicial.

<sup>90</sup> Neste sentido, José Cardoso Bernardes aponta "três grandes vertentes periodológicas na narrativa fialhesca: para além do naturalismo, deve ainda falar-se do decadentismo (...) e de um realismo de incidência rústica" (BERNARDES, 2001:295).

Portuguesa "geralmente conhecido como a personalidade mais saliente do nosso naturalismo", alguém que, como afirma Óscar Lopes, não só escreveu alguns dos contos mais representativos desta escola, como também se inscreveu, em dada fase inicial, entre os seus mais importantes doutrinários" (1987:173). Embora circunscrita a um momento inicial, Óscar Lopes dá como exemplos dessa fase doutrinária o polémico artigo "*Os Escritores de Panúrgio*", o qual considera, na esteira de Costa Pimpão, "o nosso manifesto do Naturalismo" (Pimpão, 1943:145), e os (dois) primeiros artigos sobre Eça de Queirós. Para além de pouco consentâneo com o temperamento de Fialho, esse lado doutrinário ou apologético parece-nos discutível: quer pela reduzida expressão na obra (e na vida) de Fialho -basta comparar o ardor revolucionário da Geração de 70 e, em particular, o contributo de um Eça de Queirós nas Conferências Democráticas do Casino ou, ainda mais significativamente, a importância teórica e programática de uma obra como a *Estética Naturalista* de Júlio Lourenço Pinto, considerada a "melhor obra de sistematização doutrinária que sobre o naturalismo se escreveu em Portugal" (Pinto, 1996:7)-, quer pelo facto de, mesmo em artigos "doutrinários" como os acima referidos, se insinuarem já inquietantes sintomas de descrença face aos pressupostos do Naturalismo assim como a distância (auto)crítica do autor.

Óscar Lopes acrescenta, por outro lado, que a evolução estética de Fialho se faz sob o signo da contradição, na oposição de tendências, "nomeadamente a naturalista e a visionária, (que) antes alternam e jogam entre si às escondidas do que se sucedem". A constatação de uma tal alternância (e não sucessividade) não o impedirá de assinalar, porém, uma viragem teórica a partir do 4º volume de *Os Gatos*<sup>91</sup>, muito embora confesse que a alguns desses contos, reveladores de uma estética marcadamente decadente e escritos muito antes de Fialho renegar, pelo menos em teoria, o Naturalismo, "apetece já chamar expressionistas".

Em nosso entender, a vinculação de Fialho a um Naturalismo de cariz programático tende a gerar paradoxos como o que acabámos de referir,

---

<sup>91</sup> Referindo-se à evolução estética de Fialho, Óscar Lopes acrescenta que "atraído, conforme nos declara, ao naturalismo desde 1875, seu bem reconhecível adepto na ficção desde 1878 e seu campeão polémico desde 1880, é preciso chegar à época de *Os Gatos* para se notar uma perceptível mudança de posição teórica", (LOPES, 1987:176-177). O 4º volume de *Os Gatos*, a partir do qual Óscar Lopes detecta uma viragem teórica, tem a data de 1891.

conduzindo implicitamente a uma menorização do escritor e ao conseqüente afastamento do público leitor, tanto mais que esta vinculação surge quase sempre determinada pela comparação implícita, mas quase sempre omnipresente, com Eça de Queirós. Como se deduz das ressalvas que Óscar Lopes é obrigado a introduzir, mesmo os contos de Fialho anteriores à "viragem teórica" (por conseguinte, naturalistas) escapam a uma definição de Naturalismo *tout court*, dificilmente se percebendo como podem ser considerados representativos de uma fase "doutrinária". Na verdade, a concepção estética fialhiana que os contos revelam e as crónicas ou artigos dispersos pelos jornais e revistas da época confirmam, decorre não de uma alternância (e muito menos de uma sucessividade) de tendências opostas, mas antes de uma síntese dialéctica que torna tão inconsistente a definição de um momento inicial doutrinário quanto a delimitação de uma eventual "viragem teórica". Sem querer antecipar conclusões e reservando para a segunda parte do nosso trabalho a análise dos contos, importará, no entanto, atentar nos textos ditos "doutrinários" no sentido de ver em que moldes se verifica a adesão inicial de Fialho ao Naturalismo e em que medida esta legitima uma posterior "viragem teórica".

O primeiro desses textos, o artigo "*Os Escritores de Panúrgio*", saído a lume em 1880 na revista *A Chronica*, surge como uma carta-resposta a um artigo homónimo de Pinheiro Chagas, inscrevendo-se, por esse lado, numa certa linha polémica inaugurada (e cultivada) pela Geração de 70: o artigo de Pinheiro Chagas vem, aliás, reacender a disputa verbal surgida a propósito da publicação do seu *Poema da Mocidade* (Outubro de 1865), acompanhada de um longo e elogioso posfácio da autoria de António Feliciano de Castilho, publicação essa que viria a dar origem a um dos textos mais violentos da Questão Coimbrã - o célebre opúsculo *Bom-Senso e Bom-Gosto - Carta ao Ex.mo Senhor Feliciano de Castilho* de Antero de Quental (Novembro de 1865)- no qual o poeta defende a liberdade e a independência do escritor contra todos os poderes instituídos e, em particular, contra o dirigismo intelectual dos "mestres". Pinheiro Chagas, retomando o tom da polémica coimbrã, chama agora desdenhosamente de "bando de pequenos" aos seguidores de Eça e de Ramalho, acusando-os de imitação cega, de "falta de

estilo" e de "palavreado" oco.

Fialho começa por reagir à acusação geral de menoridade artística dirigida aos imitadores de Eça e de Ramalho assumindo-se, de facto, como "*um pequeno do bando*" (itálico nosso), o paladino defensor do "rebanho" naturalista verberado pelo poeta conservador nestes termos:

*"Julgavam que só tinha carneiros o herói de Rabelais? Tem escritores também, e fervem eles agora no nosso abençoado país. Salta um, saltam todos, e aí estamos nós a assistir ao desfilar das mesmas ideias, das mesmas palavras, que repetem uns atrás dos outros"*<sup>92</sup>.

O artigo de Fialho procura discutir, ponto por ponto, as críticas de Pinheiro Chagas dirigidas quer à imitação ou *cliché*, quer à imoralidade da escola naturalista, cujo representante principal, Zola, é directamente acusado de ser "o grande corruptor" da literatura contemporânea. É curioso notar que a defesa empreendida por Fialho resulta, não tanto de uma convicta adesão aos postulados da escola naturalista mas de uma vocação natural de panfletário e, sobretudo, de uma intenção polémica de relativizar pontos de vista (isto é, de relativizar a "verdade" e, particularmente, a "verdade" literária), explícita na atitude crítica que adopta em relação a Zola. Estranhamente para um "manifesto", Fialho considera discutível que Zola seja, como o pretende Pinheiro Chagas, o "representante predilecto" da escola realista - "*Predilecto*, isso, é conforme o ponto de vista" (sic)- e, longe de tomar a sua defesa, ainda o acusa de debilidade no desenho de caracteres, de se preocupar mais com o cenário do que com o drama, crítica que, aliás, irá manter ao longo da sua obra.

Deste modo, longe do tom assertivo e do ardor combativo característicos de um manifesto, Fialho procura neutralizar a principal acusação de Pinheiro Chagas ao afirmar que a imitação de modelos ou padrões literários não é apanágio de um "bando de pequenos", mas um fenómeno intemporal, intrínseco à dinâmica da criação literária ("Já no tempo de V. Ex.<sup>a</sup> era o mesmo", lembra Fialho). Mais sintomaticamente ainda, Fialho considera a

---

<sup>92</sup> As citações referem-se ao artigo publicado em (1880), *O Atlântico*, nº 6, 13 de Abril, p. 1 (artigo não reunido em volume).

imitação admissível, "contanto que pela assimilação consigamos um *modo literário divergente* do dos ídolos a que nos primeiros tempos rendemos culto"; Fialho recorre à metáfora biológica para demonstrar a tese de que a imitação corresponde a um período de gestação literária, a uma "vida intra-uterina" indispensável para a formação do novo escritor, acrescentando que a diferença existe apenas entre os que "*gostando da chuchadeira, vivem dela toda a vida*" e os que, "mais vigorosos, cortam um belo dia o cordão umbilical (...) declarando-se aptos e capazes de uma vida individual"<sup>93</sup>.

Utilizando um discurso ambivalente, e ao mesmo tempo que aponta para a necessidade de "divergência" ou, como ele diz, de "cortar o cordão umbilical", Fialho não deixa, contudo, de reconhecer a sua filiação literária e de se assumir como "*um*" membro "*do bando*" na medida em que vê na escola naturalista aspectos positivos e inovadores, em particular a preocupação documental e analítica do romance moderno que contrapõe à "pura imaginação" e ao idealismo sentimental estereotipado dos "romances com casamento no fim": ou seja, o Realismo/Naturalismo é apresentado aqui como a novidade, o "moderno" na literatura, como um projecto de transformação que se opõe ao conservadorismo da tradição que Pinheiro Chagas personifica e a defesa de Eça ou Ramalho que Fialho indirectamente se arroga diz respeito, não tanto a uma admiração pessoal mas a uma questão de origem ou filiação literária.

Aquilo que poderia parecer a vocação "doutrinária" das cerca de duas páginas do artigo em que defende o romance moderno (integralmente retomadas no primeiro artigo sobre Eça) surge, no entanto, minada em função da presença de alguns sinais negativos: nomeadamente, a conclusão de que o romance naturalista "é, pois, um livro de fisiologia, vulgarizada sob uma forma fácil e um perfeito trabalho de classificação", não é isenta de ambiguidade ao resumir, de forma depreciativa, o romance a uma taxionomia científica ("*livro de fisiologia*"; "*um perfeito trabalho de classificação*"), ainda por cima "*vulgarizada*" por uma "*forma fácil*". Trata-se, com efeito, de um dos aspectos críticos mais salientes do Naturalismo que Fialho insistirá em denunciar (aliás,

---

<sup>93</sup> Cf. "Os Escritores de Panúrgio - Carta ao Ex.<sup>o</sup> Snr. Pinheiro Chagas". In: (1880), *A Chronica*, pp. 78-106.

em termos quase coincidentes) ao longo da sua obra, como adiante procuraremos demonstrar.

Por outro lado, não é despiciendo o facto de Fialho apresentar, no final do artigo, uma síntese dos argumentos utilizados, reduzindo-os a uma única premissa: "entre imitarem Ramalho e Queiroz ou imitarem V<sup>a</sup>. Ex<sup>a</sup>, os Panúrgios andam maravilhosamente preferindo os trabalhos dos dois primeiros senhores às narrativas históricas e aos versos de papel pintado, de muitos laureados talentos da nossa terra". Ou seja, mais uma vez, o discurso relativista de Fialho dificilmente se articula com o tom declarativo/combativo do manifesto, reduzindo a uma questão de alternativa (ou, neste caso, de ausência de alternativa) aquilo que deveria ser uma opção programática convicta. A resposta a Pinheiro Chagas surge, assim, para Fialho, mais como um pretexto para denunciar o anquilosamento e vazio ultra-romântico do autor do *Poema da Mocidade* e seus apaniguados, do que um instrumento apologético da estética naturalista.

Neste sentido, não podemos igualmente deixar de considerar sintomático que o artigo tenha como assinatura uma simples inicial "J.", o que constitui algo de inusitado em alguém com a propensão "egográfica" de Fialho. De facto, esta assinatura pretende ocultar no anonimato aquilo que, no início do panfleto, parecia afirmar-se como um desejo de individualização: Fialho assume-se como o anónimo porta-voz de um colectivo ("os Panúrgios"; "o bando"), muito embora não deixe de, subliminarmente, anunciar/enunciar ao longo de todo o artigo a sua voz individual divergente.

## **2. A "arte nova" e a *kodakização* do real: a crítica do romance queirosiano**

### **2. 1. A crítica a *O Crime do Padre Amaro***

Esta divergência anunciada manifesta-se também, ainda que de um modo discreto, no primeiro texto que Fialho escreve sobre o autor de *O Crime do Padre Amaro*, publicado em 1882 no jornal *O Contemporâneo*<sup>94</sup>. Fialho mostra apreciar nesse texto a personalidade literária de Eça de Queirós através da fase romântica dos folhetins da *Gazeta de Portugal*, da campanha irónica de *As Farpas* e da primitiva redacção de *O Crime do Padre Amaro*. A este respeito, o escritor confessa que a leitura da primeira versão desta obra, publicada em 1875 na *Revista Ocidental*, lhe provocou um "reviramento mental, tão intenso que bem poderia ser comparado a um desabamento": tratava-se, segundo ele, do "primeiro livro da arte nova que chegava à desconsoladora penumbra, em que eu então vivia". Parcimonioso em matéria de elogios, Fialho louva no entanto abertamente este livro, considerando-o "uma obra-prima, igual às melhores que a admiração universal tem consagrado, porque ninguém como Eça de Queirós compreendeu melhor, com a sua prodigiosa sagacidade de artista, como o romance moderno aspira a ser a fotografia da sociedade, surpreendida no seu labutar incessante ou na sua atonia da decadência, manifestação de arte das mais complicadas e esplêndidas" (1992p:76-78). Tal "desabamento", que Fialho prudentemente recua aos tempos de juventude, mais do que à revelação da *arte nova* -o Realismo/Naturalismo-, ou ao primeiro contacto com o "romance moderno", dever-se-ia sobretudo à descoberta de novas possibilidades de expressão, pressentidas na primeira versão do romance queirosiano, mas que cedo viria a considerar esgotadas.

É certo que Fialho valoriza nesse deslumbramento inicial o trabalho de fisiologia, o estudo científico dos meios e da hereditariedade, o poder descritivo das cenas de "fina observação e pungente realismo", a vida de cidade de província "vista a microscópio", na sua lida quotidiana. Mas, para além do rigor analítico e documental, é sobretudo o intenso labor artístico de Eça, o "desleixo" da forma, "tão pitoresca e musical, que palavra de honra, embriagava quem lia", o "largo poder iluminante de estilo nervoso", a "redacção extravagante, às vezes dúbia e rebelde" (1992p:76;77;81) que cativa Fialho na

---

<sup>94</sup> Inicialmente publicado em *O Contemporâneo*, 1882, Nº 108, 8º ano, este artigo foi reproduzido postumamente em *Figuras de Destaque*, volume para o qual se remetem as citações, cf. (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p:76). O mesmo artigo pode ainda encontrar-se em (TRÉPA, 1945).

primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*. Para Fialho, Eça de Queirós é o romancista que, juntamente com Teófilo Braga, Oliveira Martins, Ramalho e Junqueiro, sintetiza "o espírito da Renascença literária do Portugal dos nossos dias" (1992p:72): como o próprio Fialho faz questão de destacar, é o "enorme trabalho de alargar a linguagem", de libertar a língua portuguesa da retórica fradesca e do espartilho imposto pelo Classicismo desde há séculos, é o esforço de transformar a língua portuguesa num instrumento dúctil, capaz de "traduzir a complicada vida moderna, incrustada de outras sensações e de outros nervosismos" (1992p:80-81) que melhor define esse espírito. É este trabalho de desbravamento da língua que "embriaga" Fialho na sua primeira leitura de *O Crime do Padre Amaro* e que o leva a valorizar a originalidade e a lisura sintáctica de Eça de Queirós, a ruptura com a tradição que o facto de "desorganizar o molde convencionado da frase - com sujeito na frente, depois o verbo, e por fim complementos fechando préstito, a tocarem a marcha" (1992p:80)- pressupõe. É igualmente este pendor subversivo ou rebelde do estilo queirosiano que está na origem do retrato romântico, "mefistofélico" do romancista que Fialho nos traça neste ensaio.

Fialho reconhece ao romance de observação, em geral, e ao romance queirosiano, muito em particular, o mérito de ter ajudado a criar uma língua própria, simultaneamente precisa e flexível, apta a exprimir, em todos os cambiantes, a complexidade da vida moderna, uma língua capaz de tornar-se "a fórmula algébrica do pensamento" (1992p:80). Convém notar que este trabalho de modernização ou plasticização da língua constitui um dos aspectos mais positivos do Realismo/Naturalismo que Fialho não deixará de reafirmar e valorizar noutros momentos da sua obra, nomeadamente no quinto volume de *Os Gatos* (mesmo depois da suposta "viragem teórica"), quando faz o balanço daquilo a que chama os "anos de cativo" em que a imaginação se viu "presa ao cárcere dos assuntos realistas", anos que, na sua opinião, foram passados a "aperfeiçoar e a cinzelar as ferramentas de trabalho" (1992e:196). Mais uma vez, Fialho considera estes anos de cativo uma etapa decisiva no trabalho de (re)invenção da língua, de forma a adaptá-la "às necessidades da expressão contemporânea" (1992p:54): diga-se, aliás, de passagem, que este trabalho de plasticização da língua portuguesa constitui para Fialho um dos

principais atributos do artista moderno que, e em grande parte contra Eça de Queirós, ele reconhece na obra de Camilo Castelo Branco<sup>95</sup>, a quem, significativamente, dedicará o primeiro volume de *Contos*.

Apesar do tom predominantemente elogioso deste primeiro artigo crítico sobre a ficção queirosiana, a divergência insinua-se já aqui de uma forma subtil. Mostrando alguma hesitação entre a 1ª versão (edição provisória), a tal que lhe provocara um desabamento mental, e a 2ª versão (edição definitiva; 1ª edição em livro), Fialho confessa que, em relação às três versões<sup>96</sup> de *O Crime do Padre Amaro* entretanto publicadas, prefere, "salvo num ponto ou outro", a chamada *edição definitiva* "tão nervosa e verdadeira (na) cena trágica do infanticídio", substituída, "sem outro mérito além do mau gosto" na última versão, onde predomina "a intenção de deslumbrar por detalhes escusados e multiplicidade de tipos" (a Tótó e a Carlota, "tecedeira de anjos", por exemplo, parecem-lhe perfeitamente dispensáveis). O exemplo de alteração ao nível da estrutura narrativa aqui apresentado por Fialho não deixa de ser sintomático: a substituição do filicídio que Amaro comete com as suas próprias mãos pela versão *soft* do infanticídio a cargo da tecedeira de anjos (terceira versão), vem desresponsabilizar individualmente Amaro para responsabilizar o meio em que este se move e o conduz ao crime. Deste modo, Fialho considera comprometida a densidade psicológica de Amaro e, conseqüentemente, a atmosfera dramática da obra cuja ressonância trágica, nas duas primeiras versões, lhe evocara o autor de *Maria Moisés*.

---

<sup>95</sup> Convém notar, como o faz Jacinto Prado Coelho, que "será a ausência, na pessoa e na obra de Eça de Queirós, das qualidades que admira principalmente em Camilo, que levará Fialho a denegrir a reputação literária de o autor dos *Maias*", (COELHO, 1944:31). Fialho identifica-se, entre outras razões, com o pessimismo insubmisso de Camilo Castelo Branco que inicialmente encontra um paralelo em Eça, mas que cedo vê comprometido pela carreira diplomática deste último.

<sup>96</sup> Inicialmente publicado em folhetins na *Revista Ocidental*, de Fevereiro a Maio de 1875, *O Crime do Padre Amaro* foi, no ano seguinte, revisto e publicado em livro, na então chamada *edição definitiva*. Em 1880 surgirá, no entanto, a terceira versão (2ª edição em livro) revista e modificada ao nível da intriga. No ensaio "Idealismo e Realismo", embora escrito como prefácio (inédito) à 2ª versão (1876) e parcialmente reaproveitado para o prefácio da terceira versão, Eça de Queirós justificará as alterações introduzidas como um aperfeiçoamento do método analítico, em função dos "últimos resultados das experiências recentes". Para o romancista, esta edição corresponde a "toda a soma de observação e de experiência que eu possuo sobre este elemento parcial da sociedade portuguesa", (QUEIRÓS, 1973:167). Justificação que Helena Cidade Moura vem corroborar na sua introdução à edição crítica de *O Crime do Padre Amaro*, ao afirmar, relativamente às três versões, que "estamos, portanto, perante um propósito sério de procura da verdade", (MOURA, (ed.), 1964:VII).

A recente edição crítica das obras de Eça de Queirós, dirigida por Carlos Reis, veio chamar a atenção para uma terceira edição em livro, publicada ainda em vida do escritor, em 1889, que regista diferenças pontuais em relação à edição de 1880 -respeitando rigorosamente contudo a sua configuração gráfica-, diferenças que o romancista não desautorizou e que levaram o responsável por esta edição a considerá-la a edição *ne varietur* da obra.

Com efeito, é a propósito de Camilo, a quem elogia a "análise desfiliada de método", que Fialho introduz um comentário elucidativo quanto ao significado estético-ideológico que atribui a esta atmosfera dramática, um comentário que denota já a desconfiança que lhe merecem os procedimentos do determinismo científico; ao procurar caracterizar o ambiente que envolve as personagens camilianas, Fialho sublinha: "note-se que eu disse atmosfera dramática, e não *meio*. O estudo do meio gerador dos caracteres, simultaneamente causa e resultado deles, Camilo fá-lo em meia dúzia de pinceladas indispensáveis. É pelo desenho dos tipos que o leitor colhe em flagrante o meio, e não este que auxilia a visionar as figuras, recortando-as, como que sobre um fundo de tapeçaria" (1992p:57;58). A valorização da *atmosfera dramática* em detrimento do meio corresponde assim a uma valorização do indivíduo e dos seus conflitos em oposição ao fatalismo de raiz material cultivado pelo romance naturalista.

O próprio romancista reconhecera a importância crescente atribuída ao meio na sucessiva reformulação da obra. Naquele que deveria ter sido o prefácio à segunda edição do romance, mas que não chegou a ser publicado, Eça afirma que *O Crime do Padre Amaro* é "um romance de observação e de realidade, fundado em experiências, trabalhado sobre documentos vivos" (Queirós,1973:166), ao mesmo tempo que confessa o incipiente realismo da primeira edição:

*"Quando publiquei pela primeira vez O Crime do Padre Amaro, eu tinha um conhecimento incompleto da província portuguesa, da vida devota, dos motivos e dos modos eclesiásticos. Depois, por uma frequência demorada e metódica, tendo talvez observado melhor, eu refiz simplesmente o meu livro sobre estas novas bases de análise. (...) [Ele] é toda a soma de observação e de experiência que eu possuo sobre este elemento parcial da sociedade portuguesa"(id :167)*

Se Eça se mostra, de algum modo, confiante em relação "às novas bases de análise" no romance, para Fialho, pelo contrário, à medida que se acentua de versão para versão a preocupação realista e documental, visível, por exemplo, na atenção crescente ao espaço diegético e na introdução de novas personagens, a obra perde em sinceridade e em intensidade dramática.

Curiosamente, um crítico como J. Gaspar Simões viria, algumas décadas mais tarde, dar razão a Fialho. O biógrafo de Eça justifica a sua preferência pela 1ª versão de *O Crime do Padre Amaro* em termos quase coincidentes com os de Fialho: "[esta é] a mais visceral, a mais dramática das três, e sem dúvida alguma, a única das suas obras em que comparece algo mais que humorismo e engenho" (1980:361). De acordo com o crítico, esta versão é aquela que "conserva menos vestígios de escola"<sup>97</sup>, tratando-se "essencialmente de uma análise de temperamento convertida em drama social"; tudo aqui lhe parece "ofegante, vivo, nervoso" (1980:361; 369). Para Gaspar Simões, esta versão constituiu uma experiência única; "depois dela, nunca mais o escritor Eça de Queirós volta a ser sincero: faz-se humorista, aliás opinião de Oliveira Martins. (...) Eça que ensaiara já várias máscaras: a de satânico, a de moralista, a de reformador, social, tem aqui um minuto de franqueza: arranca todas as máscaras e mostra-se em carne viva" (*id*:379). Na opinião do crítico, a 1ª versão do romance apresenta uma acentuada dimensão autobiográfica, na medida em que Eça "volta costas a escolas para mergulhar nos abismos da sua alma", transformando em drama ficcional a ilegitimidade do seu próprio nascimento<sup>98</sup>. Em resumo, esta versão baseia-se mais "na

---

<sup>97</sup> Eça de Queirós afirmara, a propósito da publicação da edição definitiva de *O Crime do Padre Amaro*, que "este trabalho novo conserva todavia (...) vestígios consideráveis de certas preocupações de Escola e de Partido (...) que tiveram outrora uma poderosa influência no plano original do livro", (ROSA, 1979:74). Gaspar Simões observa, no entanto, que, ao contrário do que dissera o romancista, de todas as versões de *O Crime do Padre Amaro*, aquela que conserva menos vestígios de escola é exactamente a primeira. Se alguma razão houve, além de um natural desejo de aperfeiçoar o estilo e equilibrar a composição da primeira forma do romance, para Eça de Queirós se lançar imediatamente, após o aparecimento dos primeiros capítulos, na refundição do seu *Crime do Padre Amaro*, há que buscá-la exactamente num preconceito de escola, reforçado com as últimas leituras dos realistas franceses -darei melhor, naturalistas- e com a necessidade de substituir a colaboração da experiência pessoal na pintura das paixões e dos caracteres pela observação e pela crítica". Na opinião do crítico, embora haja na maneira de pintar o meio em que são educadas as duas personagens principais "algo dos processos que iriam culminar nas obras de Zola (...) isso é sugerido de uma forma discreta": só na terceira versão do romance "é que o escritor se concentra para imprimir ao livro o carácter de obra de tese e de crítica social, carácter esse que ele não tem de princípio" (SIMÕES, 1980:356;366. A 1ª edição é de 1945).

De um modo geral, a crítica tem destacado, como o fez recentemente Filomena Mónica, esta evolução realista/naturalista de Eça nas três versões da obra (MÓNICA, 2001:126). Opinião diversa, fruto de um maior rigor na distinção periodológica Realismo/Naturalismo, é aquela que encontramos em M<sup>a</sup> Luísa Nunes, M<sup>a</sup> do Rosário Milheiro e Carlos Reis: acentuando embora a vinculação ideológica de Eça ao Naturalismo, não deixam de assinalar, na última versão de *O Crime...*, a adopção de estratégias que, ao nível da construção narrativa e do desenho das personagens, claramente derrogam as exigências do cientismo naturalista (NUNES, 1976:505), (REIS, C. e MILHEIRO, M<sup>a</sup> do Rosário, 1989:99). Na *Introdução* da mais recente edição crítica do romance, Carlos Reis e M<sup>a</sup> do Rosário Cunha sublinham ainda que o processo de reescrita do romance, da segunda para a terceira versão, corresponde à passagem "de uma interpretação extremista e algo "agressiva" do Naturalismo, a uma interpretação mais suavizada", mais próxima de um "Realismo de costumes e de interesse por componentes de natureza psicológica" que pode ser conexionado com Flaubert e Dickens (REIS, C. e CUNHA, R. (ed.) 2000:84, 47).

<sup>98</sup> Esta leitura autobiográfica parece estar igualmente presente na interpretação pictórica que Paula Rego fez, em 1998, de *O Crime do Padre Amaro*, numa série de telas expostas na National Gallery de Londres. A temática da legitimidade e da paternidade, da oposição masculino/feminino, ordem/transgressão, transpostas para um universo pessoal, surgem patentes nessas telas denunciando a forma como a artista "não só presta homenagem ao pai

experiência pessoal feita idealização do que na observação tornada realismo" (*id*:357): trata-se, na verdade, de uma catarse pessoal ou, como lhe prefere chamar o crítico, de "um purgativo psicológico" (*id*:377). A partir daqui, o romancista mostrar-se-á cada vez mais preocupado com a demonstração das teses sociais, isto é, com a dimensão ideológica do romance.

Tal como o notara já Fialho, também para Gaspar Simões a forte carga dramática e o estilo nervoso, "emotivo", de Eça se esbatem na última versão do romance, dada a importância que nesta adquirem os preceitos de escola. Fialho não faz qualquer referência a uma possível dimensão autobiográfica no romance, mas a "escrita de alma", como ele gosta de dizer, terá sido certamente um aspecto que não o deixou indiferente: o próprio Fialho, ao que afirma citando Oliveira Martins, não deixará de sublinhar que este foi "o único romance que Eça trouxe no ventre" (Fialho de Almeida, 1992p:95).

De modo idêntico, embora sem comungar da preferência de Fialho pela primeira versão do romance, também para Mário Sacramento a sucessiva refundição de *O Crime do Padre Amaro* constitui o núcleo central do processo de afirmação do realismo irónico, de matriz cómica, característico da ficção queirosiana e que virá sobretudo a ser alcançado na terceira versão. É esse realismo que conduz ao esvaziamento (ou, pelo menos, ao esbatimento) da carga individual, psicológica das personagens em nome da crescente atenção à realidade social. Para Mário Sacramento, só em 1880 *O Crime do Padre Amaro* virá a ser aquela "intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra duma velha Sé de província portuguesa" que o romancista pretendia na "*Nota à segunda edição do romance*" - só então o cenário social ganha relevo em relação à intriga, permitindo a visão ironista de Eça:

*"Entre o Amaro das duas primeiras redacções e o que Eça "aliena", finalmente, na edição ne varietur, há um abismo. Se não será, talvez, muito correcto dizer que a primeira redacção seja mais psicológica do que a última, é pelo menos exacto que é mais interessada pela psicologia. Na última, Amélia vem aos braços de Amaro quase diríamos mau -grado Amaro, tão pouco ele concorre efectivamente para isso: são as intrigas que fervilham à sua volta e o ciúme*

---

[através de quem conheceu o romance], como reavalia a sua posição em relação ao sistema patriarcal ocidental e ao próprio património da história de arte" (ROSENGARTEN, 1999: 10). A leitura que Paula Rego faz de *O Crime do Padre Amaro*, ao mesmo tempo que sublinha a dimensão subversiva do romance (ironia, caricatura, *vis comica*), questiona a autoridade "patriarcal" que o cânone ocidental de "Arte" representa através da ruptura estilística e iconográfica que a sua pintura leva a cabo.

gauche de João Eduardo (que investe no "Comunicado" com a fúria dum ridículo Otelo) que afastam este de Amélia e a impelem definitivamente para os braços de Amaro, que só intervém activamente -quando só já tem que a estreitar. (...) [Nesta última versão, Eça] resolverá, finalmente, retirar quase todas as responsabilidades a Amaro e outorgá-las ao quadro social em que se move. Será esta a única obra de Eça em que a tese se não autodestrói pelo jogo da ironia, por Eça decidir pulverizar as responsabilidades por forma a já não caberem a um homem, a uma classe, mas à nação, à condição humana, quase poderíamos dizer, à própria vida. E é isso, justamente, o que torna O Crime do Padre Amaro - na edição ne varietur - a sua obra-prima" (Sacramento, 2002:123;125).

A divergência de Fialho em relação a Eça de Queirós não se esgota, contudo, na atitude valorativa em relação às três versões de *O Crime do Padre Amaro* ou na crítica atenta ao percurso literário do romancista. A distância temporal em relação ao presente da enunciação/escrita a que Fialho situa neste ensaio o deslumbramento inicial -"li *O Padre Amaro*, da *Revista Ocidental*, num tempo de rapaz em que o espírito inquieto tem grande receptividade de emoção" (1992p:75)-, constitui, entre outras, a marca textual de uma *distância* bem mais profunda que ele insiste em deixar bem vincada em muitos outros momentos da sua obra.

Em primeiro lugar, uma distância política e ideológica, visível na alusão disseminada ao longo deste artigo à ausência de Eça, ao seu olhar mundano e enfastiado, ao progressivo desencanto que o levaria a abandonar o país. A ironia é ainda aqui o principal instrumento retórico de que Fialho se serve para afirmar essa distância:

"a vida de Lisboa começava, porém, a enfastiar Eça de Queirós, pela estagnante ociosidade dos indígenas, o ar amarelento e baço das caras, pelas pilecas do sportman derreadas Chiado acima, pelos pianos, pelo cozido, pelos almanaques literários, e pelos versitos avulso. Levado na corrente, até já em público bocejava. Para desanestesiá-los os nervos, dormentes da monotonia quotidiana, começou a inventar toilettes, a casar as mais excêntricas cores, e a surpreender-se todas as manhãs ante o espelho, com um novo modelo de gravata. (...) Eça de Queirós aborrecia-se mais e mais, na pequenez do meio alfacinha, e na atmosfera de imbecilidade ambiente. E deixando As Farpas à porta, de uma como evolução científica que lhes ia imprimindo o talento de Ramalho (...) - partiu-se um belo dia para Havana, cônsul-geral" (1992p:74; 75).

Fialho não perdoa esta ausência por várias razões: pelo que o cargo

diplomático indicia de compromisso ou condescendência com o poder político, pela demissão (ou fracasso) que significa relativamente ao projecto, de parceria com Ramalho, de "bombardear a rotina pátria a tiros de sarcasmo e de heresia" (*id*:72). Um projecto analítico e crítico demolidor, sem precedentes na cultura portuguesa, que deveria pôr em confronto, de um lado, "o humor cáustico de dois cintilantes espíritos", e de outro, "um mundo de aleijões e grotescos", mas que Fialho considera comprometido pela visão burguesa de Eça: dos prometidos "tiros de sarcasmo" ficaram apenas, na opinião de Fialho, os bocejos de tédio do romancista.

Em segundo lugar, uma distância literária pelo falseamento ou fraude que a obra queirosiana, escrita *fora* do País, representa em relação ao rigor de observação postulado pelo projecto literário realista/naturalista que Eça tão entusiasticamente defendera nas conferências do Casino Lisbonense. Fialho é particularmente cáustico com aquilo que se lhe afigura ser uma contradição flagrante entre a teoria e a prática literária de Eça. Deste modo, a referência, já neste primeiro artigo, a um "Eça, ausente", impedido de rever, a par e passo, a publicação inicial de *O Crime do Padre Amaro*,<sup>99</sup> ou às suas "visitas" anuais para "observar de quantos séculos Portugal retrogradou desde a última visita que lhe fez", o facto de "traz(er) sempre a lente do mesmo grau, a fim de não se atribuir a efeitos do vidro, a mesquinhez da imagem obtida" (1992p:82), revestem-se aqui de uma carga irónica que não pode ser facilmente escamoteada.

A crítica de Fialho mostra-se, aliás, mais oportuna do que à primeira vista se poderia julgar: o próprio Eça tinha consciência das limitações que a sua ausência colocava à observação *in loco* da realidade portuguesa, assim como da contradição ou "transgressão" que essa ausência significava em relação

---

<sup>99</sup> Como demonstrou Machado da Rosa, a publicação na *Revista Ocidental* da 1ª versão de *O Crime do Padre Amaro* saiu acompanhada de uma nota, "presumivelmente da autoria de Jaime Batalha Reis", afirmando o seguinte: "Achando-se fora de Portugal não pôde o Sr. Eça de Queirós dirigir pessoalmente a publicação do seu romance e introduzir modificações importantes que tencionava fazer", (ROSA, 1979:23). Por outro lado, desde a passagem por Leiria (Julho de 1870 a Junho de 1871), data provável da composição inicial de *O Crime do Padre Amaro*, até 1880, data da publicação da terceira versão, Eça de Queirós encontra-se no estrangeiro: de 1872 a 1874, como cônsul-geral em Havana (Cuba), de 1874 a 1878, em Newcastle-on-Tyne (Grã-Bretanha), de 1878 a 1879, data em que redige a "Nota da Segunda Edição", em Bristol (Grã-Bretanha). Em termos práticos, poder-se-á dizer que, de facto, todo o processo de (re)escrita desta obra, que Eça considerou, referindo-se à versão original de 1875, como "um esboço informe e pouco aproveitável" (*idem*:74), como um simples "borrão de romance" (1983: 98) teve lugar no estrangeiro.

àquilo que anteriormente preconizara como programa literário. Num momento de reflexão autocrítica, Eça confidenciará a Ramalho Ortigão:

*"Eu trabalho nas Cenas Portuguesas, mas sob a influência do desalento. Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (si licitus est...etc) não poderia escrever a comédia humana em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos Rougon em Cardiff. Eu, não posso pintar Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha, tenho de fazer dois violentos esforços: desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca e evocar, por um retesamento de reminiscência, a sociedade que está longe. Isto faz que os meus personagens sejam cada vez menos portugueses -sem por isso serem mais ingleses: começam a ser convencionais; vão-se tornando "uma maneira". Longe do grande solo de observação. em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo, por processos puramente literários e a priori, uma sociedade de convenção, talhada de memória, de modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental -isto é, ir para Portugal- ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística", (Queirós, 1983:144).*

Não é, todavia, apenas o próprio romancista a reconhecer a dificuldade de criar "longe do grande solo de observação": na esteira de Fialho, alguns críticos literários viriam igualmente apontar o dedo a esta contradição do realismo queirosiano<sup>100</sup>.

Ainda que sob um registo mais intimista, o final do artigo vem retomar um argumento de alguma forma já presente em "*Os escritores de Panúrgio*": Fialho mostra-nos que a sua intenção ao escrever este artigo não é tanto a de enaltecer a figura do escritor Eça de Queirós (Fialho é, como se sabe, pouco propenso ao registo panegírico), mas sobretudo manifestar o desprezo que lhe merecem os apaniguados do romantismo, essa "cáfila de vates sem miolo e sem leitura" (1992p:83), responsável quer pela acusação de obsceno dirigida a *O Crime do Padre Amaro* (dando assim origem ao escândalo que envolveu a recepção desta obra), quer pela decadência social e cultural do país. Trata-se, para Fialho, e retomando a metáfora biológica de *Os Escritores de Panúrgio*, acima de tudo de uma questão de origem ou filiação literária. Entre os

---

<sup>100</sup> Alguns mesmo, como João Medina, destacando o carácter saudosista da obra criticado pelos contemporâneos de Eça, vêem no último romance do escritor, *A Cidade e as Serras*, "a reconciliação do próprio Eça com uma Pátria que perdera em infundáveis viagens desde 1872" (MEDINA, 1974:113).

sectários de um romantismo sentimental e esteticamente conservador -que o próprio Eça ridicularizara ao referir-se a eles como uma "pequenina colecção de pequeninas sensibilidades, pequeninamente individuais" (Reis e Cunha, (ed.) 2000:18)- e a *arte nova* preconizada por Eça de Queirós, Fialho não hesita em manifestar o seu repúdio pelos primeiros mais do que a sua admiração pelos segundos.

## **2. 2. A crítica a *Os Maias***

O segundo artigo crítico que Fialho consagra a Eça de Queirós e dedicado a *Os Maias*, artigo referido pela crítica como "doutrinário", vem tornar explícita uma divergência ou distância antes apenas implícita. O artigo, publicado em *O Repórter* em Julho de 1888 e posteriormente incluído no volume *Pasquinadas*, retoma na totalidade e desenvolve, agora sob um registo acentuadamente irónico, as críticas formuladas no primeiro.

A distância de Fialho é aqui, antes de mais, de ordem literária. Daí que o tom encomiástico se esgote na valorização da ironia e do humor do "fantasista prodigioso" - um aspecto que, aliás, nunca deixará de enaltecer- para depressa ceder lugar à acusação geral de "miopia" e de repetição dos processos. Para o crítico queirosiano, não há novidade no novo romance de Eça, nem ao nível estrutural, nem ao nível dos processos de análise, nem ao nível da composição das personagens: analisar as causas do "esgotamento precoce" de Eça como romancista constitui deste modo o propósito principal deste artigo.

Em primeiro lugar, Fialho critica o desequilíbrio ou dispersão narrativa que caracteriza o romance. *Os Maias* são para ele "uma obra remodelada, imbricada de remendos, sobreposições trabalhosas, entrelinhas, que por isso mesmo perdeu a sua bela serenidade de composição, a sua nitidez de factura, e cujos episódios divergindo da acção principal, em longas e inúteis explicações, fazem empalidecer o brilho de muitas cenas, e substituem por

vezes a fadiga ao interesse, mau grado o profuso, o luminoso, o admirável talento espalhado por todas aquelas páginas" (1992g:182). Na síntese mordaz do crítico de *Os Gatos*, *Os Maias* são um laborioso *patchwork* narrativo, resultado do "trabalho torturante (...) de um homem de génio que se perdeu num assunto, e leva 900 páginas a encontrar-lhe saída" (1992g:181).

Fialho irá, no entanto, mais longe neste artigo, ao apontar directamente o dedo ao determinismo científico cultivado pelo romance naturalista como uma das causas do esgotamento de Eça. Para Fialho, a preocupação de retratar o *meio* é tão acentuada que o romancista se perde frequentemente no acessório, na acumulação de episódios avulsos que, embora representando, como ele próprio afirma, "um dos mais surpreendentes trabalhos de humor de que possa orgulhar-se uma literatura", comprometem a *atmosfera dramática* da obra (e aqui encontramos, de novo, a distinção meio/atmosfera dramática formulada a propósito de Camilo). É nesta preocupação documental com o espaço diegético em detrimento da individualização das personagens, na (sobre)valorização da dimensão ideológica em detrimento da dimensão artística e estética que reside a debilidade do romance: na opinião de Fialho, apesar da aparente complexidade estrutural, *Os Maias* resumem-se a uma "historieta magra e romanesca, que uma corrente de fatalidade atravessa" (1992g:181).

A repetição de processos é porventura ainda mais visível no que diz respeito à composição das personagens. Para Fialho, as figuras de *Os Maias* não passam de "versões mais ou menos bem deduzidas, dos quatro ou cinco tipos fundamentais dos anteriores romances de Eça de Queirós", não passam de personagens "feitas, como Eva, das costelas umas das outras": o conselheiro Acácio<sup>101</sup>, por exemplo, versão aperfeiçoada do conde de Ribamar em *O Crime do Padre Amaro*, tem agora n'*Os Maias* uma "ninhada de descendentes seus, dos mais completos, desde o Gouvarinho, do Sousa Neto, do orador Rufino, e do Prata, até ao Taveira e ao Melchior, noticiarista da *Tarde*" (1992g:189). À excepção desses "quatro ou cinco tipos" (Fialho é algo vago neste ensaio, dando apenas como exemplo o conselheiro Acácio, de *O*

---

<sup>101</sup>Fialho dirá mais tarde, no segundo volume de *Os Gatos* e no artigo do *Brasil-Portugal*, que Fradique Mendes "é o conselheiro Acácio a sério" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p:105).

*Primo Basílio* ou o poeta Alencar, de *Os Maias*), as personagens de Eça são mal delineadas e individualizadas, são meros esboços ou caricaturas, sob o ponto de vista psicológico: as personagens queirosianas não têm vida interior, têm corpo mas não têm, como dirá mais tarde, "alma", são meros "fantoques" movidos ao sabor do fatalismo determinista ou do capricho do romancista.

Diga-se a este respeito que Mário Sacramento viria anos mais tarde, num ensaio pioneiro dos estudos queirosianos, *Eça de Queirós: uma estética da ironia* [1945], corroborar a crítica ao "reduzido número de tipos da galeria queirosiana e a sua frequente repetição, observada por Fialho" (2002:165), assim como a deficiente individualização das personagens. Mário Sacramento prefere falar, em vez de repetição, no progressivo desenvolvimento de algumas personagens (como acontece, entre outros, com Artur-Alencar), mas mostra-se de acordo com Fialho ao afirmar que esse desenvolvimento é indissociável do processo de afirmação do realismo irónico queirosiano: a insuficiente individualização das personagens é, na sua perspectiva, igualmente uma consequência desse realismo irónico, de raiz cómica, que "exige na personagem o "tipo" (2002:127) ou, como dirá Fradique numa das suas cartas inéditas, que exige que as personagens sejam "na sua individualidade, sempre genéricas" e que sobretudo se manifesta na ficção queirosiana posterior à refundição de *O Crime do Padre Amaro*. Em qualquer dos casos, como o reconhece Mário Sacramento, o olhar crítico de Eça de Queirós sobre a realidade portuguesa, o seu propósito de "fazer a fotografia (...), a caricatura do velho mundo burguês" (s/d<sup>c</sup>:45) prevalece sobre a individualização psicológica das personagens.

Se, por um lado, Fialho critica duramente a debilidade da imaginação psicológica de Eça, por outro lado, atribui directamente esta debilidade à obsessão documental que domina o romancista: demasiado preocupado em dar ao leitor "um grande quadro da sociedade portuguesa" (1992g:183), Eça descarta o desenho das personagens, comprometendo a sua coerência e individualização. Na opinião de Fialho, o romancista de *Os Maias* perde frequentemente ao longo da narração a noção de linha para se dispersar no pormenor, comprazendo-se em "fazer troça das verrugas que o seu personagem traz na penca, dos erros de ortografia que comete ao escrever

cartas de retratação, dos emplastinhos pretos com que ele cobre os furúnculos do cachaço, da sua sobrecasaca mal feita, das suas botas cheias de poeira" (1992g:187), em vez de estar atento ao todo. Ou seja, é ainda aqui a prioridade dada ao determinismo social a orientar a construção da personagem: as personagens queirosianas - conclui Fialho - valem como caricaturas ou tipos sociais e não como indivíduos.

A forma como Fialho defende neste artigo a composição da personagem não deixa por isso de se revelar sintomática. Recorrendo à comparação com a música, e em particular, com a ópera, Fialho define a individualização da personagem como uma frase musical ou *leit-motiv* que deve constituir "a síntese, o resumo psíquico do carácter daquela personagem", permitindo a identificação da "figura lírica" no conjunto orquestral: "daquela frase derivam e esbracejam depois, como de um tronco comum, todos os desenvolvimentos musicais destinados a esculpir, detalhar, criar, ópera fora, a figura lírica de que se trata. Com um tal ponto de partida, cada tipo conservará a sua envergadura própria, inconfundível, bem mordida" (1992g:185-186). Em seu entender, essa é a razão pela qual o conselheiro Acácio de *O Primo Basílio* e o poeta Alencar de *Os Maias*, por exemplo, ganham vida e se destacam da galeria de caricaturas queirosianas: a razão está na coerência mantida entre a linguagem que eles falam, o retrato-apresentação que o escritor deles nos traçou e a confirmação ou desenvolvimento desse retrato ao longo da acção do romance. Na linguagem metafórica de Fialho, no processo de composição da personagem é mais importante a "figura lírica", dotada de uma vida e personalidade próprias, do que o "conjunto orquestral" ou contexto social em que essa figura se insere.

Fialho parece assim privilegiar no processo de composição da personagem a dimensão psicológica, aquilo que é intrinsecamente individual ou interior em detrimento da ênfase posta na análise fisiológica e social, nos mecanismos genéticos, educacionais ou ambientais. Deste modo, ao mesmo tempo que acusa a ambição científica do romance naturalista como uma das causas do esgotamento de Eça de Queirós, Fialho marca a distância (literária) que dele o separa.

As críticas de Fialho não ficam, no entanto, por aqui. Se a debilidade da

imaginação psicológica de Eça é um efeito da importância concedida ao meio, convém notar que, ainda assim, este não é rigorosamente analisado: a incapacidade de Eça em criar novas personagens deve-se também, paradoxalmente, a uma debilidade metodológica, à "miopia" de que padece o romancista. Deste modo, o largo inquérito à vida social portuguesa que a obra de Eça, sobretudo da fase realista e naturalista, pretende levar a cabo surge condicionado, como o notou António José Saraiva, por um método pré-definido que consiste em "considerar o homem como um produto ou um "resultado", e classificá-lo em tipos, ou "classes" variáveis conforme as condições" (Saraiva, 1982:117): em vez de uma ampla visão de conjunto da vida social portuguesa, o inquérito de Eça fica assim reduzido a uma visão parcial, limitada, dessa mesma sociedade.

Fialho vê na ausência de diversidade e de individualização ao nível das personagens um desconhecimento profundo (uma "completa desatenção", como ele diz) da vida da capital: como é possível - interroga-se Fialho - numa cidade como Lisboa, "que bem ou mal renasce e se transforma, tocada da nevrose das grandezas em que à mesma hora esfervilham todas as outras capitais do mundo civilizado -o Sr. Eça de Queirós [não ver] se não o Ega, um *blagueur* da Coimbra exótica de há trinta anos, as espanholas obscenas do Guedes, o idiota do Dâmaso, o incesto de Carlos da Maia, a paixão ninfomaniaca da Gouvarinho, e toda a restante cáfila de bestas e de idiotas, de miseráveis e traficantes, de que está povoado o seu romance?" (1992g:184).

Por outras palavras, a miopia de Eça dificulta-lhe a observação, diminui-lhe a amplitude de visão, impede-o de descobrir a diversidade e complexidade de tipos sociais e humanos que fazem a vida de uma cidade moderna como Lisboa. A interrogação de Fialho constitui aqui um artifício retórico duplamente insidioso: por um lado, permite-lhe demonstrar a incorência de um romancista que "doutrinariamente é um tão apaixonado coleccionador do documento humano"(1992g:182), por outro lado, abre caminho para a apresentação das razões que justificam essa mesma incoerência e que este artigo se encarregará de demonstrar.

Ao longo deste artigo sobre *Os Maias*, Fialho reflectirá sobre as causas do "esgotamento precoce" de Eça como romancista, atribuindo-o quer a factores

literários, quer a factores extra-literários que, embora distintos, se mostram interligados. Mas ao fazê-lo, o autor de *Os Gatos* não deixa de, subliminarmente, marcar a sua diferença ou distância em relação ao romancista.

Essa distância não é apenas de ordem literária, mas também de ordem ideológica, social e política. Neste sentido, e retomando uma crítica já formulada no artigo sobre *O Crime do Padre Amaro*, Fialho denuncia o "quase completo alheamento da vida portuguesa" em que se coloca o romancista. *Os Maias* são "um livro de estrangeiro", um olhar de estranho, de *fora*, sobre o país, consequência dos vinte e sete anos que Eça esteve ausente; na opinião de Fialho, as personagens deste romance "não falam senão de Paris ou de Londres (...), repetindo opiniões feitas nos guias" (1992g:190), ansiosas todas por desertar do país "como de um foco de peste", incapazes de conter o seu fascínio pelos grandes meios (não foi, a propósito, Fernando Pessoa quem deu como exemplo mais flagrante do provincianismo português<sup>102</sup> o escritor Eça de Queirós?)

Fialho vem deste modo explicitar aquilo que fora apenas uma subtil insinuação irónica no artigo sobre *O Crime do Padre Amaro*: a atitude sobranceira de Eça perante a realidade portuguesa, o "despauamento de cônsul enojado da terra" (1992p:102) é, antes de mais, uma consequência da governamentalização do escritor, do compromisso do cônsul com o poder político que vem pôr em causa o rigor e a isenção da sua escrita. Por outro lado, esse "despauamento" significa ainda uma incoerência ou falsidade em alguém que publicamente se afirmara como intransigente defensor do documento humano: a impossibilidade de observação directa (o romance fora escrito longe do país, durante os anos de consulado em Bristol) é uma falta imperdoável num romancista que apregoara como autêntica revolução na arte o "simples facto de *ir ver* Virgínia quando se pretende descrever Virgínia"

---

<sup>102</sup> "O exemplo mais flagrante do provincianismo português é Eça de Queirós. É o exemplo mais flagrante porque foi o escritor português que mais se preocupou (como todos os provincianos) em ser civilizado. As suas tentativas de ironia aterram não só pelo grau de falência, senão também pela inconsciência dela. Neste capítulo, *A Relíquia*, Paio Pires a falar francês, é um documento doloroso. As próprias páginas sobre Pacheco, quase civilizadas, são estragadas por vários lapsos verbais, quebradores da imperturbabilidade que a ironia exige, e arruinadas por inteiro na introdução do desgraçado episódio da viúva do Pacheco. Compare-se Eça de Queirós, não direi já com Swift, mas, por exemplo, com Anatole France. Ver-se-á a diferença entre um jornalista, embora brilhante, de província, e um verdadeiro, se bem que limitado, artista". Cf. "O Provincianismo Português", (Pessoa, 1980:160).

(Queirós, 1973:182).

Em qualquer dos casos, Fialho mostra-se particularmente cruel em relação a esta visão *de fora*, desnacionalizadora da realidade portuguesa, lançando assim as bases de uma polémica<sup>103</sup> que viria a manter-se até hoje: uma visão que, como o afirmara já no primeiro artigo sobre Eça, ele considera, acima de tudo, política e literariamente comprometida. Eça reagiria, no entanto, às críticas de Fialho de um modo provocatório, estranhando-lhe quer a pose de defensor da moral e dos bons costumes quer o "magoado patriotismo", ao mesmo tempo que lhe devolve a acusação, ou pelo menos a suspeita, de também ele se ter deixado *governamentalizar*.

*"Porquê, tão singular mudança? Ó Fialho, foi V. eleito director-geral de um banco? É v. o inspirador de um sindicato? Recebeu V., das mãos do monarca, a Grã-Cruz de Sant'Iago? Está você director-geral de uma grande repartição do estado? Que interesse supremo o faz aliar-se ao conselheiro Acácio? Está V., por acaso, apaixonado pela mulher de Acácio, e finge-se assim púdico, ordeiro e patriota, para lisonjear o benemérito e cornudo homem?"* (Queirós, s/d b:545)

O artigo sobre *Os Maias* procura, deste modo, denunciar esta dupla parcialidade de Eça, atribuindo ao "desprezo de estrangeiro" quer o olhar caricatural, exterior, sobre a "nossa decadência", quer a "falsificação" que a sua obra representa no que diz respeito ao rigor da observação e análise que o escritor publicamente defendera como programa literário -convém não esquecer que fora o próprio Eça a afirmar que "fora da observação dos factos e da experiência dos fenómenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade" (Queirós,1973:178). A esta visão *de fora*, estrangeira, "não conhecendo da vida portuguesa senão exterioridades" (1992g:190), Fialho pretende, naturalmente, contrapor a sua visão *por dentro*, duramente experimentada e, por esse motivo, avalizada para *dizer* a verdade.

Fialho denunciará, por outro lado, como igualmente parcial a perspectiva

---

<sup>103</sup>Veja-se a este respeito o comentário de Maria Filomena Mónica: "Os *Maias*" foram, desde logo, pretexto para um debate sobre a "desnacionalização" do autor, polémica que viria a prolongar-se no tempo. Ainda hoje, tanto a esquerda como a direita continuam a discutir o assunto. Apropriando-se de *A Cidade e as Serras* e de *A Ilustre Casa de Ramires*, a direita considera-o um nacionalista, enquanto a esquerda mantém a sua tese de que Eça teria sido, na juventude, um radical, que, depois, se transviara", (2001:236). Em particular, o volume semi-póstumo *A Cidade e as Serras* divide ainda hoje a crítica literária entre os defensores da tese reaccionária e bucólica e os defensores da tese irónica.

burguesa<sup>104</sup> privilegiada por Eça na análise que faz da sociedade portuguesa, denúncia que haveria de exercer junto da crítica literária vindoura um impacto assinalável. Na sua opinião, as personagens de *Os Maias* dividem-se apenas em dois grupos: "um que tem viajado, outro que não tem viajado", o primeiro pairando "numa certa região superior de ideias e elegâncias", o segundo "enxafurda[ndo] todo num atascal de parvoíce e de ignorância" (*id*:190). A esta perspectiva burguesa que opõe o mundo dos ricos ao mundo dos pobres, Fialho procurará naturalmente contrapor a sua visão plebeia, como o deixa bem claro a "Autobiografia", texto fundamental, como atrás referimos, para a compreensão da escrita de Fialho.

Este é, aliás, um dos aspectos apontados por Fialho que um crítico como António José Saraiva viria, anos mais tarde, corroborar. Na perspectiva sociológica de António José Saraiva, Eça mostra uma visão limitada e parcial da sociedade portuguesa, quer pelo ambiente cultural/mental coimbrão que intelectualmente o formatara, quer pelo desconhecimento que mostra relativamente a determinados meios e grupos sociais, e em particular, em relação ao povo.

*"Eça encontra-se perante a sociedade portuguesa como um habitante de outro planeta que tivesse descido a este ainda envolvido na sua atmosfera respirável -impedido de sorver o ar desta terra, cheirá-la, ou mesmo apalpá-la. Tudo aqui lhe lembraria o mundo de origem, seria julgado e observado em função e dentro do critério daquele. Donde resultariam evidentemente erros de julgamento e de interpretação.*

*Mas além de envolvido no seu mundo literário, Eça está ainda fechado no seu mundo social. Ele só conhece certos meios. O resto são conjecturas. Segundo declaração sua em carta dirigida a Oliveira Martins, o seu conhecimento de Portugal não vai além da burguesia lisboeta -que não é nacional mas cosmopolita. (...) Há sobretudo uma classe que Eça ignora em absoluto: é o que ele chama "povo". Este "povo", esse mistério que sabia existir para lá da cortina que lhe limitava a visão, fantasia-o como algo de lendário, ou como uma força cósmica dormitando, que um dia, como um Ciclope, pode acordar" (Saraiva, 1982:119-120).*

---

<sup>104</sup>Jorge de Sena parece dar igualmente razão a Fialho, referindo-se a Eça de Queirós nestes termos: "É certo que o Eça, como todos os outros mais ou menos ramalhais compadres, era um disfarçado académico do filistinismo e da ideia feita; e nem há talento ou génio que os absolva da mágoa com que revolucionariamente queriam ser conformistas e acabaram todos por sê-lo, inclusive o Antero, fardado de Santo laico, desde as escadas românticas da Sé Velha. Mal por mal, antes o vira-casaquismo reles do Fialho, que a suprema elegância dos outros, farejando Ideias Gerais, com muitas maiúsculas, e rebolando-se contritos numa moral de Salomão velho a quem as esposas só serviriam de adorno" (SENA, s/d:196).

O mundo de Eça é, de acordo com António José Saraiva, o da aristocracia que ele descreve em *Os Maias* e em torno do qual, sobretudo a partir desta obra, gravitam todos os seus personagens. Para o crítico literário, o romancista, tal como os homens do Ramalhete, vive insulado relativamente à realidade social do seu tempo, alheado da grande massa populacional<sup>105</sup> a que Eça chama ironicamente "paisagem": "os Maias e o seu grupo - diz-nos António José Saraiva- erguem-se sobre uma sociedade chã e medíocre, como uma torre sobre uma planície. Nada há de comum entre eles e esta sociedade. São como gigantes solitários a quem é impossível interessarem-se pelos problemas liliputianos dos outros homens" (1982:130).

O olhar de Eça sobre a sociedade portuguesa é assim um olhar vertical ("Eça olha para baixo -e vê a burguesia"), um olhar limitado que o impede de ver a "paisagem" e a diversidade de elementos que a compoem. Para António José Saraiva, o diagnóstico da crise portuguesa que Eça pretende levar a cabo peca assim por "miopia", pela incapacidade de ver no povo, e não na mentalidade burguesa dirigente, a grande força regeneradora do país.

Pelo contrário, o olhar de Fialho sobre a sociedade portuguesa finissecular é, como temos vindo a observar, um olhar horizontal, democrático, atento às diferenças sociais, mas acima de tudo atento à igualdade inerente à condição humana, à dimensão liliputiana dos homens: talvez por esse motivo o olhar de Fialho se mostre mais sombrio e pessimista do que o de Eça (a plebeidade de Fialho é, ainda aqui, mais uma marca da distância ideológica que separa os dois escritores). Ele revela-nos, como o notou Helena Buescu, o "observador descrente - a posição mais precária e "em crise" que, afinal, podemos imaginar: aquele que vê, observa, analisa, põe o dedo na ferida (na "escrófula", diria Fialho); mas, ao mesmo tempo, aquele que profundamente descrê de qualquer verdadeira alteração positiva no que analisou" (Buescu, 2001:161).

O silêncio apático<sup>106</sup> com que a crítica nacional da época acolheu o

---

<sup>105</sup>A ausência de povo na obra queirosiana é considerada, no entanto, por Eduardo Lourenço, não apenas como um "facto incontestável", mas como uma "nota de realismo indiscutível", na medida em que ela traduz uma "ausência concreta" enquanto actor da cena colectiva portuguesa, "a realidade da sua espessa passividade cívica e cultural" (LOURENÇO, 1988:54).

<sup>106</sup> Excepção feita à polémica de Eça com Bulhão Pato que se considerara retratado na figura do poeta Tomás Alencar de *Os Maias*, o que o levou a escrever a sátira *O Grande Maia*. Pinheiro Chagas envolver-se-ia igualmente na polémica em defesa de Bulhão Pato.

romance de Eça (e do qual, aliás, o próprio romancista se queixaria em carta enviada a Ramalho Ortigão), assim como o coro dos seus incondicionais admiradores fora apenas perturbado pela voz discordante de Fialho. Uma voz incómoda talvez por ser uma das primeiras a analisar criticamente -apesar do ardor que muitas vezes coloca nessa análise-, e a procurar seguir uma metodologia literária, a ficção queirosiana. Fialho haveria de pagar a insolência desse gesto: o "panfletário flagelador" não sabia (?) ainda que, como diria mais tarde José Régio, "no Eça, nem com uma flor se toca" (Lisboa (ed.) 2002:189)...

### 2. 3. A crítica fatal: o artigo de *Brasil-Portugal*

O terceiro e polémico artigo<sup>107</sup> publicado na revista *Brasil-Portugal* [1900], na véspera das cerimónias fúnebres nacionais de Eça, denota uma certa inflexão de posição que importa assinalar. Considerado ultrajante para a memória de Eça -sobretudo tendo em conta a inoportunidade do momento em que é escrito-, e fortemente marcado por uma agressividade iconoclasta, este artigo constitui, mais do que um libelo acusatório contra o romancista, uma síntese das críticas formuladas nos dois artigos anteriores.

Fialho começa por nos traçar aqui o retrato de Eça<sup>108</sup> revelando-nos um

---

<sup>107</sup> Artigo inicialmente publicado, em 16 de Setembro de 1900, no *Brasil-Portugal* e incluído em (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p). Referindo-se à onda de indignação provocada por este artigo, escrito no momento em que tinham lugar as cerimónias fúnebres nacionais de Eça, José Trêpa recusa-se a publicá-lo na sua recolha *Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos*, "em homenagem à memória de Fialho, cujo espírito já decerto se terá penitenciado da feia acção praticada", (TRÉPA, 1945:198). Foram as circunstâncias que rodearam a publicação deste artigo, pouco propícias à verrina iconoclasta, que determinaram o anátema de Fialho.

<sup>108</sup> Confronte-se o retrato grotesco de Eça neste último artigo com o retrato romântico que Fialho nos traçara no artigo de *O Contemporâneo* em que se destaca a faceta rebelde, "mefistofélica" de Eça: "Olhem bem essa *masque* de face cavada e nariz astuto, com olhos de míope alternadamente coriscantes e doces, boca fina, que sob as asas do bigode, aos cantos, se atormenta numa ironia que faz na sua conversa e na sua prosa, um cintilar de espadas em duelo. Ao premir na sua órbita o monóculo, as sobrancelhas negras estranhamente arqueadas aproximam-se e palpitam, como rémiges em asas de corvo, pondo na fisionomia o que seja de um cunho mefistofélico..." (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p:71-72). Como notou a este respeito João Cabral, "para Fialho, a conformação plástica dos artistas desempenhava um papel de valor, a que as suas críticas atendiam em preliminar" (CABRAL, 1925-1926:372): mas se

homem em conflito consigo próprio, dividido entre uma "alma apolínea" de artista e "um corpo desmantelado de fantoche" e lentamente se esgotando nesse conflito. Fialho caricaturiza a decadência física do romancista como forma de acentuar a sua decadência psíquica :

*"Eça de Queirós foi sempre uma organização debilitada, um poste de osso suspendendo fios eléctricos de nervos, este predomínio explicando as sensibilidades de esteta que lhe fizeram na vida literária o temperamento intenso de humorista, assim como na material, em coisas de mesa, vestuário, amor, arte e conforto, um desses tipos de aristo, cuja degenerescência recorda, pelas predilecções sensuais, cepticismo delicado, inconstância de diletantismo, raridades frustes de elegância, o que trazem as crónicas sobre certos príncipes perversos da Renascença.*

*Quem via a sua cara chupada, verde-terra, o seu bigode sem força, as têmeoras deprimidas, a boca murcha, de sorriso rugoso, e como que conjugando os beiços para uma espécie de beijo vicioso -quem olhava essa figura de fadiga, marreca de cansaço, bamboleante no ramerrão arrítmico dos passos- esses olhos de esclerótica enxundiácea, sem viço, em que toda a verve parecia vibrar na quase contínua circunflexão das sobranceiras, essa elegância de cabide, onde, pelo escanzelamento da figura, as sobrecasacas nunca cingiam, e as calças flutuavam, sem lhe caírem bem nas tíbias de cegonha, mal diria que naquela aparente morte da vontade, sob tão valetudinárias quebreiras, estivesse um dos mais altos sensacionistas do Portugal contemporâneo, um espírito de facetas, refrangendo a civilização por paradoxos, um satanás enfim, varrido da mocidade, absorto na ideia suprema de beleza, e morrendo, positivamente morrendo, como todos os artistas, de habitar, com aquela alma apolínea, esse desmantelado corpo de fantoche!" (1992p:86-87)*

Fialho exagera os sinais de cansaço, de doença, de debilidade física, confrontando-nos mais com a imagem de um *zombie* ou de um "cadáver adiado" do que com o retrato do romancista: o grotesco, visível na mistura heteróclita de formas entre o animal e o artificial/industrial ("poste de osso"/"fios eléctricos de nervos"/"elegância de cabide"/"tíbias de cegonha"/"corpo de fantoche") é aqui - convém sublinhá-lo - uma das razões da incomodidade que este retrato provoca no leitor.

O retrato grotesco de Eça desempenha aqui uma dupla função: por um lado, configura uma estratégia de des-sacralização do romancista que

---

o crítico sugere uma evolução entre os dois retratos de Eça, não vai mais longe quer no que diz respeito ao(s) significado(s) dessa evolução, quer quanto à importância da compleição "plástica" dos artistas na estética fialhiana.

contrasta com a glorificação nacional (o registo paródico pretende exactamente rebaixar o herói, o escritor "imortal" para fazer sobressair o lado humano, mortal), por outro lado, torna visível, material, o esgotamento do romancista já denunciado em artigos anteriores. Fialho destaca assim a contradição entre a rebeldia de "Satanás" e a apatia do "vencido da vida", a contradição entre a promessa de novidade e juventude que a escrita queirosiana anunciara e a senilidade precoce que, com o tempo, essa mesma escrita evidenciara.

Se, por um lado, Fialho parece ainda marcado pela crítica literária oitocentista, de raiz tainiana, procurando explicar a obra à luz do determinismo que condiciona o autor (nomeadamente na referência à história familiar, à "irmandade tuberculosa" no retrato grotesco e, em certo sentido, paródico de Eça), por outro lado, Fialho mostra-se já aqui um leitor particularmente atento ao processo de construção do romance queirosiano, mas também atento ao processo de criação literária em si, àquilo a que ele chama a "prática da escrita" que transforma "o teclado rude da palavra, num aparelho registador de sensações e de notulações do *eu* vibrante" (1992p:96). É essa prática da escrita, esculptora da "jóia do vocábulo", que Fialho inicialmente valoriza em Eça e que cedo considera esgotada.

Neste sentido, Fialho procura fazer no artigo do *Brasil-Portugal* o balanço do percurso literário<sup>109</sup> de Eça enquanto romancista, desde as "preciosas páginas poéticas" da *Gazeta de Portugal*, passando pelo momento decisivo desse percurso que *O Crime do Padre Amaro* representa, até à *Ilustre Casa de Ramires* (em relação à qual confessa ter feito uma leitura parcial, e salvaguardando, por esse motivo, "um juízo ingrato" sobre a obra).

O artigo começa por destacar o entusiasmo inicial de Fialho pela originalidade do estilo queirosiano: os primeiros escritos de Eça, a colaboração

---

<sup>109</sup> No artigo do *Brasil-Portugal*, Fialho refere-se às obras posteriores à fase realista/naturalista de Eça de Queirós - *O Mandarim*, *A Relíquia*, *A Correspondência de Fradique Mendes* ou *A Ilustre Casa de Ramires* - como uma prova do esgotamento precoce do romancista: as duas primeiras são para ele "antes humoradas cruéis (...), irmãs gémeas das caricaturas de Bordalo, do que propriamente substâncias dramáticas autopsiadas sobre o vivo, fatias de mundo, latejantes do golpe". *A Correspondência de Fradique Mendes* é uma série de "pobres cartas que parecem artiguinhos soltos de almanaque, sem estilo epistolar" através das quais se revela a "fase acacial" de Eça, *A Ilustre Casa de Ramires* (de que lera apenas alguns bocados na *Revista Moderna*) dera-lhe a "impressão de fundos de gaveta e restos de pachorra prosante, com assinaladas asmas de entrecho, e bastantes rugas de precoce antiguidade" (1992p:95-96).

Fialho não se pronuncia -tanto quanto sabemos- relativamente ao romance *A Cidade e as Serras*, publicado postumamente um ano depois do artigo do *Brasil-Portugal*, mas admitimos que a sua apreciação crítica não andaria muito longe da aqui manifestada. Ainda relativamente ao "último Eça", Fialho não chegaria a conhecer o volume *Últimas Páginas*, publicado em 1912, um ano após a sua morte.

em *As Farpas*, o Realismo que Eça e os seus companheiros de geração defendiam significavam uma autêntica pedrada no charco no marasmo da vida literária portuguesa ou, como diz Fialho, "o rebate duma consciência nova, formulando, na morrinha nacional, sedes de ar puro" (1992p:89). O crítico de Eça reafirma assim a sua admiração pela primeira fase literária queirosiana, a fase romântica ou "bárbara"<sup>110</sup>, marcada por "uma juvenil desenvoltura", um "estilo de nervos e de esgares", onde se nota a "fantasia escandinava, ultrapoética" e "se alucina o cérebro do antigo leitor do Quincey e de Poe" (1992p:90-92), um estilo que de algum modo reconhece nas duas primeiras versões de *O Crime do Padre Amaro*. No entanto, diferentemente do que afirmara no primeiro artigo, Fialho afirma agora a sua preferência pela primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*, segundo ele "a mais bela das três formas que Eça de Queirós deu ao romance", valorizando "a sensibilidade hiperaguda", os "neologismos de forma gravativa que um novo encontra para enquadrar a ideia, fresca, a escorrer vida, nos instantâneos da expressão" (1992p:91). A admiração inicial de Fialho é ainda aqui justificada pela originalidade da imaginação e criatividade estilística, pelo "estilo de nervos" que ele encontra nos primeiros escritos de Eça mas que a evolução literária do romancista esquecera: comparando os primeiros ensaios da *Gazeta de Portugal* e a edição primitiva de *O Crime do Padre Amaro* - comenta Fialho - "sente-se que o escritor, neste campo declinou, ou melhor talvez, não progrediu" (*id*:96).

O deslumbramento cedendo progressivamente lugar ao desencantamento leva Fialho a sistematizar algumas críticas relativas à evolução de *O Crime do Padre Amaro* na qual ele vê (tal como Mário Sacramento) o momento decisivo da evolução da ficção queirosiana. A primeira nota negativa diz respeito à pobreza estrutural e à monotonia do estilo queirosiano, um "estilo de períodos

---

<sup>110</sup> Jaime Batalha Reis refere, na Introdução às *Prosas Bárbaras*, que Eça de Queirós, inicialmente reticente à proposta de reunir em volume os antigos "Contos fantásticos" da *Gazeta de Portugal*, acabara por anuir, impondo como condição "o título crítico e severo de *Prosas Bárbaras*". Lembrando à distância esses tempos, em carta endereçada ao amigo Carlos Mayer, Eça confessa que "naqueles tempos, segundo a fórmula do Evangelho, o romantismo estava nas nossas almas", (QUEIRÓS, s/da: 52;185). De acordo com Fialho, esta fase "bárbara" teria terminado com *O Mistério da Estrada de Sintra*, escrito de parceria com Ramalho, "último adeus, irónico embora sob as lágrimas, do romantismo congénito dos autores", (1992p:93).

curtos (...) cuja estrutura derreada se repete em rosários de orações idênticas de ritmo, sem inversões nem cadências, traindo o esforço duma observação sem subsídios, e a amnésia da fantasia que, perdido o hábito do sonho, não pode mais, pela segura congénita, recorrer ao sentimento. Tudo isto resulta do precoce esgotamento mielasténico e cerebrasténico do romancista" (*id*:97).

Significativamente, para Fialho, o esgotamento precoce de Eça traduz-se na "amnésia da fantasia", na segura das emoções, na passagem de um "estilo de nervos" (que o "embriagara" nas duas primeiras versões) para um estilo disciplinado pela contenção e rigor da análise. Daí o alheamento do romancista perante "os enigmas da alma moderna", em relação aos quais "nada comenta, perscruta, entende ou interpreta, de entretido com os fantoches autografistas do seu escárnio" (*id*:101-102).

Mas a leitura crítica de Fialho não se limita a apontar a pobreza lexical ou "a miséria do vocabulário repisado" (*id*:96), aspecto em que este, aliás, parece ter alguma razão<sup>111</sup>. Fialho critica aqui, ainda que em termos mais corrosivos do que no ensaio anterior, o anquilosamento dos processos que faz da obra queirosiana uma constante refundição de "três ou quatro manequins invariáveis" (1992p:101). Mais grave ainda, para além de se repetirem de romance para romance, as personagens queirosianas denotam, "a mais completa ausência de vida interior", não têm existência individual, são meras caricaturas ou fantoches que vivem apenas "a vida da ironia literária do autor" (*id*:95-96). A repetição de processos surge assim em inter-relação com uma outra nota negativa: a debilidade da imaginação psicológica, na perspectiva de Fialho, um dos sintomas mais visíveis do esgotamento precoce do romancista.

No diagnóstico que faz do esgotamento de Eça, Fialho apontará como causa principal as constrações impostas, ao nível da construção narrativa, pelo modelo realista-naturalista: a incapacidade do romancista enquanto "criador de almas" ficar-se-ia, em última instância, a dever ao fatalismo determinista, à preocupação excessiva com a hereditariedade e com o meio. Para o romancista, o homem - e aqui a metáfora utilizada não deixa de ser relevante

---

<sup>111</sup> Veja-se, a este respeito, o estudo pioneiro de Ernesto Guerra da Cal, *Língua e estilo de Eça de Queirós*. Guerra da Cal mostra que a crítica de Fialho se transformou num dos lugares-comuns da crítica queirosiana aceite não só por admiradores "mais entusiastas do que agudos", como também por "sagazes críticos modernos". "Quem quer que se aproxime verá que, para realizar o que ele se propunha e atingir os seus fins estéticos mais específicos, tinha de basear-se, necessária e inevitavelmente, na restrição de vocabulário", afirma o reputado queirosiano (1981:88).

na semântica fialhiana- é "uma *máquina* do tempo da mecânica rude, movendo-se por grosseiras sensações e instintos porcos, deboche, avareza, inveja, gula", incapaz de erguer "o olhar aos vastos céus". Na leitura de Fialho, a tendência em sobrepor o animal humano ao homem interior, em reduzir a psicologia à fisiologia é uma das maiores fraquezas de Eça como romancista.

Mas não é apenas o privilégio do determinismo genético ou da análise fisiológica que explicam a falta de densidade psicológica e a etologia das personagens queirosianas: a importância atribuída ao meio exerce igualmente um contributo decisivo. Eça pertence - diz-nos Fialho- ao grupo dos "escritores de imagens", interessado em "caracterizar medianias, os costumes e traços por onde um homem se assemelha a uma classe, e ressaibe às pechas da sua profissão. Neste grupo de romancistas de costumes, os tipos são sempre poucos, por se não tratar de almas diferentes, mas de documentos duma certa vida quotidiana, poucos, e esses poucos vulgares, sem noblificação nem epopeia; o drama, ou falta, ou em vez, dum núcleo de acção, é apenas pretexto clorótico de *Kodaks*"<sup>112</sup>. Na análise que Fialho faz da evolução literária queirosiana, a preocupação crescente com a realidade sócio-cultural, com o documento<sup>113</sup>, a intenção dominante de levar a cabo o processo crítico da sociedade portuguesa, tornara-se tanto um obstáculo à individualização das personagens, quanto à configuração de uma atmosfera dramática ou ao sentido do trágico intemporal que tanto aprecia. Fialho é assim um dos primeiros críticos a apontar a ausência de vida interior nas personagens

---

<sup>112</sup> Distinguindo entre os "pintores de caracteres" ou "escritores de ideias", como, " Hauptmann, Strindberg, Ibsen, Björnstjerne-Björnson, Tolstoi, Dostoievski, Henryk Sienkiewicz, Gogol, Gunar-Heibeig, Balzac, Stendhal, Shakespeare," entre outros, e os "romancistas de costumes" ou "escritores de imagens", como os dois Goncourts e o próprio Zola, Fialho afirma que os primeiros "vêm de dentro para fora o homem de espírito nas suas catástrofes de sentimento e de decomposição da vontade", enquanto que os segundos "vêm de fora para dentro o homem de relação, comparsa ridículo num drama cósmico gigante, fantoche movido por sensações e instintos bestas". Ao aproximar Eça deste último grupo, Fialho condena simultaneamente o determinismo da moral naturalista, "zolaica" e o fracasso de Eça no auscultar dos enigmas da *alma* moderna, (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p:99-100).

<sup>113</sup> Mário Sacramento, num estudo pioneiro sobre Eça de Queirós, mostra que a maturidade irónica de Eça é indissociável do processo de afirmação de um realismo de raiz cómica. Mário Sacramento apontara mesmo como "Ponto importante: com o reforço da ironia, o realismo e a própria verosimilhança acentuam-se" (2002:164). Entre outros, Carlos Reis e M<sup>a</sup> do Rosário Cunha chamaram igualmente a atenção para a projecção nos primeiros escritos de Eça de Queirós de um conflito entre duas postulações distintas: "por um lado, a que cede ao chamamento da imaginação e do idealismo de raiz romântica (e associadamente: aos fascínios da rebeldia, da provocação antiburguesa, da criatividade estilística, etc); por outro lado, a que se orienta no sentido de dar uma atenção cada vez mais concentrada ao cenário envolvente: o cenário da vida social, dos costumes e das instituições em crise" (2000:16).

queirosianas, o facto de estas não serem verdadeiramente "sujeitos" de acção: na sua opinião, as personagens queirosianas valem como caricaturas ou tipos sociais, mas não como "almas", um aspecto que poderíamos hoje considerar mais ou menos consensual na crítica queirosiana.

Curiosamente, é o próprio Eça quem, em primeiro lugar, parece dar-lhe razão. Numa carta enviada a Ramalho Ortigão a propósito da escrita de *O Primo Basílio* e datada de Novembro de 1877, Eça lamenta-se, num tom invulgarmente amargo, que as suas personagens "não [tenham] a vida que nós temos: não são inteiramente *des images découpées* - mas têm uma musculatura gelatinosa; oscilam, fazem beijo como os queijos da Serra, espapam, derretem. (...) E o que é triste é que me desespero por isso. Nunca hei-de fazer como o *Pai Goriot*. e Você conhece a melancolia, em tal caso, da palavra "nunca"! (...) mesmo este novo romance -de que estou tão contente - "não dá, não sai". Faço mundos de cartão... não sei fazer "carne nem alma". Como é? como será? E todavia não me falta o processo: tenho-o superior a Balzac, a Zola, e *tutti quanti*. Falta qualquer "coisinha" dentro: a pequena vibração cerebral; sou uma irremissível besta" (Queirós, s/d<sup>c</sup>: 28-29).

O reconhecimento desta incapacidade por parte de Eça adquire assim o significado de um fracasso pessoal. Com efeito, o romancista defendera na carta a Carlos Mayer, escrita dez anos antes e publicada na *Gazeta de Portugal*, que "na arte só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem os costumes": à arte interessa "não o homem dominado pela sociedade, entorpecido pelos costumes, deformado pelas instituições, transformado pela cidade, mas o homem livre, colocado na livre natureza, entre as livres paixões (...) Aí está o que dá a Shakespeare a supremacia na arte" (Queirós, s/da:195).

A evolução literária de Eça far-se-ia, no entanto, em sentido contrário ao afirmado na carta a Carlos Mayer. Mas ao olhar crítico de Fialho, também ele admirador de Shakespeare, não poderia passar despercebida a incoerência do romancista: a preocupação com a demonstração de teses sociais, a atenção à realidade, ainda que filtrada pelos "olhos de ironia" (Sacramento, 2002), fariam de Eça um "escritor de imagens".

Fialho procura ainda demonstrar, por outro lado, que o privilégio concedido

ao meio social é o responsável por uma certa fragilidade da construção narrativa. Tal como a afirmara já na crítica a *Os Maias*, o romancista descarta a acção principal, o *drama*, para se dispersar frequentemente no acessório, em "detalhes incoordenados", na acumulação de episódios secundários.

Em abono da verdade, convém dizer que a crítica de Fialho, que tanto escandalizou os meios literários da época e lhe haveria de custar o ostracismo literário a que foi condenado, mais não faz, no entanto, do que corroborar a crítica avalizada que, anos antes, Machado de Assis dirigira a Eça de Queirós e sobre este haveria de exercer uma influência decisiva. No célebre artigo sobre *O Primo Basílio*, publicado em *O Cruzeiro*, em Abril de 1878, o escritor brasileiro afirmara que Eça "é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assomoir*", atribuindo ao peso excessivo das "preocupações de escola" as insuficiências ou limitações detectadas na construção de *O Primo Basílio*. Machado de Assis denuncia a perda de vigor no estilo e a repetição dos processos (a título de exemplo, como conclusão dos romances, a expressão de calculado cinismo dita pelo herói de *O Crime do Padre Amaro* impressiona, ao passo que a expressão análoga, repetida pelo herói de *O Primo Basílio*, "é rebuscada, tem um ar de *cliché*, enfastia"), assim como a inconsistência da tese nesta obra que, aliás, vem apenas reproduzir e agravar os defeitos de composição já patentes em *O Crime do Padre Amaro*.

Para o escritor brasileiro, a fragilidade ao nível da individualização das personagens principais é a grande responsável pela ausência de força dramática (e inconsistência da tese) nos dois romances: no primeiro, "o Padre Amaro vive numa cidade de província, no meio de mulheres, ao lado de outros que do sacerdócio só têm a batina e as propinas; vê-os concupiscentes e maritalmente estabelecidos, sem perderem um só átomo de influência e consideração. Sendo assim, não se compreende o terror do Padre Amaro, no dia em que do seu erro lhe nasce um filho, e muito menos se compreende que o mate"; no segundo, estamos perante "uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência". Machado de Assis sublinha que, pela inanidade do seu carácter, Luísa "é antes um títere do que uma pessoa moral" (Assis,

1994:III, 903-905). Para o crítico brasileiro, a única personagem completa e verdadeira da obra é Juliana, cuja função parece ser, para além de servir de antítese à "alma inerte" de Luísa, a de mostrar a "incongruência" da tese no romance: segundo Machado de Assis, a haver alguma tese, ela parece reduzir-se ao princípio de que "a boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério" (*id*:907).

A atenção constante ao pormenor descritivo, ao acessório, enquanto preocupação de escola, é igualmente apontada como uma das razões do fracasso do romance no que diz respeito à criação de uma atmosfera dramática: "quando toda a atenção se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espectáculos, a platéia, os camarotes, a cena, uma alteração de espectadores" (*id*:908). Por último, Machado de Assis aconselha o romancista a dramatizar "uma dor moral", em vez de se concentrar apenas na "dor física", um conselho que Fialho certamente subscreveria.

Se a crítica de Machado de Assis foi decisiva para Eça de Queirós, como amplamente demonstrou Alberto Machado da Rosa, o certo é que as críticas de Fialho também não terão deixado o romancista indiferente (facto ainda mais significativo se tivermos em conta a arrogância verbal do autor de *Os Gatos*). Com efeito, Eça responde pessoalmente à crítica de Fialho sobre *Os Maias* numa carta enviada de Bristol e datada de 8 de Agosto 1888, onde não apenas se reconhece seu admirador e "muito amigo, como sobretudo manifesta o desejo de "discutir violentamente" com ele alguns "detalhes" técnicos da composição do romance: sinal da importância que atribui a esta crítica, Eça não resiste mesmo a trazer para a discussão o *detalhe* relativo à repetição de processos e à incapacidade de criar novas personagens de que Fialho o acusara. Em jeito de polémica, o romancista responde à acusação de Fialho nestes termos:

*"assim, diz V. que os meus personagens são copiados uns dos outros. Mas, querido amigo, numa obra que pretende ser a reprodução de uma sociedade uniforme, nivelada, chata, sem relevo e sem saliências (como a nossa incontestavelmente é) -como queria V., a menos que eu falseasse a pintura, que os meus tipos tivessem o destaque, a dessemelhança, a forte e crespia individualidade, a possante e destacante personalidade, que podem ter, e têm os tipos de uma*

vigorosa civilização como a de Paris ou de Londres? V. distingue os homens de Lisboa uns dos outros? V., nos rapazes do Chiado, acha outra diferenças que não sejam o nome e o feitio do nariz? Em Portugal há só um homem - que é sempre o mesmo ou sob a forma de dândi, ou de padre, ou de amanuense, ou de capitão: é um homem indeciso, débil, sentimental, bondoso, palrador, deixa-te ir; sem mola de carácter ou de inteligência, que resista contra as circunstâncias. É o homem que eu pinto -sob os seus costumes diversos, casaca ou batina. E é o português verdadeiro. É o português que tem feito este Portugal que vemos." (Queirós, s/d;546)<sup>114</sup>

Curiosamente, Eça invoca o realismo da obra ("Tudo isto é visto, notado em flagrante, e por mim mesmo aturado *sur place!*" -acrescentará ainda na carta) para refutar a acusação de repetição e de miopia que Fialho lhe dirigira: a falta de diversidade de tipos sociais e a debilidade psicológica das suas personagens deve-se à uniformidade da sociedade portuguesa e à fraqueza de carácter do homem português. Eça vem assim, involuntariamente, dar razão às críticas de Machado de Assis e do próprio Fialho que viam no realismo-naturalismo - nas "preocupações de escola"- o seu calcanhar de Aquiles de romancista.

Não sabemos ao certo se Fialho teve ou não um conhecimento directo (não dispomos até ao momento de qualquer informação nesse sentido) da crítica de Machado de Assis: em qualquer dos casos, coincidência ou influência, não deixa de ser significativa esta sintonia entre os dois escritores. O que prova que a leitura fialhiana da obra de Eça de Queirós tem razões mais profundas que o simples "ressentimento" do (pretense) discípulo em relação ao mestre ou, no caso do artigo do *Brasil-Portugal*, a sua inveja ou "injustificada maldade".

Pese embora esse lado negativo, a crítica de Fialho revela um leitor mais exigente e atento ao fenómeno da criação literária do que à primeira vista se poderia supor, facto invulgar na crítica literária oitocentista: pela atenção concedida ao próprio processo de criação artística, o seu contributo foi decisivo na configuração de uma metodologia de análise literária<sup>115</sup>, no papel activo que

---

114 A versão integral da carta de Eça a Fialho, enviada de Bristol e datada de 8 de Agosto de 1888, encontra-se reproduzida no volume *Notas Contemporâneas* (QUEIRÓS, s/d: 543-548) e parcialmente transcrita em *Figuras de Destaque* (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p:101).

115 Num artigo sobre a recepção da obra de Eça (e em especial dos textos naturalistas), Mariza Filipouski refere o contributo da crítica coeva distinguindo entre os leitores críticos (como Ramalho Ortigão, Teófilo Braga, Silva Pinto,

atribui ao leitor e a si próprio enquanto leitor, na formulação e problematização dos princípios doutrinários dos conceitos de realismo e naturalismo em Portugal, mas também na leitura fecunda que propõe da ficção queirosiana e que viria a constituir para a crítica literária vindoura uma referência estimulante e, em muitos casos, incontornável.

## 2. 4. A intangibilidade de Eça: a (s) leitura(s) de Fialho e Régio

Vários críticos viriam, posteriormente, reconhecer a pertinência da crítica fialhiana da obra de Eça de Queirós (os juízos críticos de Fialho exigem alguma distância temporal) e, em alguns casos, dar-lhe razão. A crítica fialhiana de Eça, importa sublinhá-lo, não constitui um acto gratuito, isolado por parte do autor de *Os Gatos*: Machado de Assis e Gaspar Simões, como vimos atrás, Mário Sacramento, António José Saraiva, José Régio, Jorge de Sena ou, para citar dois exemplos mais recentes, Maria Manoel Lisboa e Ruth Rosengarten<sup>116</sup>, são algumas das vozes que, de um modo ou de outro, ao longo do tempo, se mostraram coincidentes com a de Fialho. Mesmo se essa

---

Machado de Assis), a quem atribui um papel activo no que diz respeito ao reconhecimento da obra queirosiana, à constituição de uma crítica especializada e à formação de um leitor interactivo, e o grupo dos "homens de letras" (como Sérgio de Castro, Luís de Andrade, Ferreira de Araújo e Fialho de Almeida) que se destacou, passivamente, pelos "artigos laudatórios ou de conteúdo biográfico". Mariza Filipouski considera ainda que "o acolhimento obtido por suas obras [Eça], mais ténue num primeiro momento e frenético em *O Primo Basílio*, é testemunho de que algo fundamental está a ocorrer na cultura portuguesa, o que só mais tarde, pela colaboração de críticos contemporâneos tais como Ernesto Guerra da Cal, Alberto Machado da Rosa ou Carlos Reis, será objecto de estudo aprofundado, (REIS (ed.) 1991: 36).

É, no mínimo, insólita a inclusão de Fialho neste último grupo, quer porque se lhe não conhece qualquer vocação para o elogio, quer porque ele foi um dos primeiros escritores que, não fazendo parte da geração ou do grupo de amigos de Eça, nem sendo adepto da crítica biografista, se mostrou um leitor atento e, na verdadeira acepção da palavra, crítico da ficção queirosiana.

Mostrando maior rigor de análise, Maria do Carmo Sequeira viria, num recente e importante estudo sobre Eça de Queirós, salientar o papel de alguns leitores críticos não apenas no que diz respeito ao conhecimento da obra do romancista, como também no estabelecimento e consolidação da nova estética. No conjunto desses críticos, Maria do Carmo Sequeira destaca, entre outros, "Ramalho Ortigão, Teófilo Braga, Fialho de Almeida e mesmo Guerra Junqueiro ou Oliveira Martins" (2002:172).

116 Maria Manoel Lisboa e Ruth Rosengarten vêm, indirectamente, dar razão à crítica de Fialho quanto à fragilidade de individualização das personagens. A propósito de *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós, a primeira observou que a falta de resistência de Amélia aos avanços de Amaro, não a tornam convincente no papel de vítima (LISBOA, 1995). Amélia prefigura assim a "alma inerte" de Luísa em *O Primo Basílio*. Ainda a respeito de *O Crime do Padre Amaro*, Ruth Rosengarten afirma que, sendo o argumento potencialmente dramático, "a possibilidade de o livro se transformar numa tragédia é constantemente adiada: os personagens não têm estatura suficiente para sofrerem uma queda significativa do estado de graça (o modelo aristotélico da tragédia): a famosa ironia corrosiva de Eça corrompe-os a todos" (1999: 10-11).

crítica nem sempre é conscientemente assumida, nem por isso ela deixou de ser um estímulo fundamental para novas leituras da ficção queirosiana.

Entre essas vozes, importa destacar a de José Régio, quer pela relação de cumplicidade que mantém com Fialho, quer pelo tom contundente que em muitos momentos atinge: dir-se-ia que só cerca de quatro décadas volvidas sobre a morte de Fialho, a "intangibilidade" de Eça voltaria novamente a ser posta em causa. De facto, o modo e os termos em que Régio "lê" a ficção queirosiana parecem directamente inspirados em Fialho: em muitos aspectos, o autor de *Jogo da Cabra Cega* mais não faz do que legitimar e desenvolver a argumentação de Fialho.

Do extenso conjunto de artigos dedicados a Eça de Queirós e publicados em vários jornais e revistas da época, ressaltam, pela insistência com que são formuladas, duas ou três críticas fundamentais. Em primeiro lugar, Régio denuncia a debilidade de imaginação psicológica no romancista, o carácter abstracto das suas personagens, como se pode ver, entre outros, nos seguintes exemplos:

*"E penso que talvez um escrupuloso estudo da admirável galeria de caricaturas do nosso Eça mostre que uma das suas forças é criar tipos ou caricaturas, pondo-os a falar com um excepcional poder de caracterização; mas uma das suas maiores fraquezas, se não a sua maior fraqueza, é a sua debilidade na criação de verdadeiros seres humanos, complexos, isto é: gente com corpo e alma; repito: corpo e alma; pois de dar sentidos aos seus bonecos animados, também ele é muito capaz",* Ocidente, nº53, Vol. XXIII. In: (Lisboa (ed.) 2002:31).

*"Eis me parece também, um traço bem visível em toda a obra do grande romancista: nela se nos impõe a construção de personalidades abstractas e representativas, ou sínteses caricaturais, ou tipos; (e o facto de poderosamente representarem aspectos de tantas personalidades vivas, concretas, que por aí acotovelamos -antes confirma do que desmente o carácter abstracto da sua criação). Nela brilham muitas descrições -aliás talvez mais abundantes do que profundas- dos instintos primários e movimentos fisiológicos. Mas nela se não passa, ou muito excepcional ou fragmentariamente se passa, a qualquer grau superior da vida psicológica: à criação de seres humanos, complexos, individualizados",* Ocidente, nº80, Vol. XXIV. In: (*idem*:61).

*"Precisamente o que falta à obra, por certos aspectos tão bela, do Eça- (...) é presença de*

---

alma, é o dom de entender e exprimir sentimentos; de modo que só a fisiologia tem nos seus livros papel capital, (muito capaz de exprimir sensações é ele) e a vida psicológica dos seus heróis é rudimentar", *Ocidente*, nº 82, Vol. XXV. In: (idem:73).

Tal como Fialho (para quem, aliás, remete directamente o leitor), Régio reconhece na verve satírica e caricatural de Eça a sua verdadeira força como romancista. O que não o impede - como de resto não impedira ao crítico de *Os Gatos*- de ver no predomínio da fisiologia sobre a psicologia a sua maior fraqueza; significativamente, a linguagem utilizada por Régio para definir as personagens queirosianas -"bonecos animados" (noutros momentos não hesitará em lhes chamar "títeres"), "sínteses caricaturais ou tipos", ausência de "alma"- mostra-se aqui coincidente com a de Fialho.

Em segundo lugar, a leitura regiana acusa ainda de falta de sinceridade e de autenticidade a crítica social de Eça: para Régio, a sátira queirosiana parece alimentar-se menos da indignação do romancista perante a crescente degradação da sociedade do seu tempo do que das suas exigências de esteta. Daí a dúvida que a si próprio coloca nestes termos:

*"Esses grotescos, imbecis, pedantes, medíocres ou tarados que se agitam nos seus romances e novelas, porque os persegue, na realidade, o romancista a esplêndidas chicotadas da sua ironia implacável?: porque eles ofendem a justiça, a verdade, a cultura, o progresso, a bondade, (pois os ofendem)- ou porque o artista requintadíssimo que os retrata os acha feios e deselegantes, sem interesse nem relevo senão caricatural? Terá a sátira de Eça de Queirós raízes profundas em sentimentos morais e sociais- ou simplesmente nos seus gostos e instintos de esteta? (...) porque género de sentimentos preferiu ele perseguir uns certos tipos e não outros?",* *Ocidente*, nº 83, Vol. XXV. In: (idem: 84).

Na opinião de Régio, Eça de Queirós deixou-se guiar sobretudo por sentimentos estéticos -só isso explica que Carlos da Maia ou Fradique Mendes, que não são menos condenáveis do que outras personagens queirosianas, mereçam a simpatia do romancista: "não são feios nem *deselegantes* aos olhos do seu criador; não chocam o seu instinto de beleza digamos externa; não ferem os seus gostos de requinte e mundanismo". O olhar complacente de Eça relativamente a Carlos da Maia e Fradique Mendes torna-se assim, para Régio, o equivalente do "olhar de estrangeiro", superficial,

exterior e parcial que a crítica de Fialho anos antes denunciara.

Na esteira de Fialho, a crítica regiana denunciará ainda a pobreza de composição do romance queirosiano, quer no que diz respeito ao equilíbrio narração/descrição, quer no que diz respeito à caracterização das personagens. Régio aponta como "defeito" na composição de *Os Maias*, a dispersão narrativa, a confusão entre o essencial e o accidental, a secundarização da intriga relativamente à "acumulação de pormenores e acidentes":

*"quase se não pode falar em acção central (...) por se diluir a acção na multiplicidade das pequenas acções secundárias, na gostosa caracterização do acessório; ou por ser o romance uma espécie de cerzadura de vários esboços de romances, contos, novelas. De certo não sou eu quem pela primeira vez o observa a respeito de Os Maias",* Ocidente, nº 91, Vol. XXVII. In: (*idem*, 118).

De facto, Machado de Assis e Fialho haviam já notado este "defeito", atribuindo-o, como vimos, à importância excessiva que os preceitos de escola adquirem na obra queirosiana. O que não impediu que Régio -como de resto não impediu aos outros críticos de Eça-, enquanto leitor, se deixasse seduzir pela força caricatural do universo ficcional queirosiano: em seu entender, apesar da deficiência da imaginação psicológica, o "nosso grande romancista (...) salva[-se] pela porta do *romance de costumes*, do pintor de frescos sociais" (Lisboa (ed.), 2001:61).

Convém notar que Régio, tal como Fialho, se mostra um leitor atento, exigente, cuja finura crítica o leva a demarcar-se do coro dos incondicionais incensadores de Eça, responsável pelo lugar-comum em que se transformou o romancista: Eça, o grande criador da moderna língua portuguesa. À semelhança de Fialho, Régio reage a uma "crítica" (acrítica, na sua opinião) que, para enaltecer o que a língua e a literatura portuguesa portuguesa devem a Eça de Queirós, se esquece do que estas igualmente devem a muitos outros escritores. O endeusamento de Eça conseguido, em parte, à custa da humilhação de Camilo constitui assim uma das motivações mais fundas da crítica de Régio (e naturalmente mais uma das afinidades com Fialho):

*"Será preciso, para reconhecer o que a língua e a literatura portuguesas devem ao Eça, (a bem dizer, mais a literatura do que a língua) negar o que devem a tantos outros? Será preciso, para honrar um Mestre, humilhar e caluniar os mais? Não colaboraram com o Eça, naquela maleabilidade em que brilha a nossa língua literária do século XIX, grandes prosadores -outros grandes prosadores- como Ramalho, Oliveira Martins, Antero de Quental, Fialho, o próprio Camilo, etc? Se o Eça de Queirós trouxe à nossa literatura imprevisto e precisão do termo ou da imagem, melhor: se o Eça de Queirós contribuiu grandemente, pela parte que lhe toca, para uma conquista que já pode ter começado (?) no velho Fernão Lopes ou no velho Fernão Mendes Pinto, -não enriqueceu Ramalho a nossa língua com a frescura de expressão e uma variedade de ritmo nada inferior à dos ritmos de Eça? Não lhe deu Oliveira Martins sumptuosidades, coloridos, relevos, de grande artista plástico? Não a domou Antero de Quental (tão grande prosador como versificador) a uma luminosa e natural expressão das ideias? Não a musicou Fialho em longas frases a princípio tateantes, depois cada vez mais perfeitas, mais seguras, e tão saborosas de arcaísmos e seiva popular como de invenção e fantasia pessoal? E Camilo, -o mais caluniado pelos invejosos idólatras do Eça- Camilo, génio da expressão cuja riqueza de vocabulário, de ritmos, de construções sintácticas, não pode ser avaliada por quem não lhe conhece senão meia dúzia de novelas, Camilo também não escreveu senão um português hermético, áspero e solene?"*

*Mas não será então, senão hermético, áspero e solene o português do Herculano, do Garrett, do Castilho, do Padre José Agostinho, do D. Francisco Manuel de Melo, do Padre Manuel Bernardes, do Padre António Vieira, do Frei Luís de Sousa, de todos os místicos, de todos os cronistas... isto para não falar dos poetas, que também escrevem a nossa língua?",* Ocidente, nº 69, Vol.XXII. In: (Lisboa (ed.) 2001:49).

Se a interrogação de Régio denota a indignação perante o esquecimento de Camilo e de um modo geral, perante uma "tradição" de modernidade, não deixa de ser significativo que nessa mesma tradição ele inscreva o nome de Fialho. A revolução linguística em que ele tão fortemente se empenhou e o levou à valorização da linguagem coloquial, quotidiana e popular, constitui (como em Garrett, Cesário ou Nobre, para citarmos apenas os mais próximos de Fialho) "uma verdadeira transfusão operada na língua "oficial" (Cruz, 1999: 19). Uma transfusão que, convém sublinhá-lo, fez do nome de Fialho um dos criadores da moderna língua portuguesa<sup>117</sup>.

---

117 Braz Burity (Joaquim Madureira) define deste modo enfático a ductilidade da prosa de Fialho e o seu contributo na criação da moderna língua portuguesa: "Prosa musculada, prosa rija, prosa forte, prosa viva, feita de sangue e de espírito, de nervo e de alma, com zargunchadas de calão e filigranas de ritmo, com estridências de cor e fugas de euritmia, coleando reptílica, contorcendo-se violenta, com rudezas e brutalidades de léxico a contrastarem melódicas harmonias da expressão -subindo, rubra, em espiras de labareda, aos clangores das grandes orquestrações metálicas, ou esbatendo-se diáfana, flébil, em rendas de espuma, às fragrâncias idílicas dos mais estranhos requintes da sensibelariedade [sic]- coruscando fulgores ou cristalizando lágrimas, a prosa de Fialho, espontânea, corrente, vibrante, fluida, luminosa, cria mundos, materializa sonhos, espiritualiza cancores: ri, chora, grita, canta, geme, goza, sofre,

## 2. 5. Eça e Fialho: a "ansiedade da influência"

A rivalidade que tem sido apontada (e muitas vezes exagerada) entre os dois escritores prejudicou a recepção literária de Fialho, sobretudo a partir da publicação do artigo do *Brasil-Portugal*, considerado quase unanimemente não apenas como um "mau artigo de crítica", mas sobretudo como "uma má acção", em sentido ético e moral (Queirós, s/db:548), um autêntico labéu que, agravado ainda pelos artigos incendiários do *Correio da Manhã* contra a República, nunca mais deixou de ensombrar o autor. Foi o golpe de misericórdia que Fialho assinou com as suas próprias mãos. Na verdade, o tom verrinoso deste artigo significava o culminar de uma atitude pública e ostensivamente provocatória assumida por Fialho: apesar de ter sido convidado, no momento em que decorriam as cerimónias fúnebres nacionais, para fazer parte da comissão de jornalistas encarregues de homenagear o escritor, Fialho declina o convite, preferindo aguardar o cortejo fúnebre, "no Rossio, de gravata vermelha" (Mónica, 2001:355).

Mas o que significa esta atitude "discordante" e insultuosa de Fialho? Certamente o sinal de uma *divergência* ou *distância* que Fialho pretende tornar visível (ou talvez melhor, legível). Antes de mais, uma distância política: Fialho não perdoa, como tivemos ocasião de demonstrar, aquilo a que ele chama a "governamentalização"<sup>118</sup> de Eça, vendo deste modo comprometida a isenção crítica e independência do escritor. Fialho não perdoa igualmente, como

---

acaricia, impressiona, irrita, arripia, morde, comove e espanta: palpita ternura, freme ódio, rescende perfumes, brama impropérios, entoa hinos, berra violências, cicia piedades, ronca pragas, explode cóleras: esculpe estátuas, derruba ídolos, cascalha ironias, reflecte esplendores, ruge tempestades: sangra talento, vibra emoção, modela maravilhas, ilumina trevas, descobre encantos, despilfarra tesouros, rasga horizontes; desnuda as almas, vinca os caracteres, tamisa as cores, anima as formas, refracta a luz, vive a Vida!" (BURITY, 1931: 13).

118 Fialho não será, aliás, o único a acusar Eça de se ter deixado governamentalizar: a propósito do episódio de *A Batalha do Caia*, o grande amigo do romancista, Ramalho Ortigão, parece ter-lhe recriminado o mesmo numa carta que não chegou até nós, mas da qual se conhece a resposta de Eça de Queirós, cf. (MÓNICA, 2001:338-139).

consequência desta governamentalização, a ausência de Eça, o olhar de estrangeiro sobre o país, a altivez e miopia desse olhar. A prova mais evidente deste compromisso, encontra-a Fialho na forma como o governo, chefiado por Hintze Ribeiro, se encarregou da trasladação e preparação das cerimónias fúnebres com honras oficiais. A indignação de Fialho atinge o rubro: em seu entender, "Eça é um escritor europeu, não um escritor nacional" (Fialho de Almeida, 1992p:107), o que põe em causa a legitimidade das cerimónias e o sentido de homenagem nacional que estas assumiram (neste sentido, Fialho recusará integrar a comissão de homenagem para a qual fora convidado e escreve o artigo do *Brasil-Portugal*). A "choradeira feita de roda do maior desnacionalizador que Portugal teve modernamente" parece-lhe tão absurda quanto despropositada:

*"tantos bombásticos artigos chamando-lhe único, tantas homenagens huguescas chorando como pedra angular da literatura lusitana, me parecem alguma coisa fora de propósito, e por ventura armando à sucessão da coroa sem herdeiro. Este cortejo não é talvez tanto o enterro dum morto, como o exibismo da literatice gato-pingando o seu memorial de pretendente"* (id:107).

A vacuidade e o ridículo acaciano desta homenagem é algo que não escapa ao olhar do "panfletário flagelador": a ânsia de prestar pomposamente tributo ao escritor desaparecido tem menos a ver com o reconhecimento da sua grandeza literária (ou mesmo com o conhecimento real da sua obra) do que com o desejo de conquistar um lugar ao sol na cena literária portuguesa.

Por outro lado, Fialho deixa claro neste último artigo que a sua indignação atingiu o limite ao ver no endeusamento unânime - e por que não dizê-lo, na *canonização* de Eça - um ultraje à memória de Camilo<sup>119</sup>, esse "grande escritor

---

119 Sobre as razões do ataque a Eça, Costa Pimpão deu-nos a conhecer uma justificação do próprio Fialho, uma nota inédita transcrita dos cadernos do autor e escrita antes de terem lugar as cerimónias fúnebres do romancista. Para além de denunciar a hipocrisia ou ridículo patente na contradição entre a indiferença com que se acolheu o 1º número comemorativo de Eça na *Revista Moderna* ("tirante o artigo de Prado, o mais eram gentilezas mornas, bilhetes de parabéns banaes de gente fraca de bestunto") e o "pomposo projecto de trasladação", Fialho refere explicitamente a comparação com Camilo:

"A esse tempo já toda a gente começava a achar de mais o que se queria fazer ao Eça e grande número d'elles m'o disseram, por bocca pequena, até os que depois disseram mal do meu artigo. Em face do que se projectava fazer ao Eça, quis saber o que se fizera ao Camillo. Escrevi ao Bruno, e vide a carta d'elle. Escrevi o artigo pintando o que fôra Eça, e sob este ponto de vista irritado e justiceiro de que Camillo fôra tratado como um cão por não ter amigos na côrte, ao paço[sic] que o Eça tinha honras funebres reaes por ser vencido da vida e o Pindella [Visconde de] estar ao lado do rei. Se o artigo podesse ter sido escripto depois de visto o verdadeiro enterro de Eça, outra e bem menor teria sido a minha indignação, e mais piedade haveria eu para o morto", (PIMPÃO,1943:73-74). [ *Manteve-se a ortografia original do autógrafa de Fialho*].

português que não foi cônsul nem *dandy*". O libelo contra o romancista transforma-se assim no panegírico de Camilo: "como se explica esta apoteose ao escritor dissolvente - interroga-se Fialho-, quando o verdadeiramente grande, o outro, o *nosso*, lá jaz no Porto esquecido e tratado como um cão?" (*id*:108). A violência do ataque a Eça tem assim (igualmente) como justificação (porventura pouco edificante) a desforra perante a injustiça feita a Camilo; Fialho mostra a sua revolta perante um país que prefere louvar incondicionalmente o que vem *de fora* em vez de reconhecer (e estimular) os seus próprios talentos, que presta homenagem a um grande escritor *européu* mas ao mesmo tempo condena todos os outros, *os seus*, ao esquecimento. No ensaio que dedica ao romancista de Ceide, Fialho deixa bem clara não só a sua admiração pessoal pelo escritor, como também a sua indignação perante o esquecimento a que o país o votara:

*"Leio a narração do enterro de Camilo, a chegada dos seus restos ao Porto, os ofícios na Lapa, os ajustes de contas de certos jornais coa obra dele, e os cabelos se me levantam de assombro, pois pergunto a mim mesmo que gerações literárias são estas, que não não correm a encher de palmas a via dolorosa desse mártir -que imprensa é esta, que babuja de infâmia a memória dum defunto, quando ainda a sua carne está quente e com memória auditiva- que público, e que povo são estes, que andando a macaquear todos os dias cortejos cívicos, oferendas às estátuas, apoteoses literárias, sessões solenes em nome de vultos esquecidos, deixam morrer o primeiro escritor português do nosso século, o romancista dos grandes desesperos, o sarcasta de rir satânico e terrível, tipo único de individualismo trágico, de génio cáldo, largo como um mundo, estranho como um sonho, misto de todas as sensibilidades e de todas as revoltas, sem que haja nas almas um coro de apoteose, e de roda ao seu catafalco se acurvem as cabeças de tantos milhares de seres que choraram e riram nas páginas da sua obra"* (Fialho de Almeida, 1992p:46).

Evocando Camilo, Fialho mostra ainda, implicitamente, a sua afinidade literária com aquele que considera (ao lado de Dostoievski) o intérprete do "inquietante" (1992p:63), dos abismos da alma humana. Fialho pretende sublinhar deste modo uma outra distância, a distância literária que o separa de Eça e que ele vinha insistentemente construindo artigo após artigo. Fialho viveu de um modo particularmente agónico essa comparação ou colagem

implícita com o romance queirosiano invocada pela crítica coeva (e não só) para justificar a sua condenação como escritor e, sobretudo, o seu fracasso como romancista: o perfil grotesco de Eça, o diagnóstico do seu esgotamento precoce, a sua incoerência literária, obedecem assim a uma estratégia de diferenciação, ou, para sermos mais precisos, de autoafirmação de Fialho como escritor. O estilo literário de Fialho, sobretudo, constitui um dos sinais mais visíveis dessa diferença em relação a Eça, como sublinhou António José Saraiva:

*"É evidente o desafio de Fialho de Almeida à perfeição clássica de Eça de Queirós. Ele procurou uma espécie de contorção barroca, com um ritmo ofegante, com vocábulos raros e inesperados, a procura de efeitos chocantes, a acumulação, o empastamento, o macabro, a fosforescência cadaverosa, o contraste da pureza inocente com o mal que a devora"* (Saraiva, s/d:133-134).

No fundo, importa sublinhá-lo, a atitude des-sacralizadora de Fialho adquire o significado simbólico de um "parricídio" (sobretudo tendo em conta a "paternidade" literária que o deslumbramento inicial sugerira): não foi, aliás, o próprio Fialho quem, em *Os Escritores de Panúrgio* se referiu à necessidade de encontrar "um modo literário divergente do dos ídolos a que nos primeiros tempos rendemos culto", ao desejo de "cortar o cordão umbilical"? Não foi ele quem viu nesse gesto um gesto natural e intrínseco à dinâmica da criação literária?

Os vários artigos que Fialho escreveu sobre Eça, os comentários que deixou dispersos ao longo da sua obra - nomeadamente, a sua interpretação de Fradique como a personificação da "fase acacial" de Eça (Fialho de Almeida, 1992p:105), (1992b:68)-, constituem afinal um dos sinais mais visíveis dessa "ansiedade de influência" que Harold Bloom definiu em termos de competição ou de *agon* com a tradição e que sobretudo se manifesta *na obra* que nos legou -tal como sublinhou o crítico americano, não se trata aqui de "an anxiety about the father, real or literary, but an anxiety achieved by and in the poem, novel or play" (1995:8). A afirmação da novidade da poética fialhiana

passa assim inevitavelmente pelo confronto<sup>120</sup> com os autores (passados ou contemporâneos) que representam essa tradição e, no caso específico da cultura literária portuguesa, pelo confronto com um dos seus vultos mais proeminentes: Eça de Queirós.

Na verdade, o "texto" fialhiano propõe-nos uma leitura divergente da obra queirosiana - contra a qual pretende, em certa medida, afirmar-se - que nem sempre foi considerada; pelo contrário, exigiu-se sempre do seu autor o romance que o deveria consagrar como legítimo discípulo do mestre, quando a intenção de Fialho parece ter sido manifestamente outra. Como o mostrou Bloom, "these readings of precursor writings are necessarily defensive in part; if they were appreciative only, fresh creation would be stifled, and not for psychological reasons alone. The issue is not Oedipal rivalry but the very nature of strong, original literary imaginings: figurative language and its vicissitudes" (1995:9). Nesta leitura divergente reside em grande parte a linguagem original do texto fialhiano, essa "estranha e bizarra linguagem" (Oliveira, 1903:81) que encontrará no grotesco a sua expressão mais significativa.

Em síntese, poderíamos dizer que as críticas de Fialho de(a)nunciam uma mundividência e uma concepção da criação artística que claramente se afasta do realismo/naturalismo de que Eça terá sido, em Portugal, o principal defensor<sup>121</sup>: mesmo nos textos supostamente doutrinários - aqueles que Fialho escreveu entre 1880-1891- se multiplicam os indícios de divergência que tornam difícil poder falar-se de uma viragem teórica, como pretendeu Óscar Lopes. As críticas de Fialho incidem principalmente, como vimos, em três aspectos fundamentais do Naturalismo: a denegação da imaginação/fantasia em nome da fidelidade ao "real", a ausência de emoção no processo de criação artística e o conseqüente impasse ou repetição a que conduziu o método experimental. O esgotamento detectado na obra queirosiana decorre

---

120 Como afirma Aguiar e Silva, "os autores novos, biológica e literariamente falando, necessitam de conquistar o seu "espaço", em competição e confronto com os detentores do poder do campo literário. A lógica da produção deste campo, em virtude da específica relação semiótica existente entre o sistema linguístico e o sistema literário, implica uma luta consciente pelo domínio do fundamento e do instrumento primordial de todo o poder simbólico -a linguagem verbal", (1984:426).

121 Em carta datada de 1878 e endereçada a Rodrigues de Freitas, Eça chega mesmo a afirmar o seguinte: "o que lhe agradeço profundamente é a sua defesa geral do Realismo. Os meus romances pouco importam; está claro que são medíocres; o que importa é o triunfo do Realismo- que ainda hoje *méconnu* e caluniado, é todavia a grande evolução literária do século, e destinado a ter na sociedade e nos costumes uma influência profunda", (QUEIRÓS; s/dc:44).

assim fundamentalmente da passagem de "um estilo de nervos" para aquilo que Fialho chama um estilo "kodakizado do real"<sup>122</sup> (1992p:92), numa manifestação sintomática daquilo que ele considera ser um dos aspectos mais negativos do Naturalismo: a tendência crescente para a mecanização ou "industrialização" que a alusão à prestigiada marca da indústria fotográfica<sup>123</sup> evidencia, o neologismo servindo a Fialho para denunciar quer a preocupação do Naturalismo com a representação "tal qual", *kodakizada* da realidade,<sup>124</sup> quer com o método ou processo de fabrico, com a "série", em detrimento do indivíduo, do original, da emoção. Uma denúncia que se faz sentir no artigo do *Brasil-Portugal* na ironia sarcástica com que Fialho se refere ao grupo do Cenáculo vendo nele e, por extensão, no Realismo/Naturalismo por ele defendido, uma das "borregadas literárias que mor número de trabalhadores tem produzido" (1992p:90).

A denúncia crítica desta mecanização/massificação assumirá diferentes configurações ao longo da obra fialhiana, em particular, a da metáfora gastronómica que Fialho utiliza preferencialmente, no domínio da literatura, para mostrar que preocupação exclusiva com o método ou processo "reduz o realismo a uma culinária de receitas sabidas, que qualquer medíocre pode aprender num manual"<sup>125</sup> (1992e:195). Mas é sobretudo ao longo dos volumes

---

122 "Nunca um movimento literário pôs em celebridade mais insignificantes, do que esse naturalismo francês que durante quinze anos espavoriu os porteiros com o charivari dos seus escândalos, não querendo falar senão daquilo que se vê, fazendo o inventário das mobílias, a descrição dos actos sem psicologia das determinantes, e suprimindo por toda a parte a alma, e ridicularizando o sonho, sem o qual a obra de arte pouco mais é do que uma descorada fotografia" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992e:195).

123 Fialho criará o neologismo sufixal *kodakizar/kodakização* com uma forte carga irónica que deriva tanto da representação fotográfica da realidade, como da massificação associada à indústria fotográfica. A título de curiosidade, diga-se que a empresa KODAK, fundada por George Eastman, surgiu em 1888 nos E.U.A. com a filosofia de tornar a fotografia acessível a qualquer pessoa, como o prova o slogan publicitário então escolhido: "You push the button- we do the rest". O rápido sucesso da Kodak passaria pelos princípios de produção a baixo custo e pela larga rede de distribuição internacional.

124 O próprio Eça de Queirós parece legitimar esta interpretação do Realismo/Naturalismo. Em carta a Rodrigues de Freitas, afirma o seguinte: "O que pretendemos nós com o Realismo? (...) queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático -preparar a sua ruína", (s/db:45). Do mesmo modo, na carta enviada a Fialho a propósito de *Os Maias*, Eça faz questão de sublinhar que tudo no romance "é visto, notado em flagrante, e por mim mesmo aturado *sur place*" (QUEIRÓS, s/db:547). Por outro lado, Luís de Magalhães, respondendo em *A Província* à crítica demolidora de Fialho a *Os Maias* não deixa de ripostar o seguinte: "A representação da sociedade lisboeta como uma sociedade desnacionalizada não é mais do que uma fidelíssima fotografia" (MÓNICA, 2001: 233).

125 Note-se que esta metáfora aparece já num dos artigos dedicados a Camilo, provavelmente datado de 1888 e incluído em *Pasquinadas*: "Neste luxo de ciência, que é um dos mais hábeis artifícios do romance moderno, muita vez o sábio prejudica as qualidades inventivas do artista, reduzindo a obra de arte a uma monografia seca, a uma espécie de história clínica, em que o rigor do detalhe expulsa o sonho, substitui a arte à medicina, abdica da arte em favor da

que constituem *Os Gatos*, e particularmente nas páginas que consagra à crítica de arte, que se multiplicam os exemplos desta concepção "tecnológica" do Naturalismo, em relação à qual Fialho procurará insistentemente demarcar-se.

Por último, convém frisar que não nos move qualquer intenção de denegrir, numa espécie de "ressentimento" por empatia, o prestígio do escritor Eça de Queirós, nem tão pouco de questionar a importância literária, histórica e cultural dos romances que nos legou: volvidos mais de cem anos sobre a sua morte, é ainda hoje impossível pensar o século XIX em Portugal (e porventura o Portugal de hoje) sem uma referência obrigatória ao romancista, ao seu olhar crítico sobre a sociedade portuguesa, à simbologia de algumas das personagens que criou e que passaram a fazer parte do nosso património imaginário. Cumpre-nos igualmente sublinhar as limitações da leitura fialhiana de Eça, em particular as que decorrem das próprias circunstâncias de publicação dos textos queirosianos e da proximidade cronológica entre os dois escritores. Esta proximidade temporal (apenas uma geração separa os dois escritores) não terá permitido a Fialho ter uma visão de conjunto sobre a ficção queirosiana (no ano em que escreve o artigo do *Brasil-Portugal*, saem a lume *A Correspondência de Fradique Mendes* e *A Ilustre Casa de Ramires* de que Fialho diz conhecer apenas fragmentos, o volume semi-póstumo *A Cidade e as Serras* é publicado no ano seguinte, os volumes póstumos *Últimas Páginas* e *A Capital* serão publicados, respectivamente, em 1912, um ano após a morte de Fialho, e 1925); conseqüentemente, a leitura fialhiana de Eça sublinhou sempre o realismo/naturalismo do romancista, o seu projecto crítico e reformista em relação à sociedade portuguesa, o seu contributo para a criação de uma linguagem "moderna", vendo sobretudo no método ou "fórmula" desta nova estética uma "traição" aos aspectos fantásticos e românticos presentes nos primeiros textos de Eça.

Tal como muitos críticos (contemporâneos de Eça ou "modernos"), Fialho leu a obra queirosiana como dialéctica e historicamente marcada, evoluindo de uma fase "fantasista" para uma fase antitética realista-naturalista, onde se

---

fórmula, e dispensa a criação do talento individual, para produzir romances como quem cozinha pastéis, segundo uma receita doseada, monótona, e sempre a mesma", (FIALHO DE ALMEIDA, 1992g:24-25).

afirma o observador impessoal e o patologista social, embora não se tenha pronunciado sobre uma fase ecléctica que, de acordo com alguma crítica literária, constituiria a síntese conciliadora dessa oposição inicial: Fialho vê sobretudo na mudança da primeira fase para a fase realista-naturalista, ilustrada pelo processo de refundição de *O Crime do Padre Amaro* (no qual ele pressente o núcleo da evolução literária queirosiana que, mais tarde, Mário Sacramento haveria de demonstrar) o início do esgotamento de Eça como romancista e como modernizador da língua portuguesa. A conjugação fantasia-realismo que, de acordo com a crítica queirosiana mais actual, constitui o credo artístico e estético do romancista e que o próprio viria a formular teoricamente na epígrafe de *A Relíquia* - "Sobre a nudez forte da Verdade, o manto diáfano da Fantasia"- foi antes interpretada como o sinal de uma evolução ou contradição do romancista. Se não se pode dizer que o conflito nunca totalmente sanado entre "o desejo de uma referencialidade externa e a sedução pelo fantástico" (Sequeira, 2002:4) tenha passado despercebido a Fialho, para ele este ter-se-ia resolvido pela "amnésia da fantasia" e pela afirmação crescente do realismo: é sobretudo contra este último que Fialho dirige as suas críticas.

Ao referirmos os textos críticos sobre Eça, a nossa intenção foi tão somente a de fazer ouvir (também) a voz do escritor Fialho de Almeida, silenciada injustamente pelo confronto que desde sempre se procurou estabelecer com o autor de *Os Maias*: ainda que por vias diferentes, um e outro contribuíram (assim como Cesário Verde) para a criação de uma língua nova, indispensável à afirmação da modernidade literária portuguesa. Acima de tudo, estes textos manifestam a consciência literária de Fialho, assumindo, por isso, e sobretudo em alguém que não gosta de teorizar ou fazer "aplicações doutrinárias" sobre as suas próprias coisas, contornos de uma poética implícita que encontrará a sua formulação teórica sobretudo nos ensaios sobre crítica de arte.

## **2.6. Fialho, crítico literário**

A actividade de Fialho de Almeida crítico literário estende-se ainda a um número significativo de artigos, ensaios, notas biográficas, prefácios ou apontamentos dispersos que dedicou a escritores (na sua maior parte contemporâneos), nacionais ou estrangeiros: Alexandre Herculano, Camilo, Eça de Queirós, Cesário Verde, João de Deus, João da Câmara, Carlos Malheiro Dias, Gomes Leal, Luís Guimarães, Guiomar Torresão ou Guilherme de Azevedo são alguns dos autores que ocuparam a sua atenção de leitor. No conjunto dessa intensa actividade crítica, dispersa em vários jornais e revistas da época (da qual só alguns artigos viriam a ser, posteriormente, recolhidos e publicados sob a forma de volume) ou ainda nos vários volumes que constituem *Os Gatos*, destacam-se, para além dos artigos sobre Eça de Queirós, os ensaios que dedicou a Camilo Castelo-Branco, Guilherme de Azevedo ou ao novelista espanhol José Maria de Pereda ou o prefácio aos *Sonetos e Rimas* do poeta brasileiro Luís de Guimarães; na impossibilidade de nos referirmos aqui exaustivamente a essa actividade crítica, não podemos contudo deixar de fazer uma referência pontual a estes últimos, quer porque neles sobreleva o crítico literário em relação ao cronista-biógrafo que teima em aparecer em muitas das suas páginas de crítica literária, quer pela relevância que estes textos assumem em termos de uma poética implícita, e mesmo em alguns casos, explícita, de Fialho. Em quase todos os artigos de crítica literária é possível encontrar ou uma interpretação do naturalismo *lato sensu* (que de algum modo se confunde com o conceito de realismo/naturalismo enquanto fenómeno artístico trans-histórico) que vem esvaziar de sentido o conceito periodológico (e, naturalmente, as reservas de Fialho), ou uma contestação directa da estética naturalista pelas razões que tivemos oportunidade de apontar a propósito da ficção queirosiana.

O ensaio sobre o novelista espanhol José Maria Pereda, considerado o "patriarca do naturalismo" em Espanha, é elucidativo a este respeito. A defesa que Fialho assume do novelista poderia parecer-nos surpreendente não fora essa interpretação *lato sensu* de naturalismo. Fialho contesta as críticas vindas a lume na altura da publicação das novelas de Pereda, e que apontavam como defeito principal o facto de estas não corresponderem "rigorosamente a uma

realidade observada, científica", rejeitando o epíteto lançado sobre o novelista em termos que não deixam de ser significativos:

*"Em primeiro lugar, desde as origens, toda a arte espanhola foi naturalista de raça e de carácter. Na escultura, Alonzo Cano, Gregorio Hernández, o galego Ferreiro, Moure, el Berruguete; na pintura el Greco, Zurbarán, Velásquez, Ribera, Goya; nas letras Cervantes, Quevedo, Tirso de Molina, Hurtado de Mendoza, Timoneda, André Pérez, Guevara, Rojas, Moratín, Mateo Alemán... -Hein? que ancestrais colossais por onde caracterizar o ardente génio desse povo de hecatombes, tão civilizado e tão bárbaro, perpetuamente em luta como o oceano, e dessa mesma mobilidade sacando os seus aspectos de beleza imortal e os seus terríveis haustos de cruza! (...) Outros escritores, noutros países, podem ter pedido à inspiração francesa o fermento de escola que fez o naturalismo moda na novela e teatro da Europa, logo após a difusão da filosofia positiva. Em Espanha, porém, o fundo de instinto estético, apoiado na observação dramática ou cínica, e criando e pintando a arte à imagem meticulosa da vida, antecede o naturalismo todo dos mais povos: os picarescos, espanhóis dos séculos XVI e XVII, são legítimos avós dos actuais naturalistas; de sorte que Pereda não é um espúrio garfo francês enxertado em cavalo espanhol, senão vergôntea possante que ejacula de tronco envelhecido . (...) O naturalismo de Pereda é um factor da tara biológica que exaspera o tèmpero cerebral da tradição. O mais charro espanhol tem consigo o furor do pesadelo partindo da acção intensa, dos sombrios cicloramas fumando sobre o decomposto de realidades trágicas ou grotescas. Corridas de toiros, cada vez mais arreigadas; procissões da Semana Santa, em que se figuram ao vivo suplícios e agonias; Cristos de Burgos e de Orense, com pele de múmias, cedendo ao tacto; Dolorosas, com cabelos verdadeiros e lágrimas de vidro; mártires de templos, em que o aparato das chagas é copiado quase a microscópio; antigas farsas de cordel, de humor tão vivo, bromas da conversa popular e "zarzuela chica", etc., elucidam mais sobre esta exigência realista da raça, do que todas as explicações de crítica literária, aqui expostas. (1992p:157-159)*

Em primeiro lugar, convém notar que Fialho vê nas novelas de Pereda não o Naturalismo enquanto conceito periodológico e histórico, de inspiração francesa, ideologicamente configurado pelo materialismo e pelo positivismo, e servido por uma metodologia científica (em relação ao qual mantém sérias reservas), mas um realismo/naturalismo meta-histórico que, enquanto representação<sup>126</sup> ou "imagem meticulosa da vida", se aproxima do conceito aristotélico-horaciano de mimese.

---

<sup>126</sup> Veja-se, a este respeito, o estudo clássico de Erich Auerbach (1968), *Mimésis -la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris:Gallimard.

Curiosamente, Fialho define o naturalismo como uma tendência inata, "instintiva" da arte espanhola, caracterizada pela dualidade ou antítese e encontra a sua expressão paradigmática na arte dos séculos XVI e XVII: desde as touradas que transformam o ritual da morte em espectáculo, os suplícios "ao vivo" da Semana Santa, aos "Cristos de Burgos e de Orense com peles de múmia, cedendo ao tacto", ou às Dolorosas "com cabelos verdadeiros e lágrimas de vidro" ou aos mártires que exibem chagas em *trompe-l'oeil*, o naturalismo a que Fialho se refere aproxima-se da sensibilidade barroca na tensão entre a esfera espiritual e a exuberância sensorial, no *pathos* que decorre da omnipresença da morte, na visão teatral, dramática da vida (o teatro é uma das paixões de Fialho que irá marcar indelevelmente a sua escrita) ou mesmo no desejo de impressionar o receptor.

A mundividência pessimista de Fialho levá-lo-á a ver no naturalismo um "sombrio ciclorama" criado a partir da decomposição de "realidades trágicas ou grotescas", um aspecto fundamental para a despolarização do real e para a emergência do grotesco na sua própria prática literária. Em qualquer dos casos, o naturalismo não se define aqui pela fidelidade ao real, mas pela ambiguidade entre o ser e o parecer, pela ilusão pictórica ou teatral, isto é, o naturalismo cede lugar ao "ilusionismo"<sup>127</sup>: mais importante ainda, as touradas, os Cristos de Burgos ou as Dolorosas de lágrimas de vidro cor significam ainda, na visão dramática de Fialho, encenações objectivas de uma emoção ou conflito.

O ensaio sobre Pereda, ao que nos informa Costa Pimpão escrito depois do polémico artigo do *Brasil-Portugal*, é, por outro lado, interessante na medida em que, ao invocar essa concepção mais vasta de naturalismo, a divergência em relação a Eça de Queirós se apaga, mostrando-se agora Fialho bem mais complacente com o romancista:

(...) *E onde é que em livros a humanidade das novelas correspondeu alguma vez à realidade observada? Os tipos de Zola, os tipos de Strindberg, os tipos de Ibsen, os tipos de Eça, os tipos de Galdós, os tipos de Camilo, acaso materializam sinteticamente alguma espécie*

---

127 Veja-se, a este respeito, a observação de Wellek sobre o estudo de Ludwig Pfandl sobre a literatura espanhola do Século de Ouro "which speaks of the supposedly innate Spanish dualism of realism and idealism which during the baroque age was "expanded and exaggerated" into an antithesis of naturalism and illusionism" (WELLEK, 1963:106).

de realidade? acaso essas aparições simbólicas de forças contraditórias do espírito têm no hagiológico da vida, fora da alucinação estética, mais importância que a de interessantes fogos-fátuos?

*Em romances de Eça de Queirós, os tipos de canalhas ou cretinos, as mulheres de beleza impudica, vivendo apenas de espasmos sexuais, são legião. Conclui-se que a sociedade portuguesa tem apenas Gouvarinhos, Dâmasos Salcedes, conselheiros Acácios, Marias Eduardas e Luíças? Por certo, não! pois se formos à obra de Camilo, os tipos de integridade moral, de paixão salubre, de vida viril, de instintos sociais seleccionados, abundam pelo menos na quantidade em que o outro os nega, apupa e histrianiza.*

*A seu turno induziremos que na sociedade portuguesa predominem quase exclusivamente tipos camilescos? Pior ainda! E todavia, nem por isso as figuras de Eça deixam de valer, na verosimilhança palpável, as de Camilo, nem estas e aquelas deixam de ser materializações, fosfenas, duma mesma versão da vida portuguesa; com a diferença só de cada artista haver instilado em cada uma a poesia ou a peçonha do seu digesto filosófico, da sua própria sanha dirigente" (1992p:160).*

Note-se que a comparação entre Eça e Camilo não serve aqui a Fialho para alimentar a velha querela da literatura portuguesa, para distinguir os dois romancistas em função do grau de fidelidade ao real ou da originalidade do estilo individual, mas para de algum modo os aproximar em função da ficcionalidade dos mundos que criaram. Para Fialho, a obra ficcional de Eça e de Camilo - como de resto toda a ficção - não é verdadeira nem falsa, mas apenas "possível"<sup>128</sup>: a ficção é, como ele próprio nos diz, uma fulgurante imagem, fruto da "alucinação" estética, um "interessante fogo-fátuo", o que não deixa de ser relevante num autor tão fortemente conotado com o Naturalismo.

No ensaio que dedica a Camilo Castelo-Branco, publicado em 1890 na *Revista Ilustrada* e posteriormente recolhido em *Figuras de Destaque*, Fialho defendera já uma concepção da criação literária configurada pela herança do Romantismo, pela mundividência decadentista finissecular e pelas teorias de Lombroso sobre a "genialidade epileptóide" e de Max Nordau sobre a "dégénérescence" da civilização moderna. Valorizando, como os românticos, a actividade criadora em oposição à imitação, Fialho associa aqui o génio à

---

128 A título de exemplo, Gérard Genette caracteriza deste modo o enunciado de ficção: "Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et de la déontologie du discours. Comme tant de philosophes l'ont répété depuis Frege, l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, "possible"), ou est à la fois vrai et faux: il est au-delà ou en deçà du vrai et du faux" (1991:19-20).

nevrose criadora e à alienação mental que faz de Camilo um caso paradigmático do "louco literário" ou do "alienado lúcido e razoante". O retrato que Fialho nos traça de Camilo (e no qual, de algum modo, ele próprio se revê) é igualmente o reflexo desta herança romântica: Fialho exalta a vesânia artística do escritor, desgraçado e perseguido pela sociedade, cuja rebeldia fez dele "uma das mais furiosas e indomáveis figuras literárias do nosso século" (1992 p:48).

Por outro lado, Fialho reconhece em Camilo "o maior escritor do Portugal moderno" (1992p:53), uma afirmação que o referido ensaio procura justificar e analisar, através de algumas características fundamentais da escrita camiliana. Fialho começa por destacar o trabalho de renovação da língua portuguesa iniciado por Camilo, de "desarticulação" da antiga língua, tornando-a um instrumento maleável às necessidades da expressão contemporânea: Camilo (re)inventa a nova língua portuguesa a partir *de dentro*, do português vernáculo, da criatividade popular e sobretudo da sua "fantasmagoria interior". Para Fialho, o romancista pertence à família dos "grandes históricos da palavra, desde Quincey, de Dante Rosseti e de Achim-d'Arnim, até aos modernos *repousseurs* da frase que faz aresta, e incrusta a ideia como uma jóia, e impõe a imagem, com uma magia quase física" (1992p:55-56). Fialho sublinha deste modo a imaginação de Camilo, a força criadora do verbo, o poder de "evocação" ou sugestão visual, ao mesmo tempo que valoriza a dimensão significativa, a "combinação rítmica das sílabas" e os "efeitos orquestrais" da sua escrita.

Em termos de efabulação, Fialho reconhece a "base vista" que serve de alicerce à composição dos romances e novelas camilianas, o que o leva a afirmar que os romances de Camilo "são mais história do que literatura" (*id*:57), mas destaca sobretudo o "sonho de arte" do romancista, a análise sombria das paixões humanas, a criação de uma atmosfera dramática, o seu sentido do trágico. Camilo é, como Dostoievski<sup>129</sup>, o intérprete do "*inquietante*", das "realidades cinzentas e brutais", dos abismos da alma humana: "a diferença

---

129 A simpatia que Fialho manifesta por Dostoievski revela-nos ao mesmo tempo um leitor atento e arguto: Fialho enaltece no romancista russo a capacidade de penetração psicológica que faz dele o intérprete do "*inquietante*", dos recantos mais sombrios da alma humana ou, como notou Gliksohn, "l'initiateur d'une littérature du paroxysme qui révèle le malaise sous-jacent d'une société satisfaite de ses valeurs matérielles" (GLIKSOHN, 1990:146).

está em que, mercê dos temperamentos, as catástrofes do russo são quase todas intelectuais, e as do português, quase todas físicas. Educação, e atavismos de nacionalidade, proibiram Camilo de exumar dum problema interior qualquer todos os desenvolvimentos de certos casos de febre espiritual, de delírio psíquico, que são a mola trágica das grandes criações de Dostoievski. Entretanto, por caminhos antípodas, consegue ele chegar por vezes a conclusões análogas, visionando então, com uma formidável força gráfica, todas as energias inconscientes, atávicas, bestiais, que ululam no fundo das almas inquietas ou balbuciantes" (1992p:63-64). Fialho sublinha ainda a ironia, resultante da visão pessimista do mundo, como a maior força do génio de Camilo: o seu riso sarcástico "tem peçonha no ricto da boca, e como os dentes da cobra cascavel, dá morte ao organismo vivo em que se acrava" (1992p:63; 61).

Sob o ponto de vista que nos interessa, é curioso notar a forma como Fialho se refere à "análise desfilhada de método" que caracteriza o romancista:

*"Ele pertence à escola do génio, que não faz obras-primas com receita, e realiza a arte por uma espécie de iluminismo psíquico instantâneo. (...) Camilo não desce aos últimos pormenores de histologia, como Zola, nem decompõe o trabalho dum cérebro, como Bourget, ideia por ideia, e impulsão por impulsão. Neste luxo de ciência, que é um dos mais hábeis, e às vezes mais enfadonhos artifícios do romance moderno, frequentemente o sábio prejudica as faculdades inventivas do artista, reduzindo a obra de arte a uma monografia seca, em que o rigor de detalhe expulsa o sonho, substitui a arte à medicina, abdica da fantasia em favor da fórmula, dispensando a criação do talento individual, para produzir romances como quem cozinha pastéis, segundo uma receita doseada, monótona, e sempre a mesma." (id:58-59)*

A defesa de Camilo e da "nervosidade" do seu estilo" passa aqui, mais uma vez, pela crítica à falta de imaginação e originalidade do romance naturalista, que Fialho compara ironicamente a uma receita de pastéis. Tal como afirmou Álvaro Manuel Machado, a propósito deste excerto da crítica de Fialho "on ne peut pas trouver, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une défense plus passionnée du "rêve" et de l'inspiration romantiques portugais versus l'"artifice" scientifique du naturalisme venu de France" (Machado, 1986:516). A crítica ao Naturalismo

importado de França reflecte assim o nacionalismo decadentista<sup>130</sup> de Fialho que faz de Camilo um dos seus modelos literários (Fialho chegará mesmo a dedicar-lhe o volume de *Contos*) e que atingirá o máximo de intensidade polémica nos artigos que escreve sobre Eça de Queirós.

Como se infere do ensaio sobre Camilo, ao modelo positivista francês, Fialho demonstra preferir o “modelo” (com todas as reservas que tal expressão suscita num autor como o nosso) russo ou escandinavo. O “entusiasmo” de Fialho por este “modelo” ficará bem explícito no ensaio que dedica a D. João da Câmara, ao confidenciar-nos que foi sob a sua influência que o escritor terá lido autores como Ibsen ou Tolstoi:

*“Era então o período invasor, no cérebro de João da Câmara, das literaturas libertárias e malsãs da novela russa e escandinava, que o meu entusiasmo conseguira infiltrar, à força de parlandas, na sua um pouco apática educação cavalheiresa ultra-romântica.*

*João da Câmara acabava de ler as primeiras peças de Ibsen e os primeiros grandes romances de Tolstoi. O pessimismo adusto, a ânsia de libertação moral das almas presas no ergástulo das formas seculares, a canseira das gentes nevropatizadas de vícios e degenerando em aleijões morais de horrível fâscias, gritos de náufragos pedindo em vez de pão, justiça, e em vez de paz, renovações violentas nos domínios da inteligência e da vontade – todo aquele vortilhão ululante de monstros morais e dementes analíticos, invadindo em bloco a encerebração do discípulo de Garrett e do apaixonado admirador das epopeias lusitanas, como determinaram nele um charivari de terramoto, de que o escritor saiu atónito, mas com preocupações artísticas diversas, que foram as causantes das suas peças O Pântano e Meia-Noite” (1992p:147).*

Fialho considera que a escrita de *O Pântano* e de *Meia-Noite* terá tido a sua génese no “deslumbramento” de João da Câmara pelos autores russos e escandinavos, deixando antever ao companheiro de vagabundagem nocturna, “uma obra-prima”:

*“Era um drama de sugestões pantanosas, desviado das realidades da vida, perdido no fundo dum palácio à beira duma verde laguna onde coaxavam rãs e pairavam febres. A sua terrível beleza desagregava-se das cenas com um livor de infecção perniciosa, tudo nele tinha*

---

130 Sobre a relação nacionalismo-decadentismo fin de siècle e modelos literários de Fialho veja-se a tese de doutoramento de Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal: modèles étrangers et orientations nationales* (1986), o capítulo sobre “Fialho de Almeida: romantisme, naturalisme et “dégénérescence”.

*uma simbologia confusa de vaticínio, estrangulado de fatalidades míticas, capricho das forças cegas, malfazejas” (id:147).*

Factores diversos (pressões de empresários e editores, o neo-romantismo do escritor) terão, porém, condicionado o autor de *O Pântano* a ficar aquém da obra-prima sonhada por Fialho<sup>131</sup>. Mas esse “sonho” não deixa de ser revelador quanto à própria concepção estética de Fialho. Desde logo, o seu fascínio pelos autores nórdicos<sup>132</sup>, aí incluindo os russos, e, em particular, Dostoievski, intérpretes dos aspectos mais subterrâneos da alma humana, “psicanalistas” *avant-la-lettre* dos “monstros morais” gerados pela sociedade moderna; por outro lado, o pessimismo revoltado, o centramento no “eu” e o alheamento em relação às “realidades da vida” (leia-se, em relação ao mundo exterior e, por extensão, em relação ao realismo/naturalismo); mas também a vocação dramática e o visualismo “expressionista” de *O Pântano*, a sugestão de uma paisagem miasmática, decadente, de uma nova e “terrível beleza”.

No prefácio que antecede o livro *Sonetos e Rimas* de Luís de Guimarães, Fialho vai mais longe ainda na intenção crítica ao Naturalismo, ao ver no racionalismo científico dos tempos modernos o responsável pelo desaparecimento do sonho e da poesia: “Em nossos dias o espírito positivo matou o sentimento poético (...). Desde que a função crítica de análise se

---

<sup>131</sup>Em 1894, Fialho confessa na crítica à representação teatral de *O Pântano* que a sua posição enquanto crítico é “embaraçosa” e “difícil”, dada a amizade pessoal que o une a D. João da Câmara e a reputação literária já firmada do escritor, embora tal facto não o impeça de afirmar que “não gostou” da representação, mesmo reconhecendo o seu valor enquanto obra literária. Na opinião de Fialho, a novidade importada dos autores nórdicos não só não foi percebida pelo público (que chegou a patear no final da peça), como, mais grave ainda, não foi representada pelos actores: “O público não percebeu, porque a peça sai completamente dos moldes clássicos das obras de teatro, adianta-se para uns ideais de arte, que não conseguiram ainda a consagração geral do mundo culto; porque não sabe classificá-la; porque aceita com repugnância as suas personagens dominantes, cujas evoluções idiossincrásicas ou patológicas não sabe explicar; porque prefere a acção nítida e comovente dum romance, explicada em frase e gesto apropriado, à sugestão que lhe possa dar a contemplação dum quadro ou a irradiação dum meio social; porque se fatiga com a fadiga dos actores, esmagados, durante três ou quatro actos, debaixo do peso duma ideia cruciante, aflitiva, doentia; porque lhe desafia aquela toada mais artificiosa que natural, com que o autor pretende aprimorar ou revigorar a intenção de algumas frases; porque finalmente a peça não o impressiona nem pelo interesse e sentimentalidade da acção nem pela fulguração das personagens”. Ao mesmo tempo que denota nesta crítica um invulgar sentido da novidade estética, Fialho não deixa de acrescentar o seguinte: “Do Norte chegaram até nós (...) os ecos duma nova escola teatral. Era preciso imprimir feição diversa na literatura dramática. (...) não sabemos se tais comidas se digeram com proveito nos países da sua origem; por cá, nos países meridionais, fazem cólicas, e estamos que será custosa a aclimação” (1993a:22-24).

<sup>132</sup> A íntima relação da obra de Fialho com os autores nórdicos foi bastante cedo notada por Correia da Costa ao referir-se ao “voo grandioso do seu [Fialho] génio tão russo e tão caracteristicamente eslavo, na maneira como crepusculizou de tragédia e sinistro os seus personagens”. Correia da Costa chamará mesmo a Fialho “um russo de exílio” (COSTA, 1923:89;87). Por outro lado, Jacinto do Prado Coelho dá-nos a informação de que existiam na biblioteca de Fialho várias Histórias de Arte e, em particular, sobre pintura chinesa e arte escandinava (COELHO, 1944: 39). Cf. nota 202.

tornou início e fundamento de toda a educação actual, o nosso tempo destronou a inspiração pela reflexão, e substituiu os profetas pelos sábios" (1992p:168;172-173). A este nível é esclarecedora a velada censura que Fialho dirige aos poetas parnasianos, a quem acusa de se terem deixado contagiar pelo racionalismo dos tempos na preocupação "científica" que põem no rigor da forma em detrimento da emoção: "cuidam os poetas pagar com as maravilhas da factura, a frialdade ou o artifício do sentimento interior -e assim ficaram as estrofes, enfileiradas, enigmáticas, mortas, como uma avenida de esfinges que leva à necrópole deserta" (*id*:170). Ao rigor formal dos poetas parnasianos, Fialho contrapõe as "visões tecidas de sonho e nuvem" dos poetas líricos, como João de Deus (ou, mais distantes no tempo, Sá de Miranda e Camões); eles são, para Fialho, seres vibráteis e sensíveis, intérpretes da alma humana (e em particular da alma popular, o que o leva a estabelecer algumas afinidades com o *lied* alemão) nos seus movimentos mais ínfimos e, por isso mesmo, mais universais. Apesar de considerar Luís Guimarães um "poeta parnasiano", Fialho não deixa de elogiar o contributo que a sua linguagem poética (e a musicalidade da sua pronúncia de brasileiro) significaram para a renovação e plasticização da língua portuguesa, tarefa em que, como vimos, Fialho particularmente se empenhou: "aquela *soutache* poética (...) introduz modulações, veludidades, carícias, que exornam dum requinte novo, duma incrustação, duma *rocaille*, a nossa velha língua mãe, e por muito tempo deixam na orelha a difusão da mais voluptuosa sinfonia" (1992p:175).

Em matéria de poesia, uma das preferências<sup>133</sup> de Fialho vai para a "originalidade pictural" de Cesário Verde. Ao longo da sua obra ensaística e jornalística, Fialho referir-se-á por diversas vezes ao poeta, chegando mesmo a afirmar que este foi "um dos poucos altares a que genuflecti[u] com fervor

---

133 Fialho confessa-se arrependido das críticas juvenis que dirigira a Cesário na altura da publicação do poema "*Espêndida*" (1874) no prefácio que escreveu sobre o poeta e se destinava a preceder o *Livro de Cesário Verde*, edição de Manuel Gomes: "também eu nas tais *Novidades* cometi folhetins de troça amável à poesia, comentando-a por uma fórmula que Fernandes Costa pusera em voga no *Ilustrado*, às vezes com fortuna, e consistia em reduzir a prosa os versos, criticando a postila depois como quem contraprova a lucidez dum edital. Lembro que nessa minha obra tantas eram as parvoíces como as lérias, pôsto de cada linha saltasse aquilo que se não pode ocultar, em se sentindo, a vibração do aplauso espadanando da justiça instintiva, e essa simpatia esquiva, alvorotada, que é nos espíritos sinérgicos preparo duma camaraderia artística muito próxima. Cesário veio à redacção cumprimentar-me; apertámos as mãos sem outra palavra além dos nossos nomes, embora eu, corrido, tivesse vontade de lhe dizer que a crítica era doutro, e que a fantasia "*Num Bairro Moderno*" excedia tudo o que eu lera em poesia impressionista", (BARRADAS e SAAVEDRA, (ed.) 1917: 12).

cristianíssimo" (Barradas e Saavedra (ed.) 1917:9). No prefácio que escreveu sobre o poeta e que, infelizmente, não pôde concluir, enaltece "o poeta dissidente dos processos poéticos do tempo" e o poder descritivo/expressivo da sua poesia. Fialho valoriza deste modo aquilo que Adolfo Casais Monteiro haveria de definir como "o pendor subversivo" (Monteiro, 1977) da criação poética de Cesário, a ruptura com uma tradição poética dominada pelo convencional, pelo enfático, pelo academismo. A esta vocação dissidente ou ruptural da poética cesária, ao *moderno* que o poeta inaugura na poesia portuguesa, aludirá Fialho num dos ensaios de *Vida Irónica*:

*"Oh meu loiro e divino irregular Cesário Verde É lendo os rapazes do teu tempo que a minha adoração por ti redundava em fanatismo! Bem te importavas tu que a Academia te discutisse a legitimidade dum termo, quando esse termo exprimisse, num barbarismo insólito que fosse, a cambiante da sensação fina e moderna que tu pretendias dar num verso teu! Assim, há nas oitenta e tantas páginas que deixaste uma sensibilidade que recolhe os rumores de todas as vidas, e lança no mundo da poesia portuguesa os alicerces duma cidade nova"* (Fialho de Almeida, 1992i:117).

De modo idêntico, também n'Os Gatos Fialho exalta o contributo de Cesário na "criação" de uma língua portuguesa moderna e, sobretudo, na criação de uma "poética nova" que se afirma igualmente nos sonetos de Antero, nos alexandrinos de Junqueiro, nas descritivas de Gomes Leal ou na lírica de António Feijó e que, em seu entender caminha para "uma especialização da língua poética [em que] o vocábulo se faz raro, e o ritmo libra a essência do verso, divorciando-se da prosa, aos transcendentais olímpicos da música, e aos processos de relevo da pintura" (1992c:198). O diálogo interartístico aqui implícito, a *especialização* da linguagem poética, a descoberta da dimensão material do signo são aspectos para os quais a nova poética viera chamar a atenção e que viriam a tornar-se vectores fundamentais da prática literária fialhiana.

No artigo de crítica literária publicado em *Saibam Quantos...*, Fialho valorizará ainda a "têmpera fortíssima de artista" de António Patrício, o autor da história dramática em dois quadros, intitulada *O Fim* (1909), que, exprimindo a revolta do povo português contra o *Ultimatum* britânico, nos apresenta, entre

outras personagens, o retrato grotesco de D. Maria Pia "figurada de doida na catástrofe", retrato que não podia deixar de impressionar o autor de *Os Gatos* e, de um modo muito especial, o "poeta" de o funeral do rei D. Luís. O artigo em questão detem-se, no entanto, na análise da colectânea de contos "*Serão Inquieto*" (1910), a partir da qual Fialho nos dá a conhecer outros aspectos da escrita de António Patrício que merecem a sua admiração, em particular, a análise psicológica e o sentimento da paisagem: significativamente, Fialho afirma que "[o]nde essas faculdades de psicologia minúscula, onde essas galerias de riquezas ocultas se adivinham, é na sua vibratilidade ante a paisagem, no maravilhoso poder de evocar por trás das formas físicas das coisas, espécies de subentendidos telepáticos, mundos de sombra hamléctica forrando de claros-escuros de sugestão os panoramas duma natureza que nos parecia clara e sem intervenção directa nos sincelos da consciência humana e da razão." (Fialho de Almeida, 1992m:32; 35).Vocação do mistério, decifração do oculto, fascínio pelos "mundos de sombra", pintura verbal, são outros tantos traços definidores da escrita fialhiana.

Fialho escritor não se define, no entanto, apenas em função das preferências do crítico literário, mas também em função das suas antipatias. A verve sarcástica que encontrámos nos últimos artigos sobre Eça de Queirós faz-se sentir, de modo igualmente chocante<sup>134</sup>, num artigo anterior ao do *Brasil-Portugal* sobre o poeta e jornalista Guilherme de Azevedo, de quem traça ao leitor o seguinte retrato:

*"Na terra, era antipático, chamavam-lhe o diabo coxo e compreende-se. Antipático por ser feíssimo, por ser coxo, por ser mordaz, por ser poeta, e por ser escrivão de fazenda. A sua figura sem mocidade, sem frescura, sem sorriso, sem olhar, sem músculos, sem ombros, sem calor e sem aprumo, era uma destas sofisticações horríveis que a natureza atira ao meio das raças, ou por cansaço ou por escárnio, às horas de negação da sua obra, aliás augusta e esplendidíssima. Tinha a cabeça dolicocefala, mal feita, alta de testa, muito deprimida nas têmporas, e pendulando sobre um pescoço de velha, encordado. Os olhos eram fundos, míopes, sem chama, as orelhas exangues, despegando-se em ansa, como se o seu crânio fosse um vaso, e nas maxilas de prognata, dentes podres simiescamente acavalavam-se, tendo um hirsuto bigode, sem remiges, por dossel. O tronco estreito, sem tórax, claudicava bastante*

---

<sup>134</sup> A crítica, datada de 20 de Fevereiro de 1892, é aparentemente motivada pela notícia da trasladação dos restos mortais do poeta, falecido em Paris, onde vivera os últimos anos da sua vida.

*para a esquerda, deslocando a simetria dos ombros a cada bordo que ele, na marcha, jogava, com a perna coxa desse lado. Essa perna era o seu desconsolo trágico e o seu espectro, mais pequena que a direita, com o pé contraído e cambado para dentro, flectindo mal, deslocada do osso da bacia, e neste ponto fístulas d'escrófula, incicatrizáveis chagas babando detritos d'osso liquefeito: misérias, enfim duma raça estanque, em cuja gafa vergõntea o sarcástico destino dera em enxertar um amoroso espírito de poeta!" (1992e:132-133).*

O retrato de Guilherme de Azevedo (independentemente das considerações éticas ou morais que o leitor possa tecer sobre ele<sup>135</sup>) é, na nossa perspectiva, interessante quer na medida em que nos revela o grotesco como uma característica estruturante do processo de escrita fialhiana e não apenas da sua prática ficcional, quer na medida em que o grotesco constitui aqui uma estratégia crítica e provocatória que permite a Fialho denunciar através do exagero da deficiência física uma outra "deficiência" mais grave, a debilidade de Guilherme de Azevedo enquanto poeta: a caricatura grotesca do "poeta", coxo, cabeça dolicocefala, pescoço de velha, orelhas de vaso, maxilas de prognata, dentes podres acavalando-se "simiescamente", a perna coberta de escrófulas e "babando detritos", procedendo ao rebaixamento do corpo através do exagero da disformidade física, vem tornar visível a dissonância corpo/espírito e, deste modo, demonstrar a sua incapacidade enquanto poeta.

À poesia de Guilherme de Azevedo falta em primeiro lugar, emoção, mas falta também "a nuvem, o mistério ondulante, a voz duma ânsia", a capacidade de sugerir o inefável, o evanescente, o mistério, o que passa, naturalmente, por uma repurificação da linguagem (Pereira, 1975:78), pela (re)invenção da linguagem poética que não se compadece com o "verso engomado sem ocultismo psíquico" de Guilherme de Azevedo. O retrato de Guilherme de Azevedo ilustra assim, pela via da ironia, muitos dos princípios fundamentais da poética fialhiana.

---

135 Costa Pimpão, em nota de rodapé a este texto, afirma desconhecem-se "as verdadeiras razões que levaram Fialho a escrever estas páginas cheias de nervo e de fel; mas talvez não seja temerário atribuí-las a um desforço (*post mortem*) de sensibilidade ferida pelos êxitos de um rival (FIALHO DE ALMEIDA, 1992e:131).

### ***CAPÍTULO III***

**Fialho, crítico de arte: *kodakização* e emoção**



### Capítulo III:

#### Fialho, crítico de arte: *kodakização* e emoção

*"A arte é apenas e simplesmente a expressão de uma emoção"* (Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*).

*"Confesso-lhe (...) que, sem estar doido, eu acredito no cubismo.(...) Não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas -antes interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar... (Mário de Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa).*

*"Qu'ê dos Pintores do meu país estranho,  
Onde estão eles que não vêm pintar?"* (A. Nobre, Só).

*"Devo à paisagem as poucas alegrias que tive no mundo -os homens só me deram tristezas. Ou eu nunca os entendi, ou eles nunca me entenderam."*  
(Miguel Torga, *Diário II*)

## 1. Os Salões de Fialho

A ser verdade, como observou o professor Costa Pimpão, que a educação estética de Fialho se fez "pela pintura (tanto como pela literatura)" (Fialho de

Almeida, 1992d:8), as páginas que dedicou à crítica de arte adquirem uma importância fundamental. Elas mostram, de um modo notável no caso deste autor, que "é no domínio da crítica estética que, pela primeira vez, se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma" (Habermas, 2000:13): as páginas de crítica de arte testemunham assim uma atenção ao *novo*, aos múltiplos sentidos do *moderno*, numa procura de autofundamentação que vai desde a pintura ao teatro e, mais pontualmente, à dança e à música - um aspecto que faz de Fialho um caso invulgar no panorama cultural português que nem sempre tem merecido a atenção da crítica literária.

O texto fialhiano de crítica de arte vem neste sentido antecipar o "diálogo interartístico"<sup>136</sup> cultivado pelo modernismo enquanto procura de uma "nova linguagem compósita ou sincrética, por vezes transbordante da moldura dos géneros" (Ribeiro, 2000:125) e, em muitas delas, anunciar a emergência de uma consciência metalinguística que virá a constituir um dos vectores estruturantes da poética modernista. A porosidade genológica que caracteriza o texto fialhiano de crítica de arte vai do não-literário (reportagem, crónica jornalística, artigo de opinião) ao literário (ensaio, ficção, narrativa lírica, sátira) o que, aliás, vem pôr em causa, como alguns críticos de arte já o fizeram, a legitimidade da sua classificação enquanto tal. Sem pretendermos entrar nessa questão, que certamente daria matéria para um outro estudo, não podemos deixar de salientar a correspondência *especificamente moderna* (Friedrich, 1976:26) entre a reflexão sobre a obra literária e a reflexão sobre a obra plástica que as páginas fialhianas de crítica de arte vêm inaugurar.

Escritor e, simultaneamente, crítico de arte, Fialho personifica (como muitos outros escritores europeus seus antecessores ou contemporâneos, como Baudelaire, Zola, Huysmans ou Mirbeau) a particular relação de proximidade entre a literatura e a pintura que caracterizou o século XIX. Fialho foi no entanto, é importante salientá-lo, um dos raros casos de escritores portugueses a escrever aquilo que poderíamos chamar os seus *Salons* de pintura, facto não despidendo no contexto cultural português de oitocentos, onde é ainda mais notória do que noutros países europeus a ausência de uma

crítica de arte especializada. São escritores como Fialho de Almeida que, acumulando as funções de crítico de arte e escritor ou cronista, suprem essa lacuna e propoem nos seus *Salões* uma *leitura* e valorização das artes plásticas do seu tempo - o contributo pioneiro de Fialho nesta leitura (ao lado de Ramalho Ortigão, Jaime Batalha Reis e ainda Ribeiro Artur) viria, aliás, a ser reconhecido por José-Augusto França e, muito recentemente, por Fernando Guimarães (2003:8). Se esta acumulação de funções, agravada algumas vezes pela intromissão do panfletário, não permite, em rigor, chamar hoje a Fialho crítico de arte (José Augusto-França prefere chamar-lhe "artista da crítica"), o significado estético-cultural e a novidade das suas reflexões não devem ser ignorados (razão pela qual decidimos manter esta designação), ganhando através delas o perfil do escritor uma nova espessura.

Muito embora publicados de forma dispersa, e continuando ainda hoje a aguardar recolha em volume, os *Salões* de Fialho merecem mais atenção do que aquela que a crítica literária lhes tem dispensado. Neles, o crítico/escritor revela uma sensibilidade estética notável para a época, 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 do século XIX, presa às convenções académicas, nomeadamente da *peinture d'histoire*, ao folclorismo romântico ou ao naturalismo paisagista da escola de Barbizon - em qualquer dos casos, uma pintura anacrónica, alheia quer à novidade que o Impressionismo, a partir de França, vinha inaugurando na Europa, quer às manifestações vanguardistas, e mais exactamente, pré-expressionistas ou expressionistas, de pintores como Munch, Van Gogh, Ensor ou Schiele. As reflexões de Fialho põem a nu não apenas a atrofia criativa de que enferma, em geral, a sociedade do seu tempo, mas também os próprios artistas, demonstrando até à exaustão, quer sob a forma da análise crítica, quer sob a forma da ironia, a necessidade de mudança: Fialho responsabilizará em particular as Academias e o ensino académico de produzirem em Portugal mais "artífices do que artistas", ou, na linguagem sarcástica que o caracteriza, mais "brochantes" (1992k:115) do que pintores originais.

O crítico de arte perspectiva desde logo essa mudança em termos de

---

136 Veja-se a este respeito o assinalável contributo de Eunice Ribeiro para o estudo das relações entre as diversas

ruptura com o passado, ao defender reiteradamente a necessidade de a arte ser *moderna*, isto é, de estar atenta ao momento presente, de procurar na imediatidade e transitoriedade das suas manifestações a sua fonte de "inspiração"; a autoconsciência do presente contém em si um sentido agudo de relativismo histórico que, como notou Calinescu, "é, em si próprio, uma forma de criticismo em relação à tradição" (Calinescu, 1999:17). Os *Salões* de Fialho testemunham, em particular, um desejo de mudança que, de acordo com Herbert Read, poderíamos considerar especificamente "moderno": "l'intention (...) non pas de reproduire ce qui est visible, mais de rendre visible" (1960:6), de romper com uma arte imitativa, para passar a uma arte "criativa".

Por outro lado, importa igualmente notar que a leitura crítica das artes plásticas proporciona a escritores como Fialho um meio distanciado de reflexão sobre o seu próprio processo de escrita. No caso particular do escritor que nos ocupa, o contributo das reflexões sobre pintura adquire uma enorme importância dada a ausência intencional de uma teorização sobre a sua própria obra: estas reflexões constituem-se, implicitamente (e, em alguns casos, explicitamente) como metalinguagem da poética fialhiana, facto que nem sempre tem sido considerado e para o qual importa chamar a atenção.

Note-se que, curiosamente, é sob a analogia da pintura que Fialho concebe a tarefa de renovação ou (re)invenção da língua portuguesa, de forma a torná-la matéria plástica para as necessidades de *expressão* modernas. A antiga língua portuguesa é, tal como Fialho a define, uma língua pobre que "tem, quando muito, sinónimos, mas pouquíssimas qualidades que a tornem eficaz para exprimir um certo número de estados, paisagens e emoções, sem recorrência às línguas paralelas. Por exemplo, carece absolutamente de maleabilidade e, como cor, é impossível, sem a desarticular, (...) obter com ela efeitos de *nuance*, os mais preciosos hoje em belas-letas" (1992c:194). O português literário é uma língua moribunda e formal, demasiado "incolore, inodora e insípida" (Pimpão,1992f:8) para exprimir *emoções, estados e paisagens*, ou criar *efeitos de nuance* (itálico nosso): note-se que, para Fialho, *emoções, estados e paisagens* se tornam, aqui, termos sinónimos. Dar vida às palavras significa assim atribuir-lhes uma cor e uma expressividade (uma

---

modalidades artísticas desenvolvido pelo Modernismo português, particularmente a relação pintura-literatura.

plasticidade) desconhecidas do português clássico.

As páginas de crítica de pintura que Fialho escreveu - na generalidade, pintura realista/naturalista e, mais raramente "impressionista"- atestam, por um lado, a importância nuclear do elemento visual, plástico, na obra fialhiana em geral, e na emergência de uma "poética" do grotesco, em particular; por outro lado, a crítica de pintura destaca um dos aspectos mais salientes da modernidade estética de Fialho: a contestação da estética da representação (realista/naturalista) e, de um modo mais vasto, do próprio conceito aristotélico-horaciano de imitação ou mimese. A uma concepção da arte como imitação, Fialho contrapõe uma concepção da arte como expressão, na qual a emoção desempenha um papel central. Desde logo, a valorização do elemento plástico que domina as páginas de crítica de arte traduz este desejo de expressar pela forma o universo interior, de tornar objectivo o mundo subjectivo (note-se que Fialho se afasta aqui do subjectivismo romântico): forma e expressão são deste modo princípios estéticos fundamentais quer para o crítico de arte, quer para o escritor.

Ao contrário de um Huysmans, seu contemporâneo, que enquanto crítico de arte defendera (pelo menos nos seus primeiros artigos) a representação naturalista, "prise sur le fait"<sup>137</sup>, mas enquanto escritor decadentista desmentira tal posição, Fialho mostra-se, desde as primeiras páginas de crítica de arte, reticente em relação a tudo aquilo a que ele chama a "marca naturalista", uma atitude que o ficcionista parece igualmente adoptar. A atenção contínua que dedica às exposições de arte que tiveram lugar em Lisboa desde 1882 até à data da sua morte, em 1911, documenta exemplarmente a atitude truculenta do crítico de arte face à evolução da pintura realista/naturalista em Portugal. Isto mesmo o notou um crítico de arte abalizado como José-Augusto França

---

137 Na sua recolha de artigos de crítica de arte, intitulada *L'Art Moderne (1883)*, Huysmans critica, por exemplo os pintores impressionistas que pintam o nu "*en plein air*", acusando-os de falta de rigor, de verdade, nos seus quadros: "Les peintres m'étonneront toujours. La façon dont ils comprennent le nu, en plein air, me stupéfie. Ils dressent ou couchent une femme sous des arbres, au soleil, et ils lui teignent la peau comme si elle était étendue dans une chambre calfeutrée, sur un drap blanc, ou debout et se détachant sur une tenture ou sur un papier de muraille. -Ah çà! bien, et le jeu de rayons qui filtrent au travers des branches?(...) et l'air ambiant, et le reflet de tout ce qui les environne et la réverbération des terrains, tout cela n'existe donc pas? Je sais bien qu'on voit peu de femmes nues sous des arbres. C'est un spectacle instructif que des règlements de police interdisent; mais enfin, il peut exister. S'il ne s'est jamais offert à beaucoup de peintres,- et je le conçois- pourquoi osent-ils donc alors le représenter?" In: "Le Salon de 1879", (HUYSMANS, 1904:24).

que, destacando as "qualidades originais" do "artista da crítica", sublinhou que "Fialho de Almeida assumiu então uma posição declaradamente antinaturalista" (1990:105). José Augusto-França irá ainda mais longe na valorização desta atitude pioneira de Fialho, ao sublinhar que "ninguém melhor do que ele, neste momento em que se desenhava uma segunda geração naturalista em Portugal, foi capaz de pôr o dedo na ferida, denunciando o receituário vazio que ia satisfazendo toda a gente, incluindo o próprio Ramalho" (1990:106).

Face ao conservadorismo das artes plásticas no Portugal de oitocentos, Fialho não deixará de alertar, como o fez na crítica à exposição do Grémio Artístico de 1892, para a necessidade urgente de vencer a "apatia naturalista" e encontrar para a arte "um ideal diferente do da fotografia colorida" (1992e:166). Em seu entender, esse ideal diferente passaria inevitavelmente pela (re)descoberta do sujeito e da emoção.

## **1. 1. A ausência de emoção: os kodaks naturalistas**

O distanciamento de Fialho relativamente ao Naturalismo, embora rastreável desde muito cedo, torna-se sobretudo ostensivo no conjunto de artigos críticos que dedica aos *Salões* do Grémio Artístico que tiveram lugar em Lisboa entre 1890 -1899.

A este respeito, o artigo que escreve sobre a exposição do Grémio Artístico de 1892 é esclarecedor. Fialho mostra-se desiludido perante a falta de originalidade das telas expostas: note-se que, sintomaticamente, predominam aqui os expositores de procedência naturalista, ligados ao Grupo do Leão, com destaque para Malhoa, Silva Porto, Columbano, António Ramalho ou Marques de Oliveira. O quadro de Malhoa *O último interrogatório do Marquês de Pombal* (Fig.1), por exemplo, chama desde logo, até pelas suas enormes dimensões (3,40m x 5m), a atenção de Fialho a quem se deve, na opinião de José-

Augusto França, "a mais pertinente das críticas contemporâneas" (1990:287).



(Fig. 1) Malhoa, *O último interrogatório do Marquês de Pombal*, 1892

A tela de Malhoa merece a Fialho uma nota positiva no que diz respeito ao tratamento da cor - "azuis celestes, amarelos de metal, vermelhos de morango, tudo excelentes pinturas de processo"- mas, esse aspecto positivo não o impede de tecer uma dura crítica ao convencionalismo da *peinture d'histoire* e ao realismo da composição: "todo o estudo de fisionomias é morto, e os gestos automáticos, cheirando ao pintor inconsciente da resultante emotiva, desinteressado da psicologia, incapaz de viviseções na alma histórica, e vendo apenas nas catástrofes antigas, pretexto para mágicas d'estofos hilariantes, móveis de preço e imobilizações d'actores em quadros vivos" (1992e:154-155). A tela em questão resume-se para Fialho a um realismo cenográfico que revela competência técnica no desenho dos móveis e acessórios decorativos, "o bufete, os papéis e cofres por cima dele, os cartapácios caídos pelo chão, a almofada de veludo onde o marquês poisa o sapato, a meia de seda e o tapete persa...", mas esta competência técnica não esconde a "incompetência" do pintor no que diz respeito à afirmação de um estilo pessoal, ou, na expressão do crítico de arte, na afirmação de uma "*maneira* sua, inconfundível". Insurgindo-se deste modo contra o teatralismo histórico e a grandiloquência romântica do quadro de Malhoa, Fialho denuncia o pintor de encomendas oficiais, complacente com o gosto burguês<sup>138</sup>.

Deixando a *peinture d'histoire* e passando à pintura de género ou

---

138 Malhoa realizou decorações de tema fabuloso para o Conservatório e para o Supremo Tribunal da Justiça, vindo em 1888, como nos diz José-Augusto França, a ganhar "o concurso da Câmara Municipal de Lisboa, com uma "Partida de Vasco da Gama" que lhe valeu a Ordem de Cristo"; o pintor viria ainda a satisfazer encomendas particulares, tais como as decorações para a sala de música do Palacete Lambertini, na Avenida da Liberdade, em Lisboa. Cf. (FRANÇA, 1990:287).

paisagem, a crítica ao realismo/naturalismo de Malhoa torna-se ainda mais contundente, atingindo por vezes uma tonalidade irónica ou mesmo sarcástica. Como acontece com um dos estudos de paisagem intitulado *Crepúsculo*, igualmente patente nesta exposição do Grémio Artístico, onde a falta de originalidade do pintor e a atenção ao pormenor realista levam ao seguinte comentário de Fialho: o *Crepúsculo* de Malhoa não passa de uma imitação do *Angelus* de Millet, "com menos unção religiosa e mais batatas" (1992e:154).

Quer na pintura de história, quer na pintura de género, quer no retrato ou nos estudos de paisagem, a apreciação crítica de Fialho é idêntica. Malhoa demonstra grande poder de observação e qualidade técnica ou, como Fialho prefere dizer, "domínio do processo", mas falta-lhe "esse *quid* que é a centelha do talento apercebendo um recanto inédito da vida": nas telas do pintor, "sem *por baixo*, tudo se limita à banalidade da cópia do modelo" (1992e:154-155), a um inventário de objectos sem alma. Para o crítico de arte, o olhar de Malhoa, atento à materialidade física dos objectos, mostra-se, no entanto, incapaz de uma visão interior, intuitiva, "inédita" sobre a vida.

A crítica à ausência de um estilo pessoal na pintura de Malhoa virá, contudo, a esbater-se, em 1906, na Sexta Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), sem que isso signifique uma verdadeira conversão de Fialho, como por vezes se tem pretendido. O crítico de arte valoriza aqui a pintura de género de Malhoa, mas os termos em que o faz não denunciam o "grande admirador" do pintor (França, 1990:290), mas antes um relativismo que já encontrámos em momentos anteriores, nomeadamente a propósito de *Os Escritores de Panúrgio*, e que encontra a sua justificação no estatuto anacrónico das artes plásticas em finais de oitocentos, anacronismo que se prolonga ainda na primeira década do século XX: Malhoa é, como o notou José-Augusto França, "ele próprio, produto, emblema e motor dum portuguesismo que se fixou, mesmo adjectivamente, como norma estética e sociológica, e que ainda em 1957 se podia supor garantido, "intacto e rijo", pela falta duma aprendizagem parisiense" (1990:361). Ainda que de um modo estranhamente ambíguo, é contra este símbolo do Portugal de oitocentos que o crítico se insurgirá.

---

Na verdade, o exemplo de Malhoa serve a Fialho não tanto para elogiar a originalidade da "maneira" do pintor - "Malhoa é um produto da Academia de Belas-Artes de Lisboa"<sup>139</sup>, advertirá explicitamente na crítica escrita em 1906-, mas para desferir uma dura crítica à política cultural de envio de bolseiros de pintura a Paris. Entre o portuguesismo autóctone de Malhoa que a cada dia que passa mais se afirma como o pintor da "odisseia rústica nacional" - ou, como o crítico de arte dirá a respeito do quadro *Procissão* (parcialmente retomado na última grande composição do pintor, *As Promessas*) (fig.2)-, como o pintor da "obtusidade beata do país rural com uma intensa poesia melancólica" (1992l:186;188)- e o academismo dos novos estrangeirados que regressam de Paris sem estilo nem identidade, Fialho "prefere" <sup>140</sup> (até pela economia que tal significaria no erário público) naturalmente o primeiro. Por outras palavras, entre dois males, o cepticismo de Fialho leva-o a escolher o "mal menor". Fialho não deixará por isso de censurar, mesmo em relação ao quadro *Procissão* atrás mencionado, o realismo da composição, a repetição de processos, o abuso de franjas coradas que lhe dão um "ar de cromo", o excesso de pormenores "que lhe [Malhoa] industrializa a obra, e é mister banir a todo o transe". De idêntico modo, o crítico de arte mostrar-se-á irónico quanto ao realismo que o desenho das figuras do quadro *Barbeiro* evidencia, ao referir-se particularmente "ao labroste que se apoia ao guarda-chuva barraca, e o de focinhos ao léu, a que mestre-escama lhos descasque... eis umas figuras cheirando plebeiramente a estábulo e cortelho, que ninguém contemplará sem recordações regionais, num suave calor de coração (1992l:188). Formulada nestes termos pouco bucólicos, a crítica de Fialho, reforçada ainda pela referência à falta de cor e à debilidade da relação fundo-forma, dá-nos a exacta medida da "admiração" do crítico pelo pintor e pelo "portuguesismo" de que este se tornara símbolo.

---

139 O distanciamento em relação à pintura de Malhoa parece-nos implícito na forma como Fialho se refere, em *Vida Errante*, ao concurso de pintura de história da Academia Real de Belas-Artes; Fialho descreve os representantes da Academia como um "júri de chechês decretando pontos de história romana, num país com três grandes séculos de epopeia por pintar" (FIALHO DE ALMEIDA, 1993b:53).

140 Ainda aqui Fialho critica o realismo de Malhoa, como se pode ver no comentário à *Procissão*: "este quadro peca porém por demasia de pormenores, e um abuso de franjas coradas que lhe imprime assim um ar de cromo, pecha frequente nas decorações modernas de Malhoa, e que transportada à pintura de óleo, fatalmente lhe industrializa a obra, e é mister banir a todo transe" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992l:188).



(Fig. 2) Malhoa, *As Promessas*, 1933

Na verdade, a crítica de 1906 à Sexta Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes e os termos relativos em que Fialho "valoriza" a pintura de Malhoa não vêm senão confirmar aquilo que o crítico escrevera antes sobre o pintor, e em especial a análise que faz do conjunto da sua obra artística no Salão do Grémio Artístico de 1898. Já aí Fialho introduzira, por um lado, a marca subliminar do seu distanciamento estético em relação ao pintor:

*"Malhoa tem tido o senso de ficar modesto nos seus sonhos, e de por isso mesmo os ter vindo gradualmente a realizar, por entre os aplausos até dos seus antigos detractores. A sua exposição deste ano é para assim dizer o melhor resumo das suas aptidões adquiridas. Há um talento que em vez de força nêurica, é apenas trabalho acumulado, e criaturas portanto que chegam pela pachorra e pelo método, a pináculos que outras muito antes atingiram pelo voo" (1992k:118).*

"Modéstia de sonhos", "pachorra e método" e incapacidade de "voo" ou ausência de asas, como dirá igualmente neste artigo, não fazem parte da linguagem de Fialho para definir o artista criativo que, no fundo, convém sublinhá-lo, o crítico não encontra na pintura de Malhoa. Por outro lado, a crítica de Fialho dirige-se aqui, uma vez mais, aos bolseiros de pintura<sup>141</sup> cuja passagem pelas academias de Paris considera, sob o ponto de vista económico, inútil e, sob o ponto de vista artístico, estéril; na síntese amarga de Fialho, "o português, como o macaco, sempre que admirou, macaqueou" (1993b:47).

---

141 Vejam-se a este respeito os artigos "Exposição de provas finais na Academia de Belas-Artes", "Exposição dos trabalhos dos alunos de Belas-Artes" e "Concurso às pensões Valmor", incluídos em *Vida Errante* (1993b).

Basta atentar, a este respeito, na crítica que, em 1907, escreve sobre a Exposição de Trabalhos dos Alunos de Belas-Artes. Fialho lamenta a falta de "aprendizagem parisiense", a impermeabilidade dos bolseiros do governo ao contacto com a novidade que, em termos de artes plásticas, a França vinha irradiando; subliminarmente, o crítico de arte denuncia aqui a pouca repercussão que parece ter tido entre os bolseiros a pintura de ar-livre impressionista cuja novidade se fazia sentir particularmente no tratamento da paisagem.

A título de exemplo, a propósito de Alves Cardoso, "pensionista *estudando paisagem em Paris*, por conta do Estado [sic]" Fialho não consegue evitar este comentário significativo:

*"A prova do Sr. Alves Cardoso (do 3º ano de pensionato) reproduz um fim de dia numa campina francesa, junto ao mar. Por ela se vê que o Sr. Alves Cardoso tem progredido desde a última vez que o encontrámos. A sua tela trai um avanço largo, e tem predicados de composição e perspectivação muito interessantes. (...) A parte cultural está bem manchada, os amarelos da seara seca dizem com arte entre as verduras arbóreas e arbustais que bordam sebes e caminhos. Essas verduras são um pouco cozidas e sem brilho, seja do céu nublado, ou da paleta do pintor assimilando (é o costume) alguma tela da moda, ou algum truque de mestre mais impressionante. Que é em geral o que os professores de paisagem ensinam, e o proveito que deles tiram os escolares, que supõem que a paisagem se estuda em aulas, como a modelação ou o desenho." (1993b:85)*

Apesar dos progressos ao nível da composição e desenho, Alves Cardoso mostra-se alheio à instantaneidade da cor/luz que caracteriza a pintura com motivo à vista: ao contrário da nova pintura, as "verduras" são "cozidas e sem brilho" o que, na perspectiva irónica de Fialho, se deve ou ao "céu nublado" ou à cópia de "alguma tela da moda ou truque de mestre". O crítico de arte parece inclinar-se mais para esta segunda hipótese, aproveitando para denunciar o convencionalismo do ensino das Belas-Artes em Portugal, nomeadamente a inclusão nos planos curriculares da disciplina de Paisagem. Um contrasenso, na sua opinião, já que, como afirmará noutra lugar, "ninguém percebe o que seja professar paisagem, de uma cátedra, pois a paisagem, sendo um estado de espírito, não se transmite por via pedagoga, senão nos casos nefandos de aluno e mestre serem duas reais cavalidades" (1993b:49).

Fialho retoma a célebre definição de Amiel "a paisagem é um estado de alma"- a única afirmação que considera digna de nota no *Diário*- para chegar a uma conclusão que, se não é nova, não deixa de ser eloquente sob o ponto de vista teórico que nos ocupa: a paisagem não só não é ensinável, não é uma disciplina normativa ou um exercício técnico, mas antes de natureza subjectiva, criativa. Na síntese elucidativa do crítico, "se fazer paisagem fosse copiar sem alma a natureza, o ideal dessarte seria a fotografia colorida" (1993b:87).

Deste modo, a propósito de Alves Cardoso, Fialho denunciara a falta de criatividade, a ausência de emoção, a incapacidade de transgressão ou, como ele prefere dizer, o excesso de "assimilação" dos bolseiros que, permanecendo dependentes dos mestres e dos modelos, continuam "sapateiramente, sem febre estética, agarradinho[s] à forma dos objectos" (1992e:165): na opinião de Fialho, "senhores do processo, os nossos artistas estão tão impotentes como na primeira hora em que surgiram; sabem pintar mas nenhum sabe dizer para que pinta" (1992e:163). Sob este ponto de vista, a crítica aos trabalhos do concurso às pensões Valmor e, em particular, o conselho que Fialho dá ao pintor Adriano Sousa Lopes<sup>142</sup>, tornam bem visível a atitude ruptural do crítico de arte relativamente ao academismo dos mestres:

*"Precisa o Sr.Sousa Lopes de aproveitar as longas procuras e canseiras ásperas que tem tido, na fundação de uma personalidade que o faça ilustre em vez de o tornar hábil. Trate de ler, ler muito, e pela elucidação da leitura criar-se um areópago interior onde represente primeiro os temas dos seus quadros, antes que o pincel lhos transfiltre por coloridos e formas, que, em vez sombrinhas de sombras, revivam como modalidades complexas dum espírito, e tenham a sua gestação na própria alma. Quanto a admirações, só de longe, agora que vai ver museus e galerias" (1993b:47).*

Ao mesmo tempo que se mostra sensível ao experimentalismo no tratamento da cor/luz da nova pintura, e em alguns casos, a uma visão emotiva

---

142 Significativamente, o reconhecimento, já no seu tempo, da importância de Fialho enquanto crítico de arte, pode ser ajuizado a partir do testemunho de João de Castro Osório, amigo do pintor Sousa Lopes. Referindo-se ao conselho de Fialho, João de Castro Osório diz-nos o seguinte: "Admirador consciente e amigo íntimo de Adriano Sousa Lopes, com ele dialoguei repetidamente, por muito ano (...) sobre Pintura. Posso, por isto, e devo testemunhar a sua declaração de que, várias vezes, durante a aprendizagem no Estrangeiro, releu e meditou estas linhas de Fialho de Almeida, no artigo publicado por ocasião do Concurso Valmor, para se fortalecer na resistência a prejudiciais imitações. Esta declaração de um grande Pintor contribui para o melhor entendimento do valioso e poderoso incentivo que para os Artistas plásticos e picturais pode haver na Crítica e nos conselhos de Escritores, apesar de leigos nas técnicas dessas Artes, mas com profundo conhecimento dos procesos mentais de toda e qualquer realização artística, sem os quais de nada valem as técnicas", *Ocidente*, (1957/1960: LVII, 295). In: FIALHO DE ALMEIDA [1896-1906].

da paisagem, Fialho vê sobretudo nas (raras) tentativas "impressionistas" dos pintores portugueses seus contemporâneos uma preocupação generalizada com a *kodakização* do real, quase sempre sem a espontaneidade e a instantaneidade que caracterizam a pintura impressionista. Mais do que isso, longe da "revolução" que a pintura impressionista francesa significara para a tradição da paisagem e, de um modo especial para a tradição da pintura realista da paisagem dominante no século XIX, a paisagem "impressionista" dos pintores portugueses mostra-se incapaz de romper com o espartilho académico e a tradição realista/naturalista dominante.

A "fórmula" naturalista é assim aos olhos do crítico uma das principais responsáveis pelo panorama anacrónico da pintura portuguesa na transição do século XIX para o século XX. Em seu entender, foi precisamente a obsessão com a "fórmula [de] "pintar só o que se vê", de importação francesa, [que] deu origem a "todo o discipulado antigo e moderno de Silva Porto e dos pensionistas do governo, seus contemporâneos, donde o grupo de Leão saiu, e depois dele o Grémio Artístico" (1992e:165). Graças a esta "fórmula" -conclui Fialho- há em Portugal "mais artífices que artistas, mais repetidores do que criadores" (*id*:166). Este "instinto de imitação" que, na crónica *Decadência*, Fialho estende a todas as camadas sócio-profissionais, é o sintoma mais visível da nossa decrepitude social e cultural, deste "atoleiro de banalidade que invadiu tudo, demoliu tudo, apodreceu tudo" (1992g:179).

A este respeito, como dissemos no início deste capítulo, a crítica ao Salão do Grémio Artístico de 1892 é ilustrativa, nomeadamente no que diz respeito à pintura paisagista. As paisagens de Silva Porto<sup>143</sup>, por exemplo, provocam em Fialho uma sensação de cansaço que resulta da repetição de processos. As telas expostas denotam "a mesma impermeável monotonia" (1992e:156) de anos anteriores que Fialho descreve deste modo:

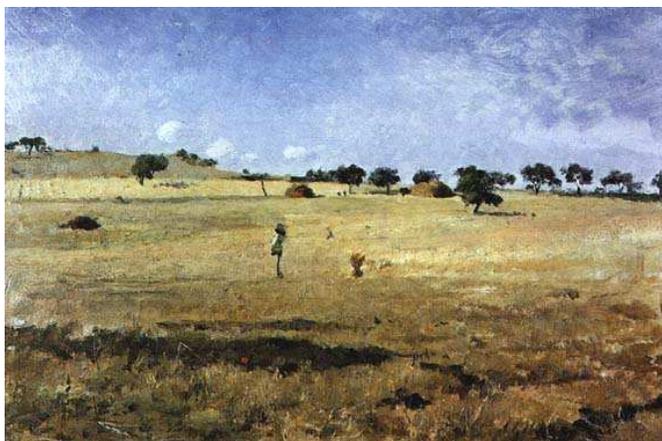
*"a exposição de Silva Porto é uma série de manchas rápidas e vagas, historiando instantâneos de impressão: aqui uma casita entre arvoredos, charcos reflectindo ramarias*

---

143 A pintura paisagista de Silva Porto, convém sublinhá-lo, inspirada pelo movimento de Barbizon, assinala o início do Naturalismo na pintura em Portugal: "em volta de Silva Porto, graças, em parte, ao entusiasmo do crítico Ramalho Ortigão, imediatamente se formou um grupo de jovens pintores que, reunidos em pacata boémia, na cervejaria Leão de Ouro, tomaram o nome de "grupo do Leão", vindo a expor em conjunto em 1881 (...) Com a acção desse grupo o naturalismo penetrou na pintura portuguesa (FRANÇA (ed.) 1988:41).

*d'outono, empoeiradas, mais além veredas com silhuetas de campónios, alpendres, beirões, cancelos rústicos, moitas, marinhas, bocadinhos enfim de natureza áfona, desenhados com arte, coloridos com verdade, perfeitos, fiéis, sentidos e banais" (1992e:157).*

Não deixa de ser aqui significativa a forma como Fialho se refere ao realismo "pré-impressionista" destas paisagens de Silva Porto (Fig.3), valorizado enquanto *processo* (tal como o colorido de Malhoa), mas desvalorizado em termos semânticos como sinónimo de "afonia" e banalidade: a paisagem de Silva Porto reduz-se a um olhar rigoroso sobre a Natureza, fiel na reprodução das sensações físico-ópticas, mas sem qualquer sugestão emotiva/criativa, um exercício técnico e repetitivo. Em síntese, as paisagens de Silva Porto são, para o crítico, um *kodak* do real, perfeito, mas sem aquele *dessous* a que, neste caso, só a linguagem pictórica pode dar "voz".



(Fig. 3) Silva Porto, *A Ceifa*, 1884(?)

Fialho acusa directamente a excessiva preocupação com o rigor e a objectividade de ter conduzido a "esse naturalismo impassível (...) [que] resvala como uma *marca de fábrica* por dezenas d'oleografias neutras, copiadas sem alma, uniforme de tom", às quais chama, ironicamente, "peças de processo". Fialho justifica esta ideia de fabrico em série quer pelo facto de a arte se reduzir nas obras expostas a "uma cópia servil da natureza, sem comentários, tendo por ideal a *fotografia colorida*" (1992e:164-165), quer pela repetição

---

tornada evidente ao nível da técnica ou, como ele prefere dizer, do *processo*. Em 1907, por exemplo, na crítica à exposição dos trabalhos dos alunos da Academia Nacional de Belas-Artes, o crítico de arte retomará esta ideia de processo ao confessar que lhe "pesa ver estes pintores e escultores começarem, evoluírem e acabarem todos do mesmo modo (...), *amanuensando* escultura e pintura, como se fizessem barbas ou sapatos" (1993b:83). A comparação com o mundo económico e industrial serve a Fialho para denunciar, na expressão benjaminiana, a perda da aura da obra de arte, a desvalorização da dimensão irredutivelmente individual da criação artística em função da massificação da cópia ou da reprodução em série; os receios que Baudelaire manifesta em relação à fotografia, patentes na diatribe que lhe dirige no *Salon de 1859*, parecem igualmente presentes nas críticas de Fialho.

A crítica à exposição do Grémio Artístico de 1898 tornará ainda mais explícita esta concepção tecnológica/industrial do naturalismo: para Fialho, "olha-se para uma exposição de pintores os mais diferentes, e tanto o temperamento escasseia, e a visão pessoal se fundiu, pela uniformidade do industrialismo artístico, num receituário mais ou menos hábil, de pintar, que todos esses painéis parecem de um só autor, dia a dia mais aborrecido (1992k:120)". Na visão amarga do crítico, o balanço da exposição é a total ausência de criatividade e de ideias; a exposição resume-se a "empenhos para expor, empenhos para vender, e quanto a talento -nicles, nicles!" (1992k:123). Uma amargura que se agravará ainda mais com a exposição do Grémio Artístico de 1906, onde o crítico de arte só encontra pintores que têm "no cérebro uma mecânica que, em vez de dar horas ou coser à máquina, faz pintura" (1992l:190).

Reagindo deste modo contra aquilo a que chama a "uniformidade do industrialismo artístico", uma expressão que, para ele, se torna cada vez mais sinónimo de Naturalismo, o olhar de Fialho percorre a pintura naturalista (e, em alguns casos, poderíamos dizer pré-impressionista) do seu tempo à procura de uma marca individual, de uma "sugestão emotiva" (1992e:165). Mas a sua relação com a pintura naturalista, e em certa medida, com a pintura "impressionista" do seu tempo, quer se trate de uma paisagem ou de uma natureza-morta, é quase invariavelmente uma relação de conflito, denunciando

uma atitude de ruptura perante a "*kodakização*" do real, uma recusa em reduzir a pintura a uma cópia objectiva dos modelos ou a uma simples repetição de processos e/ou de técnicas.

O índice/sumário que acompanha o fascículo de *Os Gatos* de Abril de 1892, inclui, aliás, alguns títulos que são eloquentes a este respeito. Um dos títulos propõe uma reflexão sobre as "causas da pintura inexpressiva", enquanto outro aponta o dedo ao Naturalismo como uma das "causas depressoras no papel da imaginação na obra de arte". Esta inexpressividade ou impassibilidade do Naturalismo deve-se assim, na perspectiva de Fialho, ao facto deste ter feito da literatura (e da pintura) "colaborador(es) assalariado(s) da filosofia científica", proibindo a imaginação" por contrária ao espírito de análise" (1992e:164): a exposição do Grémio Artístico desse ano é disso a melhor prova. Na avaliação do crítico de arte, a exposição põe a nu a "atrofia d'alma e d'imaginação trazida à arte pelos exclusivismos naturalistas, que eliminando o autor por trás da obra impassível, e pregando que o artista deve exprimir apenas o que vê, pouco a pouco amorteceram o *eu* na obra d' arte, reduzindo esta a frios e impessoais exercícios práticos d'estética, mais irritantes do que profundos, e mais habilidosos do que inspirados" (1992e:163). (Curiosamente, é importante notá-lo, Fialho retoma aqui, em termos praticamente coincidentes - o que não deixa de ser significativo sob o ponto de vista da coerência das suas concepções estéticas-, a linguagem argumentativa utilizada para criticar o romance queirosiano: "amnésia da fantasia" ou "atrofia d'alma e d'imaginação", "manequins" ou "peças de processo", o esgotamento detectado é, em qualquer dos casos, idêntico).

Mas a divergência de Fialho em relação ao industrialismo artístico e a uma estética da imitação é ainda mais visível quando este se refere àquilo a que chama a "secção do para rir" desta exposição. Aqui, o registo "sério", expositivo/argumentativo desaparece e o panfletário irrompe, não resistindo a satirizar a preocupação naturalista de *kodakizar* o real, como acontece, de um modo paradigmático, na descrição de uma natureza-morta, com o título sugestivo de *Peixes*. Vale a pena atentar na descrição de Fialho:

*"O Sr. João Amaral tem um quadrinho, Peixes, onde uma pescada namora uns rabanetes,*

*sob vistas maternas duma couve e as vigilâncias policiais de dois gorazes. A couve, gorda, vestido de folhos, marrafa ao meio, tem uns empanzinamentos de matrona que sofre de ventos, e por modos a sua austera pessoa não basta para garantir decência no idílio da pescada c'os rabanetes, pois os guitas dos gorazes não tiram do ditoso par, os lúzios desconfiados. Aos Srs. subdelegados de saúde: desconfio que a pescada não está fresca. E trinta mil réis! Ai, não se pode comprar peixe..." (1992e:161).*

A ironia de Fialho leva-o não só a personificar os elementos naturais (animais e vegetais), investindo o *in-significante* quadro de um significado sentimental/romanesco que, no vazio do seu virtuosismo mimético, este obviamente não tem, como também a lançar sobre a pescada uma maliciosa suspeita de insalubridade que justifica a intervenção da Inspeção de Saúde e a rejeição do "consumidor"/comprador. A dimensão "alegórica" que Fialho vê nesta natureza-morta decorre de um jogo humorístico que em termos semânticos neutraliza a diferença humano/animal/vegetal, através do qual, sob a forma da caricatura, denuncia a sua posição crítica em relação à lógica do mercado. Em seu entender, é esta lógica do mercado a grande responsável pela banalização e repetição dos processos artísticos que, de ano para ano, as exposições tornam evidente: daí a linguagem coloquial/popular utilizada que, em contraste violento com a pretensa "grandeza" ou eloquência decorativa do quadro, torna patente o desejo de provocar o gosto burguês (provocação que justifica ainda a interjeição irónica sobre o elevado preço "da pescada").

Em oposição ao "kodak" das pescadas e rabanetes, Fialho valorizará a seriedade da pintura de Columbano que, "não sendo bonita, nem bem vestida", não pode senão irritar a "clientela pagante" (1992d:44-45), ou mesmo a sobriedade da pintura de Silva Porto que, sem efeitos aparatosos, "não pretende captar o olho hotentote do belo homem gordo susceptível de comprar" (Fialho de Almeida, 1882:343); a repetição de processos, a tendência para a massificação/industrialização que Fialho critica no Naturalismo mostra-se aqui indissociável de uma forte marca anti-burguesa.

De facto, como alguns críticos de arte têm notado, a pintura naturalista correspondeu entre nós ao gosto estético do público burguês (o que explica a

longevidade e o relativo "sucesso" económico<sup>144</sup> que o movimento conheceu em Portugal): os quadros de costumes, as cenas aldeãs e sobretudo a paisagem rural agradam de um modo particular a este público que se identifica, em termos de origem, com estas personagens e paisagens (Rio-Carvalho, 1986:33). A pintura impressionista, por outro lado, apesar de praticamente desconhecida em Portugal até ao segundo decénio do século XX, tornara-se o veículo de propaganda ideológica de um "humanismo democrático", oferecendo a esse mesmo público "l'image de la douce vie qu'on croyait (...) à la portée de tous"<sup>145</sup>, (Clark, 1994:127): mas essas imagens da vida tranquila ao ar livre, dos momentos de lazer, da "joie de vivre" burguesa mostram-se igualmente pouco consentâneas com a mundividência de Fialho<sup>146</sup>.

Em 1896, a desilusão de Fialho com o estado improgressivo da pintura em Portugal atinge a sua expressão mais dramática. O crítico de arte, cedendo lugar ao panfletário, defenderá então o encerramento da Academia das Belas-Artes e a propor, como alternativa, o investimento no ensino científico e industrial:

*"acabar com a Academia das Belas-Artes é benefício com que muito podem lucrar os grandes ramos do ensino científico e industrial, herdando-lhe a dotação, que em pintores que não pintam é sinceramente revoltante" (1993b:50).*

Pintores que não pintam, mas também um público que não tem qualquer

---

144 Como refere o crítico Rio-Carvalho, "é interessante verificar como a venda dos quadros das exposições que o Grupo [do Leão] realizou subiu de ano, para ano, a preços que para a época eram de certo modo elevados. Vendiam-se tão bem que um jornalista de *A Ilustração* (1855) tem este desabafo: "A dificuldade não está no pedir, a dificuldade está no encontrar compradores -e o Grupo do Leão encontra-os!" (1986:36).

145 "Y a-t-il plaisirs plus simples et plus éternels que ceux dont le *Déjeuner des Canotiers* nous montre l'image? Évocation plus persuasive d'un paradis sur cette terre que les blanches voiles des estuaires de Monet, les roses des jardins de Renoir? Ces tableaux montrent que ce qui compte dans l'oeuvre d'art, c'est une foi universelle, non les circonstances particulières à la vie de tel artiste. Les hommes qui peignirent ces toiles étaient affreusement pauvres, leurs lettres nous apprennent qu'ils ne savaient où ni comment ils mangeraient le lendemain. Et pourtant, leur oeuvre est pleine d'une confiance entière en la nature des hommes et des choses. Tout ce qu'ils voyaient leur donnait de la joie -les brumes même et les frimas", (CLARK, 1994: 127-128).

146 Veja-se, por exemplo, no panfleto *"Literatura Gá-Gá"*, os termos depreciativos em que Fialho alude à pintura impressionista como uma das "prendas" aconselhadas na educação da menina burguesa: "Aos 16 ou 17 anos vai a menina ao primeiro baile, onde é sagrada mulher, e começa a entrar nas conversações da gente séria. Fala menos mal o francês, que é a língua oficial dos *comme il faut*, falará porventura inglês, e se a preceptora que lhe foi dada era de força, chega mesmo a latir algumas inextricáveis coisas em alemão -o português servindo apenas, como nalgumas casas é corrente, para as relações com os criados. Como acessórios de cultivo, alguns pequenos estudos de música, esquecidos logo, alguns bordados para fingir que se é autora de almofadões comprados feitos, e lições de desenho e pintura servindo ordinariamente para copiar estampas e dar na estação das vilegiaturas pretexto aos estudos do *plein-air*, que justifiquem fugas pelo campo e respectivas flirtações com os namorados (FIALHO DE ALMEIDA, 1992: 154).

sensibilidade ou exigência estética -"Quadros históricos -para quem? Paisagens -para quem?" (1993b:52), - interrogar-se-á Fialho - para concluir pela inutilidade das artes plásticas em "nações como a nossa rebeldes a toda e qualquer revelação do instinto estético" (*id*:40). É esta consciência amarga da intransitividade da arte em Portugal, que o leva a traçar este retrato "desencantado" do panorama culturalmente confrangedor do país:

*"aqui, tudo é mesquinho, assorelfado, retrógrado: nem laboratórios, nem museus, nem artes que elevem a alma, nem escritores que estereotipem o sonho de uma raça, nem sábios que a envaideçam, nem monumentos que a sublimem! Camadas sobre camadas se sucedem, e em velhos e novos a mesma apatia senil deslava os corações"* (Fialho de Almeida, 1992i:135).

A desilusão de Fialho estende-se igualmente ao próprio ensino científico e industrial, como o deixa claro em *Vida Irónica* no comentário à exposição dos trabalhos de prova anual das escolas industriais no Museu Industrial e Comercial de Lisboa<sup>147</sup>: aqui, como na pintura, a falta de originalidade e novidade é gritante. Mas se, por vezes, a ironia amarga do Fialho panfletário o leva a pretender reduzir a arte (e a literatura, em particular) a um "papel puramente subsidiário da indústria mercantil" (1993b:52), o esforço do Fialho escritor, pelo contrário, consistirá em rejeitar esta industrialização, ao reivindicar para a arte uma autonomia em virtude da sua própria "inutilidade", mas também da sua superioridade cognitiva ou estética.

No panorama sombrio que Fialho nos traça das artes plásticas em Portugal nos finais do século XIX há poucas notas de excepção. Uma delas, e curiosamente no domínio da pintura realista/naturalista, é Columbano (ainda que, na opinião de Fialho, apenas de um modo fragmentário). Sendo, tal como o crítico o define, "por educação e por sangue, um realista, os recursos vêm-lhe todos da observação directa", mas é justamente essa filiação realista que faz dele um pintor *diferente*. Fialho dá como exemplo dessa diferença os retábulos decorativos que Columbano executou para o salão de baile do

---

147 Veja-se, a título de exemplo, o comentário de Fialho sobre as porcelanas da Vista Alegre, Sacavém e das Caldas: "A Vista Alegre, que está hoje senhora do fabrico das pastas, como as melhores porcelanarias europeias, não tem contudo escultores nem pintores capazes de lhe criar formas inéditas, e de lhas decorar depois num estilo original. Sacavém é o exemplo do que pode a rotina dum fabricante de quem um povo besta se resolve a subsidiar a estupidez. As Caldas estagnaram nos seus pratos à Bernardo Palissy, tão ingenuamente flagrantes de naturalismo popular, e cada vez é mais difícil às tentativas dos novos o filiarem na tradição artística das velhas fábricas as fantasias de decoração mais ou menos macabras que por aí há" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992i:268).

Conde de Valenças. Na opinião do crítico de arte, apesar de pretenderem reconstituir um tempo passado, estes retábulos decorativos valem sobretudo como documento histórico e social do tempo presente: ou seja, é justamente no anacronismo histórico que os retábulos tornam patente (leia-se, nesse atropelo ao realismo) que reside, aos olhos de Fialho, a originalidade do pintor.

Por outro lado, importa sublinhá-lo, Columbano tem horror ao convencional e ao bom-gosto burguês<sup>148</sup>, visível num estilo que *diverge* - e a expressão aqui é do próprio Fialho - dessa "banal carpintaria metódica" (1992e:195) em que se convertera o Naturalismo. Apesar da intenção realista das suas telas, Fialho não deixará de sublinhar a marca individual do pintor que o leva a ir mais além da imitação da realidade:

*"ele mesmo parece sofrer do que pinta, tão arrancado o seu poder de evocação, e tão dolorosamente sardónico por vezes, sobre tela, o seu desenho. É o poeta do feio forte, o cronista da deformidade moderna, ascético e bisonho, que, mesmo na grande arte, não duvida fazer caricatura. E porque, misantropo e retirado, não sinta vida senão por fragmentos, e tudo aperceba por uma só máscara, a lívida, ei-lo envolvendo o fundo dos quadros em brumas cor de cinza, não acabando nunca, pela necessidade de só pintar como vê - tipos incompletos, almas aos pedaços" (1992d:47)*

Columbano é incapaz de imaginar, não tem o dom da fantasia ou da evocação poética, a sua obra representa apenas "a carne contemporânea" (1992d:45), familiar ao pintor, mas há nas suas telas algo que escapa à pintura "industrial": o olhar emotivo do pintor, afinal, a marca da sua diferença. É esse olhar subjectivo que lança sobre a sociedade contemporânea, procurando arrancar-lhe a(s) máscara(s), que o faz descobrir apenas "tipos incompletos, almas aos pedaços", todo um mundo em desagregação que Columbano acusa "com uma violência que nenhum artista académico do seu tempo europeu pôde assumir" [e que] só nas correntes expressionistas, que se definiam pelos começos de Novecentos, encontra semelhante fúria" (Augusto-França, 1990:284). A "deformidade moderna", o "feio forte" que Fialho parece ser um

---

148 A crescente aceitação pelo público burguês da pintura de Columbano levará todavia Fialho a rectificar a sua posição na Exposição do Grémio Artístico de 1898, ao referir-se à "monotonia cadaverosa e daltónica de Columbano, bestificado pela turiferção dos parvos, e recorrendo a artifícios do antigo para nos dar a ilusão do original!" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992k:119).

dos primeiros<sup>149</sup> a valorizar na pintura de Columbano não esconde afinal alguma afinidade com a poética fialhiana do grotesco<sup>150</sup>.

Em conclusão do que temos vindo a demonstrar, poderemos dizer que o Salão de 1892 permitiu a Fialho pôr a nu a falta de novidade ao nível da criação artística, resultante quer da decadência social e cultural do país, quer da atonia psíquica dos pintores portugueses, quer da dependência excessiva dos modelos (sobretudo estrangeiros), quer da influência dominante do naturalismo francês; daí, como ele próprio nos diz a propósito do pintor Ferreira Campas, o "predomínio das faculdades de assimilação sobre as da criação" (1993b:88). Esta visão sombria das artes plásticas em Portugal manifesta-se de um modo ainda mais agudo nos artigos críticos que Fialho escreve durante a primeira década do século XX; longe de encontrar a sua justificação apenas num pessimismo temperamental ou conjuntural, esta visão sombria reflecte afinal uma *leitura* das artes plásticas que o tempo viria a revelar como rigorosa e atenta.

De facto, como demonstraria mais tarde José-Augusto França, a primeira década de novecentos em Portugal constituiu, no domínio das artes plásticas, um prolongamento ou sobrevivência anacrónica de oitocentos, marcado pelo fracasso da revolução industrial e por um conservadorismo ideológico e estético que encontra na pintura de Malhoa (e em Júlio Dinis, nas Letras) a sua expressão paradigmática. Um conservadorismo que passa pela sobrevivência do naturalismo (sobretudo, o naturalismo da escola de Barbizon) nos primeiros anos do século "modernista" - este naturalismo, tal como o define José-Augusto França, "buscava-se dentro do domínio do romantismo fontista, feito de caminho de ferro e de uma doce paz aldeã" (1990:366). Significativamente, a análise do reputado crítico de arte viria confirmar a justeza da análise anteriormente feita por Fialho. Para José Augusto-França, nenhum dos pintores portugueses idos a Paris na segunda metade do século XIX, "viu mais

---

149 Teixeira-Gomes referir-se-ia igualmente à "chama diabólica" do pintor, ao seu olhar irónico e caricatural que torna o seu estilo único "por não ter feito nunca concessão ao gosto da época ou da moda" (1932:198).

150Veja-se, por exemplo, o modo como Fialho descreve a pintura de Columbano como "uma coisa hirsuta, com ressaibos de miséria humana, anquiloses e raquitismos de membros, orelhas exangues, peles flácidas (...) que faz do pintor misantropo um filósofo cínico, e põe na sua técnica uma terrível chufa contra a raça" (1992d :45). Apesar da relação de afinidade que, a este nível, se possa estabelecer entre a poética de Fialho e a pintura de Columbano, não nos parece poder afirmar-se de forma tão categórica, como o fez Lucília Verdelho da Costa, que "Columbano é o *pintor* da vida moderna de Fialho, como Delacroix foi o pintor da vida moderna de Baudelaire" (COSTA, 2004b:53).

além, com a consciência estética já necessária, por exemplo, ao nível das pesquisas impressionistas que inteiramente e por igual ignoraram" (França, 1990:367) - pesquisas essas que só com a primeira geração modernista<sup>151</sup> viriam a ser conhecidas em Portugal; estes pintores regressam tão alheios à novidade como quando partiram, ou, como o havia dito já Fialho, regressam mais "hábeis" do que "ilustres" (Fialho de Almeida, 1993b:47). Ao fazer o diagnóstico desta endemia nacional, Fialho crítico de arte mostra-nos que não apenas viu, como sentiu "mais além", atingido por essa "febre de novo" (Pimpão, 1943:44) a que o país parecia, pelo contrário, cada vez mais imune.

O "grande pintor português do nosso tempo, se já nasceu, com certeza não está na exposição" (Fialho de Almeida, 1992e:166)- conclui Fialho, a propósito da exposição de 1892. Em qualquer dos casos, tal como o crítico de arte o sonha, esse pintor-criativo-a-vir há-de ter asas e voar alto (a metáfora é de Fialho), há-de afirmar-se mais pela emoção/imaginação do que pela imitação.

## 1. 2. Paisagem e emoção: a *kodakização* impressionista

O sector da pintura paisagista é, como temos vindo a notar, aquele que mais atrai o olhar de Fialho na exposição do Grémio Artístico de 1892. O crítico de arte consagra uma atenção especial ao tratamento pictórico da paisagem, vendo nela um veículo privilegiado para explorar a novidade quer em termos técnicos, quer em termos estéticos - e a novidade, na época em que Fialho escreve, passava inevitavelmente, na sua dimensão europeia, pela pintura de ar-livre, pela descoberta da cor e da luz impressionistas. Tal facto deve ser sublinhado, na medida em que o carácter inovador e a sagacidade de muitas

---

<sup>151</sup> José Augusto-França considera em *A Arte em Portugal no século XX* (1990) dois acontecimentos artísticos próximos no tempo - a *Exposição Livre* (1911) e a *I Exposição dos Humoristas* (1912) - como decisivos para o arranque do modernismo novecentista, acontecimentos que enunciam um corte de gerações coincidente com a ruptura política (a passagem do regime monárquico para a República) e uma aproximação renovada ao centro da vida artística internacional que Paris continuava a ser. A *Exposição Livre*, na qual um pintor como Amadeo Souza-Cardoso recusara significativamente participar, viera tornar ainda mais evidente a rotina e a mediocridade da pintura portuguesa que Fialho tão insistentemente denunciara.

reflexões de Fialho adquirem um novo relevo se se tiver em conta que estas coincidem cronologicamente com o aparecimento e evolução do movimento impressionista francês ao qual o crítico dá mostras de estar atento.

Da *leitura* que Fialho faz da pintura paisagista portuguesa do seu tempo destaca-se o anacronismo patente nas obras expostas, o anquilosamento dos processos que o crítico não deixa de imputar, entre outras razões, ao predomínio da dimensão representativa, imitativa, em detrimento da dimensão significativa ou *figurativa* desta pintura. Fialho condena aqui, de um modo particularmente contundente, a "fórmula naturalista" dominante nos pintores portugueses, quase todos eles directa ou indirectamente relacionados com o Grupo do Leão, como a principal responsável pela falta de novidade e pelo vazio semântico que caracterizam o panorama das artes plásticas no Portugal de oitocentos.

A nota mais positiva da exposição de 1892 vai, curiosamente, para as paisagens de Marques de Oliveira, pintor que, tal como Silva Porto, estivera na origem do Grupo do Leão e, portanto, directamente ligado à pintura naturalista. Aquilo que seduz o olhar de Fialho não é o "realismo" da representação - mesmo se elogia o desenho da figura de rapariga do quadro *Esperando os Barcos* (Fig.4)-, nem tão-pouco o colorido ar-livrista que o pintor mostra desconhecer (a rapariga -diz-nos o crítico com ironia- está sentada à beira-mar, "numa mesquinha enseada de caldo-verde, com filetes de areia inexpressiva").

Aquilo que seduz Fialho é algo que transcende quer o "realismo" da representação, quer o monocromatismo de *atelier* das telas expostas: na perspectiva do crítico de arte, "não se pode negar [ao pintor] uma vaga percepção da poesia mística das coisas, vê-se que procura na natureza, não a cópia servil, mas a balada, e pode muito bem ser que do fundo deste lunático venha a desagregar-se um delicioso panteísta" (Fialho de Almeida, 1992e:160).



(Fig. 4) Marques de Oliveira, *Esperando os Barcos*, 1892

Contrariamente ao que afirmara em relação a Silva Porto, as paisagens de Marques de Oliveira vão assim mais além da materialidade das formas e objectos do mundo físico para sugerir "uma vaga percepção da poesia mística das coisas", uma vaga espiritualidade ou "um não sei quê" indefinível que só um olhar de poeta pode traduzir: pintor e poeta são, aliás, aqui termos equivalentes. As paisagens de Marques de Oliveira interessam apenas a Fialho na medida em que prenunciam um afastamento da "cópia servil" da natureza, em que o olhar exterior, objectivo, cede lugar à visão interior, subjectiva. Por outras palavras, a pintura de Marques de Oliveira é valorizada precisamente naqueles aspectos que mais a distanciam do naturalismo do pintor.

O olhar de Fialho nesta exposição é igualmente atraído pela série de paisagens do Sado, da autoria de João Vaz. Significativamente, estas paisagens denotam já alguma influência da pintura impressionista, o que torna a crítica de Fialho particularmente interessante, quer pelo que revela acerca do olhar atento e informado do crítico sobre as artes plásticas do seu tempo, quer pela leitura que este faz das primeiras tentativas de pintura "impressionista" entre nós (que, aliás, salvo numa ou noutra tentativa mais conseguida, considera não existir na pintura portuguesa de finais de oitocentos). Atente-se,

por isso, na apresentação e comentário de Fialho às paisagens de João Vaz:

*"Setubalense, poeta do seu rio, donde uns pescam salmonetes, 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 gaivotas, 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"* (1992e:159-160).

Fialho mostra aqui alguma simpatia pelas paisagens de João Vaz, nomeadamente pela série de paisagens sobre o Sado (e sobre o Tejo) (Fig.5 e 6) -de outro modo não se justificaria o epíteto de "poeta do seu rio"-, elogiando uma pintura que resulta da síntese da emoção (o rio "predilecto") e da observação. O crítico parece aqui valorizar implicitamente a pintura de *plein-air*, o tratamento da cor e dos efeitos de luz, o desejo de captar o instante fugaz, visível na "obsessão" de pintar o mesmo objecto "de manhã"/"ao meio-dia"/"ao entardecer". Contudo, nesta "obsessão", em que se anuncia já o experimentalismo das "séries" -final uma das propostas mais inovadoras do impressionismo- o crítico de arte verá a repetição do processo e não uma pesquisa formal sobre a representação do tempo e sobre a relação tempo-percepção (facto que, aliás, se torna mais compreensível se se tiver em conta a data em que Fialho escreve esta crítica: convém lembrar que Monet só por volta de 1890 começa a trabalhar nas suas famosas séries das medas de feno e dos choupos).

Mas se Fialho se mostra receptivo em relação à novidade do colorido impressionista à permeabilidade da forma à luz, já se mostra, no entanto, mais crítico no que diz respeito ao domínio do aspecto representativo sobre o aspecto significativo desta pintura. As paisagens de João Vaz merecem-lhe, por esse motivo, um comentário discretamente pontuado pela ironia. Por um lado, a enumeração (recurso estilístico de que Fialho frequentemente se serve)

das condições atmosféricas/cronológicas 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 vem, pela via do humor, caricaturar o rigor da observação impressionista afirmado ao nível do discurso. Através da enumeração e da ironia, Fialho denuncia aquilo que lhe parece ser uma das limitações do impressionismo<sup>152</sup>, limitação que as paisagens de João Vaz tornam ainda mais notória: a primazia dada às sensações físico-ópticas em detrimento de uma visão emotiva/criativa favorecendo, deste modo, a repetição do processo e, conseqüentemente, o esgotamento semântico. As paisagens de João Vaz revelam assim um assinalável labor técnico visível na pintura do Sado "a todas as luzes, estados do céu, aspectos de navegação e *toilette*" ou no gesto automático de "pescar marinhas e paisagens" como quem pesca salmonetes, mas que, de tão repetitivo, se tornou vazio de conteúdo.



(Fig. 5) João Vaz, *Barcos no Tejo*, s/data

---

<sup>152</sup> Refira-se a este respeito o conto "O Funâmbulo de Mármore" (provavelmente o primeiro conto de Fialho, datado de 1877) na descrição que a *contessina*-escultora faz do *atelier* do pintor Carlo Bórgio que, com quinze anos apenas, "fizera ruído com um quadro impressionista, repudiado pelo júri de uma exposição artística em Roma". No olhar perscrutador que lança sobre o *atelier*, à procura de inédito ou de novidade, a *contessina* repara que "o pintor tinha olheiras", mas "não havia no *atelier* nenhum quadro novo. Apenas sobre o cavalete, um cartão esboçado a traços. Carlo fumava cachimbo; a *contessina* achou-o por isso detestável, e saiu sem lhe haver sorrido como costumava" (FIALHO DE ALMEIDA, 1991a:174).



(Fig. 6) João Vaz, *A Praia*, s/data

Por outro lado, a crítica ao *Desembarque do Peixe* vem chamar a atenção para o que há ainda de falso e académico nesta pintura - a água é uma "fórmula de *atelier*"<sup>153</sup> e os pescadores "parecem pendurados do tecto por cordéis". Embora o faça indirectamente, pela via da negação, o crítico de arte valoriza a instantaneidade do colorido impressionista, a pintura de ar-livre, censurando no quadro em questão a ausência destas características, ou como ele diz, "o aspecto escamoso da água que não resulta da visão directa". Ao mesmo tempo, o crítico mostra que lhe é intolerável o academismo ou, por outras palavras, o falso "impressionismo" que o pintor demonstra neste quadro: à pintura de João Vaz falta precisamente a ousadia "revolucionária" dos pintores impressionistas (Fialho referir-se-á mesmo noutra parte ao desejo de "pompear" (1992i:217) deste artista), falta a inocência do olhar que os impressionistas procuraram traduzir (a sensação imediata, a impressão da própria retina); falta, como o sintetizou Lévi-Strauss, o gesto impressionista de ruptura em relação "à la vision de l'objet au travers de l'école", cedendo lugar ao desejo de representar "l'objet vrai, l'objet "cru" (1961: 85-86).

Fialho mostra-se deste modo insatisfeito com o "impressionismo" pouco

---

<sup>153</sup> Bernard Vouilloux chama a atenção para as qualidades picturais que a pintura impressionista vinha pôr em relevo, e às quais apenas alguns críticos coevos se mostraram sensíveis. Entre elas, a novidade na captação da luz e da cor, em ruptura com os "jus" d'atelier" até então em voga: "Certains de leurs contemporains, et moins rares qu'on ne le pense ordinairement, surent aussi percevoir les qualités "purement" picturales liées à l'emploi de cette palette claire qui, rompant avec la cuisine des "jus" d'atelier, déversait sur la toile la lumière du plein air". Cf. "L' "impressionisme littéraire": une révisión" (VOUILLLOUX, 2003:68). Fialho denota deste modo, até pela linguagem pictórica utilizada, uma sensibilidade notável para a época na auscultação da novidade estética.

convicente de João Vaz, pintor que o crítico de arte não deixa de associar ao Grupo do Leão do qual este fora, aliás, um dos fundadores. A intenção realista das suas paisagens - todas elas "filtradas da observação do rio predilecto"- só muito raramente chega a ser compensada pela novidade do colorido resultante da "visão directa" e, sobretudo, pela visão emotiva através da qual se revela o poeta do rio que o crítico admira.

Mas esta insatisfação do crítico de arte não significa, como temos vindo a sublinhar, uma adesão convicta ao Impressionismo; pelo contrário, as páginas de crítica de arte mostram que Fialho, apesar de reconhecer a novidade da pintura impressionista, considera que esta novidade se esgotou, quer ao nível técnico, quer ao nível semântico.

A avaliação crítica que faz da Sexta Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1906, uma das últimas páginas do crítico de arte, é duplamente sintomática da sua atitude anti-impressionista. Essa atitude é visível na análise que o crítico faz da pintura de Carlos Reis (e, em particular, dos retratos). O Impressionismo é aqui explicitamente reduzido a um capricho ou moda passageira, por falta de conteúdo artístico:

*"O Sr. Reis veio de Paris com um impressionismo teórico que espalhou na pintura muito mais pocha de arte, e entretanto fez o seu tempo, deixando aqui e além um ou outro bocado singular.*

*Quanto a esta toquade os pintores sacaram tudo o que ela podia dar de mirabolante, cada qual pôs-se a esquecê-la, e só por algum canto de província, algum dormido conservador nela tropeça e deita a exibi-la como sua" (1992:185).*

A ruptura com a mimese realista/naturalista e, em certa medida, impressionista conhece ainda um outro momento significativo (se não mesmo demolidor) quando o crítico "analisa" uma paisagem da autoria do rei D. Carlos. Fialho retoma o registo irónico que lhe conhecemos em relação ao *kodak* de *Peixes* para caricaturizar não apenas o quadro do rei, mas também o próprio pintor:

*"Ora sente-se nesse banquinho o Sr. D. Carlos de Bragança. Mãozinhas quietas... Tem o*

---

*menino um pastel de rochas e de vagas, feito naqueles claros tons em que tanto se praz a sua paleta de yachtman, afeita à luz irradiada dos seus marinhos. É seu, ou não é seu? Não se faça encarnado. O pastel é feito sobre um kodak fotográfico. Não negue! A rocha é sólida, forte, bem tocada de luz perspectival. A água é creme, a espuma, clara de ovo; quanto ao fundo, há umas velinhas brancas que parecem mesmo os republicanos que o menino não deixa entrar no parlamento.*

*O pastel não é feio. Não agradeça! Como mete costa, vamos, é um pastel de marisco, que entretanto nos mostra como o menino é muito melhor pintor do que monarca, e pode ainda aspirar a uma honrosa posição na sociedade, se, aceitando o legado Valmor, for estudar a Paris a maneira de tornar os pastéis comestíveis... para si" (1992i: 182).*

A ironia de Fialho reside aqui num duplo jogo semântico. Por um lado, o jogo entre o *kodak* (fotografia) do rei e o *kodak* marinho de que este é autor: a pose estática, fotográfica do monarca (sentado no banco; mãos quietas) serve-lhe para caricaturizar o que há de igualmente fotográfico, mecânico e, sobretudo, sem novidade, na paisagem marinha por ele pintada. Por outro lado, o recurso humorístico ao trocadilho pastel (pintura)/pastel (culinária)<sup>154</sup> vem denunciar a ausência de originalidade, o recurso a uma repetida receita que abona pouco da qualidade do artista. A estratégia irónica de Fialho consiste deste modo em lançar sobre o quadro uma dupla suspeita: tratando-se de uma cópia de uma cópia, quem é o autor? Qual a autenticidade do quadro? Que "real" representa? Das "representações" de D. Carlos, qual é a mais autêntica: o rei ou o pintor? Ao concluir que "o menino é muito melhor pintor do que monarca", Fialho joga aqui mais uma vez com a ambiguidade irónica negando aquilo que maliciosamente parece afirmar e demonstrando ao leitor o pouco apreço em que afinal tem um e outro.

O esgotamento detectado no plano do conteúdo não impedirá, contudo, Fialho de reconhecer quer ao Impressionismo, quer ao Naturalismo, alguns aspectos positivos. Do mesmo modo que o crítico de arte se mostra sensível à

---

<sup>154</sup> Veja-se a ironia virulenta de Fialho ao denunciar o academismo *pompier* do quadro *Ecce Homo* do pintor barcelonês D. Salvador Arincanez, patente na exposição do Grémio Artístico: "O *Ecce Homo* é, especialmente, assombroso, com a sua cabeça ideal de doce de ovos, coroada de espinhos de chocolate, as olheiras de calda de amora, tão azuladas de vícios contemporâneos, e os olhos de amêndoa torrada, e os ombros de açúcar, com feridas de cochonilha e surpresas de doce de cereja, chila e goiabada no meio... Como é bem compreendido este martírio do Nazareno, onde a religião se justapõe à confeitaria, as duas convergindo à realização desse elevado e salubre fim de tasquinhar! Assim interpretada, a arte, sobre ser de todos os tempos, lisonjeia ao mesmo tempo os sentidos quase todos. É regalo da vista, e come-se, o seu contacto acarícia, e depois de comida ouve-se - porque sendo indigesta, conversa connosco cá por dentro. Aliar o arroubo místico do espírito à arte de pasteleiro, ser nestes tempos de lassidão intelectual Rafael de Urbino, e *Có-Có*, num só invólucro, eis uma surpresa que só por via ibérica poderia fazer a sua entrada em Portugal!" (1992i:201-202).

novidade que, em termos técnico-formais, presente na pintura impressionista, o escritor não deixa de sublinhar o "avanço" que o Naturalismo significa, em relação ao Romantismo, no plano da *expressão*:

[Com o Naturalismo] "o estilo alarga-se, perde a moldura nobre dos românticos, descasca-se da superabundância de efeitos oratórios, e ei-lo transformado num instrumento de precisão incomparável, num estofo leve e firme, metálico e gasoso, que veste a ideia nos seus menores relevos, e lampeja e esvoaça aos ventos do capricho.

Servindo temas pobres, a trama dele em vez de se abandalhar, ganha ao contrário uma precisão maravilhosa, um poder d'exprimir estonteador. A expansão científica, que com os seus serviços montados de observação e de experiência, não conseguiu tornar interessante a efabulação do naturalismo, ao interferir no estilo, transfigurou-o, dando-lhe a reticulação sanguínea dum tecido respirante, a plasticidade e a cor dum alabastro oriental. Corta-se a bisturi um período de Flaubert, de Decaves, de Huysmans, de Maupassant, e a tessitura dele sangra como carne, há retracções de ser na histologia sensível de cada frase, e ao mesmo tempo o período cheira, recorda, grita, e sabe a tudo" (1992e:195).

Sintomaticamente, Fialho escritor valoriza a plasticidade do estilo, a criação de uma linguagem dúctil, rigorosa e viva, ou como ele nos diz, com "reticulação sanguínea", a atenção concedida à dimensão material, significativa, do signo, de tal forma que a frase "sangra como carne" e o período "cheira, recorda, grita, e sabe a tudo" (a metáfora biológica da escrita opondo-se aqui à metáfora mecanicista ou industrial que, de acordo com Fialho, define o Naturalismo). Neste sentido, a posição *divergente* que Fialho assume nas suas páginas de crítica de arte em relação ao Naturalismo (e, como temos vindo a notar, em certa medida em relação ao Impressionismo), surge acompanhada da defesa de uma "concepção mais larga" da arte que encontra no sujeito e na emoção o seu fundamento. O crítico de arte deixará isto bem claro ainda a propósito da Sexta Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, de 1906 a que acima fizemos referência:

"Olhando para esta exposição e para quantas em Portugal venham a dar-se, de arquitectura e artes subsidiarias (escultura, pintura, etc) logo se vê como nenhum desses expositores traz dentro de si, visível pelas obras, alguma inconfundível chispa a deixar esperança ao advento de algum artista grande e original.

Todos têm, percebe-se, um preparo comum que melhor ou pior, é em todos o mesmo, e

*representa das artes a parte fácil, ensinável, pela qual discípulos zelosos chegam a igualar-se aos mestres, se os mestres são cotados, ou rapidamente os excedem, se o não são.*

*Mas esse grito, esse tique, essa iluminação interior que é a parte conceptiva, criadora, imortal do cérebro humano; esse dom de tirar água da rocha informe, de ressuscitar com vida de espírito a matéria amorfa e analgésica, de criar formas, fantasmagorias, sonhos que agitem mundos, onde é que se ouve? onde se vê? onde é que está? Porque sem esse dom sublime, intransmissível que se chama talento, génio, faculdade criadora, tudo é cisco, banalidade omnívota, reduzindo a arte a uma prenda de sala, a um automatismo antropóide, imitativo..." (1992:190).*

O modelo naturalista, reduzido a "um automatismo antropóide, *imitativo*", é aqui recusado em nome de um modelo *criativo* da arte, no qual a emoção/imaginação desempenham um papel central. Fialho, crítico de arte, rejeita a *kodakização* do real, mesmo se, como procurámos mostrar, esta se apresenta no seu avatar de *impressão* do real. Em contrapartida, a "iluminação interior" ou imaginação artística, esse "dom de criar formas, fantasmagorias, sonhos que agitem mundos" será por ele cada vez mais valorizado como condição essencial da *expressão*, mas também da originalidade do artista.

## **2. Para uma poética da emoção: "eu sonhante" e lirismo**

Longe de representar uma viragem no percurso estético de Fialho, esta reacção contra a *kodakização* naturalista é, como atrás referimos, visível desde muito cedo na relação que estabelece com alguns dos pintores mais marcantes do seu tempo, e em particular, com Silva Porto, fundador do Grupo do Leão e considerado o chefe de fila dos naturalistas portugueses. Em 1882, por coincidência o ano de publicação de *A Cidade do Vício*, Fialho escreve uma crónica que, de acordo com Costa Pimpão, constitui um dos seus primeiros passos na crítica de arte e onde formula princípios esteticamente importantes. Nessa crónica, dedicada ao salão da Rua de S. Francisco, Fialho destaca algumas paisagens de Silva Porto não tanto em função da fidelidade ao "real" ou da novidade do colorido ar-livrista, mas sobretudo pela diferença

que estas significam quer em relação às paisagens naturalistas, quer em relação às paisagens impressionistas, dominadas pela matéria e pela luz. Deste modo, para Fialho, o olhar de Silva Porto não se mostra atraído pela *mancha* de cor, ou como ele diz, pelas "grandes kermesses de colorido, águas em plena tremulina de sol, grandes mosaicos de prado com todas as cores elementares do espectro e seus milhares de *nuances*" (1882:343): Silva Porto ignora uma das principais características do estilo impressionista, aquilo a que Herbert Read chamou o "cocktail visuel" impressionista, isto é, "une juxtaposition de couleurs qui s'unissent et donnent naissance, dans l'acte même de la perception, à l'impression de la vie" (1960:18). Silva Porto prefere traduzir em tons neutros "os contos solitários do rio, o drama da erva nova assimilando o cadáver da velha, ondas arcando contra um trecho da penedia, (...) barcos na areia, enfim tudo aquilo que representar um sofrimento que não sabe queixar-se, uma emoção que procura esconder-se, força latente e obscura, ignorada tristeza, ou felicidade misteriosa"<sup>155</sup>.

Os termos em que o crítico valoriza a pintura de Silva Porto são significativos: se, por um lado, mostra estar atento (e até certo ponto apreciar, como vimos) à técnica impressionista, por outro lado, numa clara atitude de ruptura com o paradigma naturalista/impressionista, Fialho valoriza esta pintura não tanto por aquilo que ela dá a ver, mas sobretudo por aquilo que ela esconde ou vagamente sugere. Já aqui a emoção deve ser entendida como um conceito central do processo criativo, que tanto diz respeito ao sujeito e à sua visão *poética* do real, como também a um elemento de forma, "contos solitários", "drama" silencioso ou uma "emoção que procura esconder-se, força latente e obscura" que encontra no olhar do pintor/poeta o seu meio de expressão. Emoção, evocação poética e expressão encontram-se, deste modo, intimamente interligadas.

Apesar de conter algumas referências positivas ao Naturalismo, a crónica da exposição da Rua de S. Francisco deixa entrever uma concepção estética fortemente centrada na subjectividade do artista que Fialho deixará clara a propósito da pintura de Columbano: o artista - dirá aí o crítico de arte- é "um

---

<sup>155</sup> Cf. *idem*, (1882), "A Exposição da Rua de S. Francisco (Notas de um *touriste*)". In: *Jornal do Domingo*, p. 343.

homem que viu uma certa vida, experimentou emoções, e no-las conta, transfiltrando-nos o calafrio com que as sentiu. A obra de arte é uma porção de sensibilidade visionada, e interpretá-la é historiar a existência interior de quem na subscreve" (1992d:45). Esta hipertrofia do "eu" do artista, que alguns reduziram a uma simples influência do determinismo tainiano, constitui o núcleo da mundividência artística de Fialho, insistentemente desenvolvida ao longo da sua obra e, desde logo, visível nas suas primeiras páginas de crítica de arte.

Mas se, por um lado, Fialho valoriza inicialmente na pintura de Silva Porto a "autobiografia sentimental do paisagista" (Arthur, 1896:III), por outro lado, ao acompanhar a evolução artística do pintor, o entusiasmo de Fialho esmorece à medida que vai desaparecendo das obras a componente emotiva<sup>156</sup>. Quando, por exemplo, se refere à composição "*Guardando o rebanho*" (Fig. 7), datada de 1893, e reconhecida pela crítica como a obra-prima do pintor, Fialho mostra-se profundamente decepcionado<sup>157</sup> com o realismo da representação, que denuncia em termos que vale a pena transcrever:

---

<sup>156</sup> Veja-se, a este respeito a forma distanciada como Fialho se refere ao Grupo do Leão e a Silva Porto, no prefácio que escreve para o roteiro de pintura portuguesa da autoria de Ribeiro Arthur *Arte e Artistas Portugueses*. Nesse prefácio, que o próprio Fialho apelidará de "seco", o crítico de arte resume a história dos últimos quinze anos de pintura em Portugal (1880-1896), objecto do estudo de Ribeiro Arthur, a um trajecto que vai das "bolorências" do Grupo do Leão às "fastidiosas" exposições do Grémio Artístico. Fialho faz, aliás, questão de se demarcar em relação aos juízos críticos do autor do roteiro, como se infere desta interrogação retórica: "Colega e íntimo de quase todos os pintores que retrata, e homem de coração fidalgo, antes de artista, nem sempre coragem lhe sobrou para dizer de um e de outro a palavra terrível, mas essa crueza desmontaria o livro, não é verdade?" (*apud* ARTHUR, 1896: VI).

<sup>157</sup> Convém sublinhar que as observações de Fialho não relevam de uma oscilação humoral, característica de um temperamento emotivo, como por vezes se insinuou, mas antes revelam uma notável clarividência estética para a época. Com efeito, a trajectória artística de Silva Porto mostra como ao sentido lírico patente no "impressionismo" das suas primeiras paisagens se sobrepõe o naturalismo de Barbizon, como notou o crítico José-Augusto França: "as mais importantes composições de Silva Porto não se valorizam por um sentimento lírico da natureza, uma vez passado o tempo das primeiras afirmações, mas por uma documentação de costumes rurais que implica também uma opção animalista. "A Volta do Mercado" (1886) ou "Guardando o rebanho" (1893), sua derradeira obra, mau grado a sua qualidade oficial, perderam o sentido mais autêntico da sua visão da natureza, certamente mais viva em obras de menor porte", (FRANÇA, José Augusto (ed.) (1988), Catálogo da Exposição "*Arte Portuguesa do Século XIX*", Lisboa: I. P. P. C.



(Fig. 7) Silva Porto, *Guardando o Rebanho*, 1893

*"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." (1992f:219)*

Na verdade, a crítica à *kodakização* do real conhece aqui um dos seus momentos mais duros. Para Fialho, renunciar ao "eu sonhante" significa comprometer a (trans)figuração estética, anular a *diferença* que define a obra de arte, reduzindo-a a uma cópia ou fotografia de tal modo exacta da realidade que se torna impossível distinguir uma da outra. Renunciar ao "eu sonhante" significa, sobretudo, comprometer a vida, convertendo-se o artista, na sua

obsessão de fixar, de eternizar o "real", num "empalhador da natureza": os carneiros de Silva Porto são agora "modelos mortos" e o paisagista/pintor um técnico de embalsamamento. Curiosamente, Fialho destaca aqui o dom de "evocação poética" (ausente em Silva Porto) como um dos sinais mais visíveis da presença de um *artista* e do poder transfigurador da sua emoção/imaginação.

Oito anos decorridos sobre a exposição da Rua de S. Francisco, são as telas de Marques de Oliveira que cativam o olhar de Fialho. Na crítica que então escreve sobre a exposição do Grémio Artístico de 1890, Fialho insiste na valorização da subjectividade do artista como princípio estético central. O crítico de arte vê deste modo em Marques de Oliveira um "artista que vê seu", em oposição a um "artista que vê certo", como Silva Porto. Com efeito, Marques de Oliveira "não se limita a fixar um aspecto da natureza num momento da luz", como seria de esperar num pintor paisagista que, em alguns momentos mais conseguidos, poderíamos considerar de pré-impressionista. Na opinião do crítico, Marques de Oliveira vai mais longe ao "corrigir a obra de Deus, filtrando-a através de um sofrimento ou de um êxtase" (1992i:183). Filtrar a obra de Deus, "através de um sofrimento ou de um êxtase": Fialho, crítico de arte, define deste modo lapidar, uma vez mais, o papel da emoção enquanto princípio estético fundamental, mas também enquanto eixo central do processo de escrita do Fialho escritor.

Formulada assim em termos de intensidade dramática, a escrita fialhiana aproxima-se de algum modo da poética do exacerbamento<sup>158</sup> (Martins, 1988) de Cesário Verde, o poeta "divino e loiro" que Fialho admira<sup>159</sup> e em quem

---

<sup>158</sup> Contestando o peso dominante da leitura realista de Cesário Verde (e notando que Óscar Lopes inicialmente negara a este poeta o lugar de precursor da moderna poesia em Portugal, antes de o vir a reconhecer como tal e de o colocar, mais tarde, num significativo atropelo à cronologia, a abrir o capítulo dedicado ao modernismo no seu II volume da *Literatura Portuguesa da História Ilustrada das Grandes Literaturas*), Cabral Martins procura desenvolver a leitura pessoana que viu em Cesário o poeta precursor, "sem querer", do Sensacionismo português (PESSOA: s/d, 168;169). Para Cabral Martins, "aquilo que Cesário pinta não são coisas, mas sensações e sentimentos", demonstrando que o "eu que sente" é o eixo central de uma poética que, tal como se afirma em *O Sentimento de um Ocidental*, procura aliar "a exactidão ao exacerbamento" (VERDE, 1999:145). Em seu entender, "o gesto fundamental de Cesário é o de ligar o realismo extremo das imagens a um fulgor simbólico coincidente. (...) O seu trabalho é um trabalho de transformação, não de informação, e as imagens que se formam criam o seu próprio referente", (MARTINS, 1988: 81; 112- 113). Também para Fátima Rodrigues "a manipulação do "real" e da "análise", tendo por objectivo *exacerbar*, aparece assim quase como o trabalho de campo de um projecto poético em ideação pelo sujeito, logo ele próprio em processo de definição", (RODRIGUES, 1998:162).

<sup>159</sup> Fialho de Almeida chegou a iniciar um prefácio para *O Livro de Cesário Verde*, edição de Manuel Gomes, que, infelizmente, não pôde concluir, o qual veio, posteriormente, a ser reproduzido no *In Memoriam*. Nesse texto, Fialho

enaltece o "dissidente dos processos poéticos do tempo" (Barradas e Saavedra, 1917:9). De facto, como claramente o demonstrou Alexandre Pinheiro Torres, nas décadas de 70 e 80 de oitocentos, "Cesário Verde abria novos caminhos, novas janelas por onde a poesia se espraiasse. Entre outras aberturas avultava a da experimentação ou manuseamento de *conceitos visuais* dos quais nenhum *pintor* português contemporâneo seria capaz de se aperceber" (Torres, 2003: 12). Fialho terá sido na altura um dos poucos a mostrar-se, não apenas sensível à novidade da poética de Cesário<sup>160</sup>, como também a mostrar-se consciente da *dissidência* que as suas próprias concepções significam em matéria de arte: à semelhança de Cesário, a escrita de Fialho revela mais uma preocupação em exacerbar ou transfigurar o real, do que em informar sobre esse mesmo real. Isso mesmo o deixa Fialho bem explícito nesta crítica à pintura de Marques de Oliveira ao avisar o leitor que a sua teoria "repugnará porventura aos brutais zolaístas da paleta, reprodutores mazorros de troncos e de céus, de águas e ruas, para quem a alma sintética das coisas é letra obscura, e que imaginam ter dito tudo pela cópia banal dum certo número de elementos cenográficos" (1992i:183). À semelhança de Cesário, o poeta que diz "pint[ar] quadros, por letras, por sinais", para quem "tudo tem certo espírito secreto" (Verde, 1999:175), também Fialho "pinta" por palavras e a sua escrita - incluindo alguns dos textos de crítica de arte- não deixa de cultivar uma íntima relação entre pintura e poesia.

Ao defender a pintura de Marques da Oliveira, Fialho segue uma argumentação muito próxima daquela que utilizara relativamente a Silva Porto. Também aqui, mais do que a preocupação de fidelidade ao real ou a afirmação de uma competência técnica na captação da luz e da cor, Fialho perscruta nas telas de Marques de Oliveira a marca subjectiva, a marca de uma presença

---

confessa que o poeta Cesário "foi na minha vida literária um dos poucos altares a que genuflecti com fervor cristianíssimo", mostrando-se tão entusiasmado com a poesia de alguém que "só é capaz de criar vocábulo para o que vê, sofre ou medita", quanto arrependido das críticas que fizera aos versos de estreia do poeta e que, em seu entender, só a "a ingénua tolice dos meus verdes anos" explica, (BARRADAS e SAAVEDRA, 1917:10).

<sup>160</sup> Fialho terá sido particularmente sensível, ainda que sem disso poder ter consciência, à novidade da escrita cesária que Alexandre Pinheiro Torres descreve deste modo: "independentemente da situação estática em que se encontrava a pintura portuguesa do tempo, há que notar o uso por Cesário da imagem *visual* grotesca e do próprio *grotesco*" da metamorfose [que] quanto a nós, testemunha o aparecimento do Realismo-Expressionista ou simplesmente Expressionismo, um aparecimento que irrompe com notabilíssimas qualidades pictóricas" (TORRES, 2003:20).

que "deforma as coisas ao sabor da sua afectividade", a manifestação daquilo que ele chama a "cosmogonia psíquica" do paisagista (1992i:183-187), expressões que se multiplicam obsessivamente nas páginas que dedica a este pintor e que atestam bem o papel nuclear que o "eu sonhante" tem na crítica de arte, como na poética fialhiana.

Em qualquer dos casos, o profundo idealismo de Fialho manifesta-se numa escrita fundada no sujeito, para quem o mundo é apenas, na linha do pensamento schopenhaueriano, uma representação *sua*. À paisagem exterior, fotográfica (como os carneiros de Silva Porto), Fialho prefere manifestamente a paisagem interior, simbólica, essa paisagem que, como diria Eugénio de Andrade, "se encontrou ou sonhou nas galerias da alma" (1979, vol. 14:16). Para Fialho, aquilo que conta na arte é "o ímpeto, o surto irreprimível das forças íntimas, essa espécie de delírio em que o artista arranca ao nada um cosmos ignorado" (Coelho, 1977: 152).

A valorização da emoção que encontramos na crítica da pintura paisagista revela-nos assim um dos traços mais característicos da poética fialhiana: o seu profundo lirismo<sup>161</sup>. Esta relação da escrita de Fialho com a poesia pode, no entanto, à primeira vista, parecer estranha, senão mesmo inexacta, em alguém que foi crítico de arte, jornalista, panfletário, e, sobretudo, prosador/ficcionista. Convém, no entanto, não esquecer que Guerra Junqueiro chamou a Fialho "poeta genial" e chegou mesmo a dedicar-lhe a "Oração à Luz", poema que, por seu turno, Fernando Pessoa viria a reconhecer como "a obra máxima da nossa actual poesia" (Pessoa, 1980:54). De modo idêntico, vários críticos salientaram, graças ao trabalho sobre a linguagem, ao estilo emotivo e à expressividade das imagens, a dimensão poética de muitas páginas de Fialho: Gaspar Simões, entre outros, situa os contos "mais perto da poesia do que da criação novelística" (1987:575), assim como Jacinto Prado Coelho destaca não apenas a "qualidade lírica" (1977:149) como o traço dominante da ficção fialhiana, mas também a espécie de "embriaguez" verbal que caracteriza

---

<sup>161</sup> Refira-se, a este respeito, o contributo de Fialho na renovação literária finissecular que, de acordo com Seabra Pereira, "passa por uma diluição das fronteiras dos géneros, correspondente, no fundo, a uma especulação do fenómeno estético dominada pela prevalência da poesia e a uma prática textual dominada pela preponderância da lírica. (...) em verso ou em prosa, do que se trata é de uma crise da narrativa e do drama enquanto formas tradicionais da literatura, reflectida nas tentativas de reelaboração dos seus géneros segundo as injunções do paradigma lírico". Cf. "Os conflitos estético-ideológicos do fim-de-século", (AA.VV., 2003a:12).

muitas dessas páginas.

Em rigor, poder-se-á dizer que a dimensão poética da escrita de Fialho advém da sua proximidade com o *modo* lírico, muito embora esta proximidade não se consubstancie na opção por um *género* lírico<sup>162</sup>: a revelação e aprofundamento do "eu sonhante", lírico constituem, como temos vindo a demonstrar, o núcleo estruturante da poética fialhiana, mas também uma das razões do estranhamento que esta convoca no leitor (sobretudo quando este modo lírico - quase sempre em íntima conexão com o modo trágico- se manifesta num texto narrativo).

Mesmo quando parece conceder uma enorme importância à descrição do mundo exterior e objectivo, a poética fialhiana subverte essa exterioridade, transmutando-a, como notou António Sardinha, em "fundos desgrenhados de paisagem interior" (1917:42). A descrição do mundo exterior revela-se afinal um *pretexto* para a revelação do universo interior do eu lírico, da sua paisagem íntima, tendendo sempre esta revelação "a identificar-se com a revelação do homem e do ser" (Aguiar e Silva,1984:583). Uma revelação que só é possível através da descoberta das palavras, descoberta que, tal como o definiu Eugénio de Andrade, impõe ao poeta a mais dura das leis -"a de que se extinga para dar lugar à fulguração do poema, a de que *deixe de ser* para que o poema *seja*, e dure, e o seu fogo se comunique ao coração dos homens" (1979: vol 14, 21).

## **2.1. Emoção e sugestão: Fialho, "poeta " simbolista?**

Mas se esta teoria da emoção, defendida a propósito das paisagens de Marques de Oliveira, por um lado, pressupõe a negação da *kodakização* do real, por outro lado, revela-nos aqui um outro aspecto não menos importante. O verdadeiro sentimento da paisagem que Fialho encontra na pintura de

Marques de Oliveira exige ainda uma "espécie de vibratibilidade religiosa interior", uma analogia ou correspondência cósmica, de recorte baudelairiano, que o levará a referir-se, por antonomásia, a este pintor como "o paisagista místico" ou o intérprete da "alma cor-de rosa na paisagem"(1992i:186;183).

Neste sentido, a emoção corresponde a um impulso espiritual, entendido aqui, à semelhança da poética simbolista<sup>163</sup>, como sentido de interioridade e profundidade, como forma de dizer o indizível, de perscrutar o mistério do "au-delà" (expressão tão do agrado de Fialho) que só a arte, e muito particularmente o verbo poético, pode revelar. Note-se que esta concepção da arte como decifração/revelação do oculto se manifestara já numa das suas primeiras páginas de crítica de arte, a crónica sobre a exposição da Rua de S. Francisco: a sobriedade da pintura de Silva Porto revelava então a Fialho um olhar menos atento ao "real" exterior do que a um "real" interior, um olhar atento, tal como o olhar de Cesário Verde, ao "espírito secreto" das coisas (1999:175), a "tudo aquilo que representa um sofrimento que não sabe queixar-se, uma emoção que procura esconder-se, força latente e obscura, ignorada tristeza ou felicidade misteriosa" (Fialho de Almeida, 1882:343). Para Fialho, o conhecimento do mundo passa pela dissolução da compacidade do mundo, pela auscultação do invisível, do oculto, de tudo aquilo que é imaterial e inefável.

É sobretudo a este nível que, como sublinhou Jacinto Prado Coelho, Fialho se afirma como "poeta": "Fialho sentia o mistério das coisas, descobria matizes de beleza inacessíveis ao homem vulgar, recriava o mundo com a varinha mágica da sua fantasia"(1944:2). Subjectividade e espiritualidade surgem assim, na poética fialhiana, intimamente ligadas, dando lugar à exploração dos poderes da linguagem e da imaginação, à força sugestiva/expressiva das

---

<sup>162</sup> Sobre a distinção modo literário (categoria meta-histórica) /género literário (categoria histórica) veja-se (AGUIAR e SILVA, 1984:385-391).

<sup>163</sup> Não deixa de ser significativo que João de Castro Osório, amigo de Pessanha e de Fialho, tenha considerado este último como "um dos maiores realizadores do Simbolismo português". João de Castro Osório remete ainda o leitor para as dedicatórias a Fialho de Almeida do poema "Fata Morgana" (incluído em *A Cinza dos Mirtos*) e de todo o livro *Flores de Coral*, do poeta (simbolista) Alberto Osório de Castro, dedicatórias onde igualmente se reconhece a ligação de Fialho ao Simbolismo. Integrando a obra fialhiana nesse grande movimento espiritual que vem do Romantismo, Castro Osório acrescenta que "Fialho queria, porém, o verdadeiro simbolismo, expressão natural, quase necessária, do profundo pensamento poético, e o queria nacional, português". In: "Quatro Cartas inéditas de Fialho de Almeida", *Ocidente*, LIII, 1957/1960, p.279. Cf. (FIALHO DE ALMEIDA [1896-1906]).

imagens. Mas é também a este nível que o próprio Fialho não deixará de reconhecer essa espécie de "simpatia ou analogia moral" que o prende a Marques de Oliveira em quem reconhece "em arte um irmão e um cúmplice" (1992i:186) - conhecida a fraca inclinação de Fialho para o registo encomiástico, mais significativa se torna a afirmação desta empatia e fraternidade artística, sobretudo se tivermos em conta a importância das páginas de crítica de arte na configuração da sua própria poética.

A cumplicidade com o paisagista "de ternura poética e de irreal", como ele chama a Marques de Oliveira, manifesta-se ainda na admiração por três estudos de paisagem, genericamente intitulados *Arredores do Porto*. Na descrição de Fialho, estes estudos "não são bem natureza", mas antes "três sinfonias panteístas", "três capítulos (da) história duma sensibilidade" onde se exprime "não a paisagem, mas o sonho dela" (1992i:186): a expressão de Fialho é aqui bem elucidativa quanto ao papel que a emoção desempenha neste processo de desrealização do real.

Na poesia, como na pintura, o mais importante para Fialho é que o artista deixe "sibilar a sua alma através da nossa" (1992i:118), seja capaz de transmitir uma "sugestão emotiva": *sugestão* é, aliás, neste contexto, uma palavra significativa, como o parece confirmar a carta a Afonso Lopes Vieira, na qual Fialho elogia como uma das maiores qualidades do poeta, para além da plasticidade da forma, a capacidade de "sugerir por trás das imagens que evoca, avenidas d'outras que cada leitor compõe a seu talante" (Rocha, 1985:66). Se, por um lado, encontrar a expressão da subjectividade de maneira a não comprometer o *dizer* poético, constitui uma das principais preocupações de Fialho, por outro lado, a concepção fialhiana da comunicação artística não deixa de atribuir ao leitor/espectador um papel activo na construção do significado.

A postura crítica que Fialho assume relativamente à pintura realista/impressionista leva-o não apenas a defender a poetização da natureza que muitos críticos destacaram, como também a poesia como linguagem: Fialho aconselha, por exemplo, o jovem pintor Ferreira Campas que abandone a "tendência para *pintar vistas*" e passe a "exprimir emotivamente o poema da terra, em estrofes de paleta" (1993b:87). O conselho de Fialho vem mostrar

não apenas a importância da inter-relação pintura-poesia, como parece inverter aqui, de algum modo, o princípio clássico do *ut pictura poesis* em *ut poesis pictura*: a pintura deve procurar não a imitação da natureza, mas, à semelhança da poesia, dar a ver o invisível, sugerir o mistério, traduzir uma emoção.

A recusa da mimese realista, isto é, a tendência para "pintar vistas", a intenção de exprimir, "não a paisagem, mas o sonho dela", o desejo de compor "o poema da terra em estrofes de paleta", mostram-nos, por outro lado, que Fialho tem consciência das implicações que, ao nível da prática compositiva, e independentemente do meio artístico utilizado, a sua poética da emoção pressupõe.

Uma preocupação que encontramos formulada naquilo que poderíamos considerar um metatexto literário<sup>164</sup> sobre a sua própria poética, a propósito da descrição das paisagens do Sado:

*"Para exprimir a (visão) do rio, necessário se faz fluidar tintas d'estilo té um inverosímil lance de gradações quase incorpóreas, ter ligeirezas de tom capazes d'exprimir não sensações, mas sonhos de sensações, almas de cores, tão vaporosa imaterialidade se exala dessa marinha única de harmonia, embaladora d'idílio, a entredizer, num murmúrio de beijos, como o Hamlet: "...dormir, talvez sonhar, talvez!...." (1992e:18).*

Trata-se, para Fialho, de encontrar, em termos de retórica e de estilo, a forma de expressão adequada à sua visão particular, emotiva, do rio, uma reflexão que se desenvolve, uma vez mais, a partir da correspondência com a pintura e, em particular, com a pintura impressionista<sup>165</sup>. Mas o que é

---

<sup>164</sup> Na sua *Teoria da Literatura*, Aguiar e Silva define os metatextos da literatura como "aqueles textos nos quais, com objectivos analítico-explicativos e/ou normativos, se mencionam, formulam, caracterizam ou justificam as convenções, as regras, os mecanismos semióticos que subjazem aos processos de produção, estruturação e recepção dos textos literários" (1984:112).

<sup>165</sup> A comprovar o interesse de Fialho pelo movimento impressionista encontramos, por exemplo, esta passagem de *Manhã no Tejo*, na qual o primado da sensação óptica ou da *mancha* parece diluir o objecto, neste caso, o rio. Percebido a um "momento de luz transcendente", é a mancha ou que se impõe ao olhar artista de Fialho: "verdadeiramente essa água canta um treno de safira, azul-ar, verde-lavado, lilás opalescente, prelúdio vago que se difunde de onda em onda, vago e tão psíquico, só lá de quando em quando zimbrado pela arieta alegre dalguma gaivota." (FIALHO DE ALMEIDA, 1992d:97). Neste sentido, Fialho mostra ser sensível àquilo que Pierre Francastel viria a definir como a transformação mais saliente introduzida pelo impressionismo: "C'est la forme qui cède le pas. Le contour de la tache colorée l'emporte sur le contour des objets. Jadis la couleur se soumettait au contour, moyennant un certain flou, une certaine confusion des valeurs dans la pénombre; désormais le contour ne sera plus qu'une trace à peine suggérée à travers les limites de la tache triomphante" (*apud* Vouilloux, 2000:67). Deste modo, o quadro seria "l'analogon technique, artefactuel, la reproduction picturale directe de la *sensation* visuelle à l'état naissant, le fac-similé de l'*impression* que le peintre reçoit d'une sensation pure et qu'il transmet à l'oeil du spectateur" (*id*:68). Embora

interessante notar é que, à medida que se constrói, o discurso pictórico de Fialho leva a cabo a deleção da paisagem objectiva através da "técnica" do esfumado ou "desdibujamiento", do esbatimento cromático, da diluição da mancha ou, como ele diz, do "fluidar das tintas": a visão emotiva do Sado configura-se aqui como uma sugestiva aguarela verbal. Deste modo, Fialho decompõe e transforma a visão da paisagem fluvial, exterior, em "sonhos de sensações", "almas de cores", em "vaporosa imaterialidade", pulveriza, de alguma forma, a própria noção de realidade numa vaga atmosfera de recorte espiritual, substitui a paisagem natural pela "paisagem" imaginária, o objecto-em-si pela sobreposição de cores e, sobretudo, pelas gradações incorpóreas de tom quase até à abstracção (a "ternura pela paisagem"<sup>166</sup> que Fernando Pessoa (1973: 330) encontra na obra de Fialho e que, para ele, define um dos traços característicos da alma lusitana<sup>167</sup> tem certamente a ver com a extraordinária leveza desta atmosfera poética particular). Por seu turno, o "fluidar das tintas", quer ao nível do discurso pictórico, quer ao nível do discurso literário, e em particular do discurso sobre o estilo, parece diluir igualmente as marcas do sujeito lírico. Acrescente-se ainda que, se no início deste fragmento textual Fialho pretende descrever a paisagem do rio Sado, o resultado final confronta-nos, porém, com uma paisagem marinha, um processo recorrente, como veremos, na obra fialhiana.

Em termos semióticos, e de acordo com a análise do discurso pictórico proposta por García Berrio e Teresa Fernández, poderíamos dizer que Fialho substitui a visão denotativa, lógica e objectiva, da paisagem fluvial, pela visão

---

atraído pela novidade que, em termos pictóricos, este olhar inocente significou para a pintura europeia, o olhar de Fialho mostra-se, no entanto, mais complexo, ao procurar conjugar sensação e ideia, *impressão* e interpretação.

<sup>166</sup> Nos *Fragmentos de Literatura Portuguesa*, Fernando Pessoa define a ternura como uma característica indefinidamente portuguesa, como o traço que, para lá da língua portuguesa, une alguns dos nossos maiores escritores: "ternura vaga (...) em Bernardim Ribeiro, ternura que rompe a casca de estrangeirismo de Camões, no seu auge ternura heróica, ternura metafísica em Antero (curiosíssima fase da ternura que dá corpo ao abstracto, e pode amar um Deus que seja [...] uma fórmula matemática); ternura por si-próprio e pela sua terra -esquiva [...], espontânea e com o lado "tristeza" acentuado, em António Nobre (actuou [?] sobre o Sá-Carneiro), ternura pela paisagem em Fialho, ternura que chega a assomar às janelas da alma de Eça de Queirós" (1973:329-330). Merece aqui particular destaque o facto de um poeta com a autoridade de Fernando Pessoa incluir entre os nossos maiores escritores o nome de Fialho.

<sup>167</sup> De modo idêntico, Vergílio Ferreira vê no sentimento da paisagem em Fialho, e em particular no sentimento da planície alentejana, uma das raízes da sua própria identidade enquanto escritor: "O meu país reparte-se por três zonas distintas -o mar, a planície e a montanha. O mar ocupa o núcleo central da nossa História e ouve-se em toda a nossa literatura, desde as "ondas do mar de Vigo" às obras dos descobrimentos e à poesia de Nobre e de Pessoa. A planície arde em certas páginas de Fialho e é um pouco pitoresca na poesia do Conde de Monsaraz. E a montanha mitifica-se em Pascoaes. Dessa tríplice raiz eu sou", (FERREIRA, 2001:153).

conotativa, subjectiva e imaginária, característica do seu "acondicionamento fantástico-sentimental" (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: ilustración 21) enquanto artista. A peculiaridade da visão pictórica (e ao mesmo tempo poética) de Fialho reside assim na carga evocativa, onírica, nos fantasmas interiores que esta visão liberta (nomeadamente, o fantasma literário de Hamlet) ou, por outras palavras, na sua capacidade metafórica.

Um texto esclarecedor quanto àquilo que Fialho entende por poesia e/ou sentimento poético é certamente a crítica feroz que dirige ao "poeta" Guilherme de Azevedo:

*Não há [na obra de Guilherme de Azevedo] uma criação viva e fulgente, uma instintividade dos dessus (?sic) recônditos da vida, uma centelha d'eterno, qualquer crise d'alma enfim, espectralizando a dor à labareda duma eloquência larga e passionante. O verso oficial, o verso anónimo dos que fazem poemas c'oa cabeça, o verso engomado sem ocultismo psíquico, sem infinito, de todos os sedentários da poesia, que amam, crêem, negam ou evocam, exactamente pelo receituário das aulas de sintaxe. E é isto para mim a negação quase total do seu valor, como poeta lírico. (...) O seu verso é directo quase todo, feito d'apóstrofes à pessoa ou coisa mencionada; falta-lhe a nuvem, o mistério ondulante, e como não é a voz de uma ânsia, não há nele nada que interrogar: à própria música das sílabas falta esse charme, perturbante com que certos cantorinos, embora tratando temas banais, evocam na alma do leitor a esfinge errática do au delà" (1992e:134-135).*

Para Fialho, a poesia consiste assim em auscultar o inefável, em desocultar o oculto, em sondar os aspectos mais recônditos da vida. Fialho rejeita a referência directa ao mundo exterior, ou como ele prefere dizer, "as apóstrofes à pessoa ou coisa mencionada", negando-lhe de certa forma realidade, para defender como matéria poética a "nuvem", o "mistério ondulante", a "voz d'uma ânsia", "qualquer crise d'alma"; isto é, para Fialho poesia significa *dizer* tudo aquilo que é móvel, mutável, minúsculo ou invisível, significa estar atento aos movimentos imperceptíveis da matéria e da alma. Deste modo se afirma a vocação gnósica da poesia, simultaneamente "explicação órfica da Terra e psicologia intuitiva das profundezas" (Pereira, 1975:74).

Fialho parece aproximar-se aqui de uma poética do vago e da sugestão<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> Veja-se, por exemplo, a forma como Fialho, crítico de teatro, avalia positivamente a representação do *Rei Lear*, pela companhia Rossi-Emmanuel, no teatro D. Amélia. Referindo-se à localização da tragédia, Fialho tem estas palavras elucidativas: "Em que retalho da carta geográfica se desencadeia esta catástrofe? Qual época pode fixá-la na

(entendida como um exercício negativo de *nomeação*), característica do Simbolismo, que, justamente em função dessa imaterialidade ou evanescência dos objectos, viria a permitir, em toda a sua plenitude, "a revelação física, material, da palavra" (Guimarães, 1990:20): significativamente, Fialho traduz e transcreve, a propósito de Guilherme de Azevedo, a afirmação de Mallarmé de que "em poesia, nomear um objecto é suprimir três quartos de gozo do poema, que é feito da felicidade d'adivinhar pouco a pouco. Sugerir, eis o afã da nossa arte!" (Fialho de Almeida, 1992e:135).

À semelhança de Mallarmé, para Fialho a poesia consiste não em imitar, mas em criar<sup>169</sup> a partir das profundezas da alma humana. Esta proximidade com o Simbolismo, surpreendente em alguém que, como Fialho, verberou e caricaturizou<sup>170</sup> os poetas simbolistas, não deixa de ser significativa sobretudo se tivermos em conta o papel fundamental que este movimento teve na gênese e afirmação da nossa modernidade literária e, muito particularmente, do nosso Modernismo, como largamente o tem demonstrado Fernando Guimarães (Guimarães, 1982; 1990; 1999). A poética fialhiana da emoção não se subsume (nem se confunde), no entanto, nesta relação com a poética simbolista. À emoção do poeta deve contrapor-se, na concepção de Fialho, a objectividade da expressão, que em última instância diz respeito à "música das sílabas", à sua própria "textualidade" (Guimarães, 1999:68). Fialho defende,

---

cadeia cronológica das coisas de que o homem se recorda? É tudo vago, e isso mesmo alarga a infinita sugestão do poema pela emotividade dolorosa de quem escuta, e faz gigantesca a evocação dessa esquelética balada, tão bela! tão bela! que é nos mundos conceptíveis da arte um grande lago lunar onde formas deslizam, imprecisas, almas de cores, almas de tons, almas de movimentos, almas de almas, coisas longínquas no ondeante pavor de origens cosmogónicas, escapando aos sentidos, vivendo como nas recordações de um sonho morfinao, supondo consciências ancestrais, heranças transcursas de dez séculos (...), e vindo cingir o homem actual num cinto vasto de bruxarias cósmicas e maléficas". E criticando a cenografia escolhida, Fialho acrescenta: "Que cenografia a compor para o *Rei Lear* ideal, irreal, de Shakespeare e Emmanuel! Nada mais que sonhando o génio pictural a dispendir num tal invólucro, a imaginação vagamundeia e delira, sacudindo das asas, nocturnos pólenes carregados de visões. Tudo deve passar-se em lugares irrestringíveis por linhas geométricas, cores nítidas, arquitecturas definidas. Definir é matar; o quadro pede o país brumal onde tudo seja evocação transmutante, em deslocações de perpétuas fumaradas, através das quais se aperceba um ou outro detalhe formidável, antediluvial, super-humano" (1993a:72;74).

<sup>169</sup> "La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme: là il y a un symbole, il y a une création, et le mot poésie a ici son sens", (MALLARMÉ, 1991:394).

<sup>170</sup> Fialho criticou violentamente os poetas simbolistas, a quem acusou, de um modo geral, de obscuridade, de ausência de sentimento e de sentido. É sobretudo em relação ao instrumentismo, isto é, "a tendência para fazer poesia provocando emoções não com o sentido, que por fim é abolido, mas com efeitos de sonoridade na maneira de combinar as sílabas, identificando assim a poesia à música" (1992f:93) que Fialho se mostrará mais crítico, verberando os "ramalhetes de frases ininteligíveis", "os embutidos estapafúrdios de quincúncios, licornes e olifantes" (1992f:92), as "sinfonias labiais" ou a preocupação de dar "forma rítmica a palavras sem pensamento" (1992e:204; 205). Para além de várias alusões irónicas dispersas ao longo da obra, as principais críticas ao Simbolismo podem encontrar-se em (1992e:199-205), (1992f:85-101), (1992i:87-89).

deste modo, uma relação de afinidade entre a ideia, a emoção e a expressão, condenando o instrumentismo em que frequentemente incorreu a poética simbolista.

Como notou Costa Pimpão, a máscara de panfletário escondeu para muitos -salvo raras exceções- a alma de "poeta"<sup>171</sup>. Fialho foi, em sentido lato, um "poeta" em tempos de prosa, como ele, por diversos meios, nos procurou dizer. Talvez por isso os poetas mereçam, para alguém que se define como "um coração costumado somente a desprezar" (1992e:33), um carinho especial: esse carinho que Fialho mostrou num bilhete, publicado em 1888, e que constitui de alguma forma o seu testamento poético:

#### **Último Bilhete**

*"Façam-me um caixão de cedros olorantes, forrado com penas de ninhos, e rescendendo às carícias que minha mãe me fazia, ao despertar. E quando eu morrer, metam-me dentro!*

*O pano será feito de sonetinhos de todos os poetas líricos que eu apoiei e soube amar, escritos em folhas de rosa - e à volta cantem as boas acções da minha vida; afastem os tolos do meu préstito, e enterrem-me num dia de sol, com a primavera nos gritos das aves, num belo campo aonde hajam lilazes e voos de borboletas"* (Pimpão, 1943:48)<sup>172</sup>.

## **2.2. Emoção e imaginação: a "visão pictural"**

O artigo intitulado "A Nova Poesia Portuguesa" que Fernando Pessoa escreveu para a revista *A Águia* (1912) é certamente esclarecedor quanto a esta diferença entre a poesia simbolista e a(s) nova(s) poética(s). O artigo, embora escrito um ano após a morte de Fialho, é bem elucidativo quanto às

---

<sup>171</sup> A confirmar esta veia de poeta em Fialho, Costa Pimpão dá-nos a conhecer um poema de juventude, transcrito directamente do autógrafo, que ele considera elucidativo de "certas qualidades da sua prosa" (1943:135).

<sup>172</sup> Trata-se, como notou Costa Pimpão (a quem se deve o mérito da sua recolha e divulgação), de um documento raro, publicado em 1888 no número único da publicação *Lisboa-Porto*.

modernas tendências da poesia portuguesa que se vinham fazendo sentir desde as últimas décadas do século XIX e que a "poética" fialhiana de algum modo reflecte, evidenciando o carácter de transição, mas também de inovação, que caracteriza esta poética.

Pessoa começa por definir os três elementos característicos da nova poesia portuguesa -vago, subtileza e complexidade: "são *vagas*, *subtis* e *complexas* as expressões características do seu verso, e a sua ideação é, portanto, do mesmo triplo carácter". (...) Ideação *vaga* é coisa que é escusado definir de exhaustivamente explicante que é de per si o mero adjectivo. (...) A ideação *subtil* envolve ou uma directa intelectualização de uma ideia ou uma directa emocionalização de uma emoção (...). A ideação *complexa* supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia: é desta heterogeneidade que a complexidade lhe vem" (Pessoa, 1980:49-51).

Das três características apontadas, é a *complexidade* que merece um maior destaque e que irá permitir a Pessoa distinguir, em grande parte, a nova poesia portuguesa da poesia simbolista. Na teorização pessoana, a *subtileza*<sup>173</sup> é "o desdobramento duma sensação em outras sensações que recompõem a primeira, intensificando-a", enquanto que a *complexidade* é sobretudo uma amplificação ou alargamento de sentido, a tradução de "uma impressão ou sensação simples por uma expressão que a complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido. A expressão subtil *intensifica*, torna mais *nítido*; a expressão complexa *dilata*, torna *maior*" (*id*:51). Para Pessoa, "o Simbolismo é vago (quase caracteristicamente obscuro) e subtil; complexo, porém, não é. É-o a nossa actual poesia".

Deste modo, a nova poesia portuguesa tem de comum com o simbolismo o ser um poesia subjectiva, mas, no entender de Pessoa, esta é muito mais que o simbolismo. Particularmente atento à análise das sensações e ideias, o simbolismo é uma "poesia de alma", "uma poesia subjectiva" e, mais do que isso, exclusivamente subjectiva, ao passo que a nova poesia portuguesa se "preocupa constantemente com a natureza" e por isso é, para além de

---

<sup>173</sup> "Por ideação subtil entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vivida, minuciosa, detalhada -mas detalhada não em elementos exteriores, de contornos ou outros, mas em elementos interiores, sensações- sem contudo lhe acrescentar elemento que se não encontre na directa sensação inicial. Assim, Albert Samain, quando diz *Je ne dis rien, et tu m'écoutes/sous tes immobiles cheveux*, desdobra a sensação directa

subjectiva, "ao mesmo tempo, e com quase igual intensidade", objectiva. A sua originalidade consiste em ser, *simultaneamente*, "poesia da alma e da natureza", "espiritualização da Natureza e materialização do Espírito" (*id*, 1980:52-55). Daí que a característica principal da ideação complexa -"o encontrar em tudo um além"- seja para Pessoa "a mais notável e original feição da nova poesia portuguesa" (*id*:52).

Se é certo que este panteísmo transcendental, esta "emoção metafísica", como lhe chama Pessoa (1980:56), traduz já uma tendência para a desrealização do mundo, da natureza (como a que, de algum modo, se manifesta no Saudosismo de Teixeira de Pascoaes), a verdade é que a principal preocupação de Fernando Pessoa é a de marcar a *diferença* da nova poesia relativamente à poesia subjectiva, de herança romântica e simbolista. A *modernidade* da nova poesia residiria, assim, nesta procura do máximo equilíbrio entre subjectividade e objectividade.

Tal como fizera relativamente à poesia de alma, Pessoa define os elementos característicos da "poesia objectiva": nitidez, plasticidade e imaginação. Segundo ele, a *nitidez* manifesta-se na "forma ideativa do epigrama, chamando assim, convenientemente, à frase sintética, vincante, concisa"; a *plasticidade* consiste na "fixação expressiva do visto ou do ouvido *como exterior*, não como sensação, mas como visão ou audição"<sup>174</sup>; a *imaginação* deve ser entendida "no sentido de pensar e sentir por imagens" (1980:53-54).

A valorização que Pessoa faz da complexidade como forma de atingir a objectividade surge ainda, de um modo bem elucidativo, numa passagem de uma carta enviada a Teixeira de Pascoaes: "difícilmente haverá [...] quem, como Pascoaes, tenha tão impenetradas as qualidades intelectuais e as emotivas, e pois tão espontaneamente sinta com o pensamento e pense com a emoção. Mas também não ignoro que essa faculdade [...] não é mais que a

---

de um silêncio *à deux*, opressivo e nocturno, na tripla sensação de silêncio, de almas que falam nesse silêncio, e da imobilidade dos corpos, mas não dá outra impressão do que a, intensa, desse silêncio", (PESSOA, 1980:50).

<sup>174</sup> Pessoa sublinha que "a perfeição da poesia plástica consiste em dar a impressão exacta e nítida do exterior como exterior, o que não o impede de, ao mesmo tempo, o dar como interior, como emocionado". Neste sentido, Pessoa dá como exemplo de plasticidade a poesia de Cesário Verde. Cf. (PESSOA, 1980: 54).

base, a mãe, ou, se preferir a matéria, para sobre ela se fundar, nela fazer ou com ela se fabricar a obra de arte definitiva. E a obra de arte é filha [...] de um pensamento formativo" (Guimarães, 1999:69). Fernando Pessoa procura, deste modo, chamar a atenção para a objectividade da nova poesia, para a realidade verbal/expressiva do próprio poema ou, por outras palavras, para a sua "textualidade -aquilo que acaba por a identificar à própria superfície da linguagem"; afinal, como nos diz Fernando Guimarães, "uma das características fundamentais de uma poética da modernidade" (Guimarães, 1999:68).

A teorização de Pessoa sobre a nova poesia portuguesa torna-se particularmente esclarecedora no que diz respeito à dimensão lírica da escrita de Fialho e, de um modo especial, no que diz respeito ao tratamento da paisagem. Poderíamos dizer, retomando aqui a passagem sobre as paisagens do Sado, que a preocupação de Fialho com o estilo anuncia já, *avant la lettre*, a complexidade de que nos fala Pessoa.

Fialho sente com o pensamento e pensa com a emoção: daí, certamente, a "ternura pela paisagem" que Fernando Pessoa confessa admirar em Fialho. Para este, o que importa não é a "impressão" da paisagem marinha, exterior, nem a expressão da pura subjectividade, interior, mas a articulação entre a sensação-ideia, a emocionalização de uma ideia e a intelectualização de uma emoção: como o próprio Fialho torna explícito, a emoção diz respeito "simultaneamente ao meu coração e ao meu cérebro" (1992g:41). Para a poética fialhiana, o importante não é a sensação, mas o "sonho da sensação", nem a notação-físico óptica da cor, mas a "alma" da cor, a emoção é sobretudo desejo de expressão. Os "sonhos de sensações", as "almas de cores" constituem, de algum modo, uma forma de ideação complexa, uma forma de objectivação da subjectividade, conseguida, sobretudo, através da imaginação, no sentido pessoano de "pensar e sentir por imagens". Por outras palavras, este processo de objectivação da emoção na escrita de Fialho significa que a emoção não é a simples expressão de uma personalidade ou de um sentimento, mas, tal como o definiu T. S. Eliot em relação à poesia, algo de mais complexo e impessoal, uma "emoção *significativa*, emoção que tem vida na história do poema e não na história do poeta" (Eliot, 1997:32).

O próprio Fialho, ao definir o processo de criação artística em geral, aquilo a que ele chama, invocando Nietzsche, o estado de "embriaguez conceptiva", se refere explicitamente a esta necessidade de intelectualizar a emoção. No panfleto "Literatura Gágá", incluído em *Barbear, Pentear*, no qual verbera duramente a versão teatral do *Suave Milagre*, da "autoria" do Conde de Arnoso, Fialho afirma o seguinte:

*"Sem a condição primacial da "embriaguez conceptiva" que cumula irritabilidade da máquina nervosa, toda a laboração artística é impossível. A excitação sexual, que é embriaguez conceptiva, estética, mais velha, diz Nietzsche, a embriaguez que acompanha todos os grandes desejos e emoções, actos de bravura, luta, vitória, festa – todos os movimentos externos da crueza e destruição- os de certas influências meteorológicas, o da Primavera, o da influência dos narcóticos, o da vontade acumulada e dilatada, tudo isto determina, por um sentimento vertiginoso de força e de plenitude, o que quer que seja dum exaspero cerebral extralúcido, dum embriaguez que tem em si potência de arte. (...) Decomponha-se um pouco o estado psíquico chamado embriaguez conceptiva, nos dons essenciais que todo o artista deve ter e transmitir à obra de arte: acharemos personalidade, carácter e emoção. A emoção, base da estética, devendo ser sincera não tanto no ponto em que ela alvoroça o coração do artista (esse alvoroço importaria pouco ao caso de arte), mas naqueloutro, primaz, em que transforme a obra de arte num produto sensibilizado contra que vem chapar-se a polarização sentimental do espectador ou do leitor. Ora, que espécie de emoção há-de ter sentido o Sr. Arnoso ante um assunto que doutrinariamente era já mistificação no conto de Eça, e não passa de reproduzir, num símbolo cediço, uma teoria do bem e do mal mais velha que o caruncho? Emoção? Pois o Sr. Arnoso pode lá ter emoções capazes de se intelectualizarem em factos de arte?" (1992:175-177)*

A concepção da criação artística que aqui se manifesta é interessante a vários níveis: por um lado, na esteira de Nietzsche<sup>175</sup>, Fialho entende a "embriaguez conceptiva" como um furor dionisíaco, um estado de excitação ou "energia" criadora que é apenas, como ele diz no panfleto citado, "potência de arte", uma energia que tem em si, no entanto, "o que quer que seja dum

---

<sup>175</sup> Ao procurar definir a criação artística, Fialho parece ter em mente as palavras de Nietzsche em *La Volonté de Puissance*: "États dans lesquels nous *transfigurons* les choses et les remplissons de notre propre plénitude et notre propre joie de vivre: l'instinct sexuel, l'ivresse, les repas, le printemps, la victoire, la raillerie, le morceau de bravoure, la cruauté, l'extase religieuse – Trois éléments essentiels: l' *instinct sexuel*, l' *ivresse*, la *cruauté* - tous font partie des plus anciennes fêtes de l'humanité, tous dominant chez l'artiste débutant. Inversement, quand nous rencontrons des choses qui montrent cet éclat et cette plénitude, l'existence animale en nous y répond, par une *excitation* des zones où résident tous ces états de plaisir, un mélange de ces nuances très subtiles de bien-être animal et de besoins élémentaires compose l'*état esthétique*", Livre IV, Chap. VII, "Dionysos philosophos" (NIETZSCHE, 1995: II, 444).

exaspero cerebral extralúcido" (*id*:176); por outro lado, para que esta "potência" criadora se torne fecunda e se concretize em "factos de arte", é necessário que as emoções se "intelectualizem", se ordenem e objectivem em função de uma ideia ou pensamento.

Por outras palavras, sendo a emoção um elemento nuclear do processo de gestação criativa - a "base da estética", como Fialho diz nos diz-, esta não deve ser confundida, no entanto, com a simples manifestação de uma personalidade ou com o extravasamento de uma subjectividade (e aqui a poética fialhiana distancia-se do subjectivismo romântico): Fialho afirma explicitamente que o "alvoroto" do coração do artista "pouco importa" em matéria de arte, entendendo antes a emoção como um elemento estruturante, inerente ao próprio processo criativo/expressivo -aquilo que transforma a obra de arte num "produto sensibilizado"-, mas também ao processo de comunicação artística que naturalmente pressupõe a "polarização sentimental" com o espectador/leitor. Note-se que Fialho importa da Física, e mais especificamente da Óptica, o conceito de *polarização*<sup>176</sup> para designar a diferença de emoções ou de perspectivas implicadas neste processo, conforme se trate da instância de produção ou de recepção<sup>177</sup>.

Ao mesmo tempo que valoriza a emoção como o núcleo central do processo de criação artística, a poética fialhiana antecipa um sentido de modernidade ao reagir contra o excesso de subjectividade, contra a primazia da subjectividade do autor sobre a objectividade da obra e ao defender a intelectualização da emoção, o "pensamento formativo" de que nasce, de acordo com Pessoa, a obra de arte. Para Fialho crítico de arte e "poeta"-pintor, a emoção é indissociável de um elemento conceptual, semântico, da *ideia* que transforma a sensação em "facto de arte".

---

<sup>176</sup> O *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa* (2001) define a polarização, como a modificação da radiação luminosa, recorrendo em condições apropriadas à reflexão, à refração ou à dupla refração, de modo a que esta deixe de possuir propriedades semelhantes em todas as direcções.

<sup>177</sup> García Berrio define, em termos semióticos, esta diferente "polarização" no que diz respeito ao texto plástico, enquanto produto de expressão e de intercambio comunicativo: "El texto como energía de creación representa para la perspectiva onomasiológica [es decir, de confección y configuración de signos por parte del emisor] el paso de la estructura profunda a la de superficie, desde la *idea*, o la primera génesis plástica de la mancha, hasta el texto explícito o superficie terminal del cuadro. En cuanto resultado contemplado, dicha manifestación terminal material constituye, inversamente, el punto de partida de la comprensión, entendida según las diversas ideologías técnicas como recuperación de la *idea*, o como reconstrucción consciente del momento estético de la forma impresa, a través de las etapas sucesivas de transformación de la mancha inicial [perspectiva semasiológica o de adquisición del mensaje a través de su comprensión por el receptor]" (GARCÍA BERRIO Y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1988:51-52).

Isso mesmo no-lo diz o crítico de arte ao denunciar a atrofia imaginativa da exposição do Grémio Artístico de 1893: dos pintores expostos, "raros desenham, poucos conhecem de teoria sequer a ciência dos tons e perspectivas, raríssimos sabem observar, e os que observam não concluem, do que resulta nenhum sentir o quadro, e conseqüentemente sabê-lo compor *in mente*, antes de lhe dar realidade" (1992f:217). Seja através da mancha ou da cor, da plasticidade das formas ou da plasticidade verbal, a emoção só é artisticamente fecunda para Fialho em íntima conexão com a ideia (pensamento ou imaginação), o que pressupõe, naturalmente, um trabalho sobre a forma.

Fialho sabe, como o haveria de dizer cinco anos depois da sua morte o poeta Valéry, que "on ne fait pas de bons vers avec un bon coeur" (1980:1004); à semelhança da poesia, a escrita fialhiana revela uma atenção ao *fazer e dizer* poéticos, àquilo que Fialho chama o trabalho de "lapidação<sup>178</sup>" ou de "polidura morosa da forma" (Fialho de Almeida, 1992e:144). Para ele, o artista é, assim, alguém que tem o dever de "não só sentir, como exprimir numa maneira sua e original" (1992l:177), a valorização do estilo, afirmando-se aqui como uma das marcas mais salientes desse desejo de expressão.

Daí, em grande parte, a ambivalência do texto sobre as paisagens do Sado a que anteriormente fizemos referência: enquanto pintura-paisagem, os "sonhos de sensações", as "almas de cores" e as "gradações incorpóreas de tom" traduzem a negação do real, a *indiferença* pelo significado, a insignificância da "impressão" da paisagem, reduzida, afinal, a um pretexto para o acto de pintar. A "paisagem" imaterial e quase abstracta que Fialho nos sugere é moderna na medida em que anuncia esse "silêncio definitivo" de que nos fala Georges Bataille a propósito da pintura de Manet (Bataille, 1993:IX, 133); enquanto discurso/reflexão sobre o estilo, a descrição das paisagens do Sado mostra-nos que a preocupação de Fialho não é a de representar a emoção ou a "impressão" (subjectiva) do real, mas a sua (trans)figuração em

---

<sup>178</sup> Sobre esta concepção da prática da escrita como "lapidadora da forma", como trabalho de criação da "jóia do vocábulo", veja-se o último artigo sobre Eça de Queirós ou ainda o comentário que lhe merece a prosa do visconde de Benalcanfor: "A bem dizer, Benalcanfor nunca teve da literatura outra noção que não fosse a dum agradável passatempo. À sua natureza indolente de *jouisseur* repugnavam todos os esforços tenazes. Para esse casquilho, a concepção artística não admitia a tortura, o labor, o procurado, e tudo devia, para um verdadeiro homem de letras, acorrer aos bicos da pena, mercê daquele estado de frémito cerebral a que os poetas muito bem chamavam, no tempo dele, inspiração" (1992i:256).

imagens, a sua "visualização estética", através da descoberta das potencialidades expressivas da linguagem.

Como notou Fernando Guimarães, "este recurso a uma visualização estética já assumira, a partir dos poetas simbolistas, um alcance muito especial. Com efeito, as imagens propostas por essa visualização tendem a esgotar-se nas próprias dimensões duma linguagem que, por sua vez, é assumida como referente. O recurso aos "raros vocábulos", tão difundido entre os simbolistas, é disso uma prova, na medida em que o texto poético vai privilegiar o próprio plano do significante em que tais imagens se reflectem verbalmente" (Guimarães, 1982:40).

A renovação da língua portuguesa em que Fialho tão veementemente se empenhou tem justamente a ver com esta preocupação expressiva<sup>179</sup>, com a procura da "*palavra pictural*", como ele diz na "Autobiografia", mais apta a traduzir a complexidade da vida moderna. Fialho defende uma "linguagem inaudita, louco-lúcida (...) entrando na carne em epilepsias de som, d'emotividade mordente, de vertiginosidade paradoxal e maquiavélica" (Fialho de Almeida, 1992e:75). Uma linguagem que, em última instância, o escritor associa ao sonho, ao delírio das imagens, à febre alucinatória que ele tanto admira na obra de Shakespeare, Edgar Poe e Goya: por diversas vezes, Fialho identificará o seu processo de escrita às "visões hamléticas" ou às "deformidades de visão" (1992b:63;65) de Goya e de Poe .

A procura de novas formas de expressão, a experimentação linguística a que, de algum modo procede o texto fialhiano, fazem do seu autor um momento decisivo na construção da nossa modernidade estética. A imaginação de Fialho tem sido, aliás, um aspecto (quase unanimemente) reconhecido pelos críticos literários como a sua maior força de artista. João de Castro Osório destacou a "visão pictural", o "processo transformante de todas as sensações em imagens, logo ordenadas e mutuamente organizadas em conjuntos significativos" como aquilo que "fez de Fialho um tão grande Poeta-

---

<sup>179</sup> No ensaio sobre o livro *Ambrósio das Mercês*, do escritor Aníbal Soares, Fialho confessa nestes termos a vocação expressiva da sua escrita: "O autor destas linhas penitencia-se, choroso, das francezices inúteis com que tantos anos parvajolou, com fama de ter estilo -essa penitência indo só até onde culpabilidades e recidivas lhe caibam, nunca àquelas rebuscas de epítetos, imagens, cadências, etc, que ter feito possa *unicamente numa ânsia de precisar, plasticizar, recolorir as formas de expressão* -que dessas muito lhe apraz confessar-se ufano e envaidecido." [*itálico nosso*], (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p:211).

pintor" (1957/1960: LVII, 300); ao mesmo tempo que chama a atenção para a importância do jogo entre sensações e imagens, entre a emoção e o pensamento, a afirmação de Castro Osório destaca as implicações que a imaginação, enquanto capacidade de pensar e sentir por imagens, tem ao nível da construção de uma *poética* fialhiana, o que não deixa de ser relevante se tivermos em conta que Fialho tem, como ele próprio diz na "Autobiografia", a consciência "das afinidades que prendem a qualidade especial do pensamento, à tessitura escrita da expressão" (Fialho de Almeida, 1992k:14). Jacinto Prado Coelho e Maria de Lurdes Belchior viriam, por outro lado, referir-se ao exercício da "imaginação pictórica" ou "imaginação visual" (Coelho, 1977:159;157) como um dos aspectos mais notáveis da *praxis* ficcional de Fialho, que faz deste autor "sem dúvida, um dos maiores prosadores picturais da língua portuguesa" (Belchior, s/d:185). Não obstante, a importância da imaginação pictórica na configuração de um universo ficcional original nem sempre foi devidamente interpretada pela crítica que leu nesta "força" de Fialho, paradoxalmente, a sua "fraqueza" como romancista.

Fialho é, de algum modo, a personificação do "poeta do sonho" que Pessoa definiu como "um visual, um visual estético" (Pessoa, 1973:154-155). Mas tal como na estética pessoana, o sonho não significa uma idealização do "eu"-poético: pelo contrário, são os contornos desse "eu", enquanto centro dessa idealização, que acabam por ficar comprometidos, de algum modo diluídos, perante uma realidade que "se instaura como paisagem, a qual é sobretudo um labirinto de imagens que deixam de obedecer à ordem ou à hierarquia que as subordina a uma consciência que seria, afinal, o seu limite subjectivo" (Guimarães, 1982:40). É esse momento de pulverização da realidade, de disseminação do sentido e simultaneamente de fragmentação do "eu" que a *poética* fialhiana pretende figurar.



## **CAPÍTULO IV**

**Fialho, "Poeta-Pintor": a despolarização do real**



## CAP. IV

### Fialho, "Poeta-Pintor": a despolarização do real

*"Pinto quadros, por letras, por sinais" (C. Verde, Nós)*

*"Que le poète (...) soit un regardeur de la Vie: il n'aura pas que paysages à noter; mais des attitudes la révélation, les gestes éternels, et le remuement vague de l'âme intime, arôme des sensations. (..) car attitudes, gestes, sensations et pensées peuvent aux Rythmes se réduire" (René Ghil, Traité du Verbe).*

*"O mundo exterior existe como um actor num palco: está lá mas é outra coisa" (F.Pessoa/B. Soares, Livro do Desassossego)*

*"Sigo o curso dos meus sonhos, fazendo das imagens degraus para outras imagens; desdobrando, como um leque, as metáforas casuais em grandes quadros de visão interna" (F. Pessoa/B. Soares, Livro do Desassossego)*

## 1. Emoção, despolarização e transfiguração do real

### 1.1. Noite, metamorfose/anamorfose

Independentemente de alguma flutuação humoral -compreensível num autor tão temperamental como Fialho-, as páginas de crítica de pintura

mostram uma notável coerência no que diz respeito à contestação de uma estética da representação (realista e naturalista) e na consequente afirmação de uma estética da expressão cuja importância é determinante para a *praxis* ficcional fialhiana. Em qualquer dos casos, o "impressionismo" que a crítica literária, certamente influenciada pela leitura naturalista, tem exaltado em algumas páginas, e em particular naquelas em que o "poeta"- paisagista se revela, parece-nos uma manifestação mais epidérmica do que profunda: mesmo aí, mantendo a analogia com a pintura, Fialho se mostra menos atento à reprodução das sensações ópticas, à *impressão* do mundo exterior, do que à *expressão* pela forma do seu universo íntimo, à transformação das suas emoções em matéria plástica/poética; o intenso visualismo da linguagem fialhiana, que de imediato seduz o leitor, decorre assim mais da visão interior do que da observação do real.

A distorção enquanto forma de despolarização do real é, desde logo, a nota mais saliente destas páginas: ela é, como nos diz Gliksohn, "le premier symptôme d'un abandon, par l'art, de la nécessité d'imiter le monde extérieur ou la pensée lucide (...), le signe d'un mouvement de l'âme, distinct des formes qui en portent la trace" (Gliksohn, 1990:55). A título de exemplo, refiram-se dois momentos da obra de Fialho, tradicionalmente citados pela crítica como "impressionistas": o primeiro, um excerto do conto "Uma Noite no Rio", incluído no volume *A Cidade do Vício*; o segundo, um excerto de "Manhã no Tejo", a célebre paisagem marinha incluída no quarto volume de *Os Gatos* :

I. *"Tinha-se afogado de todo no poente a última tinta paludosa da tarde, e uma sombra igual, atravessada de cintilas de estrelas e palpitações de átomos, caía de cima dissolvendo os contornos das coisas, e escorregando na água do rio, que se fizera densa e viva como uma carne de anelídeo, gelatinoso e múrmuro. A guiga em que nos metemos, leve como uma pena, toda esguia ondulando à menor arfagem da onda, dir-se-ia um pequenino túmulo branco e oiro, em que seria delicioso partir coroado de líquenes e algas, para os reinos do coral, no fundo desses países submarinos, em que as cidades são feitas de galeões submersos, as cúpulas de conchas de safira e as colonatas de fantasiosas incrustações de moluscóides. Enquanto Lia se punha ao leme, num déshabillé de noite em crepe da China, a alta golilha afogada acolchetando no pescoço por alamares de contas e rasgando fenêtra no seio, uma nudez de braços polida, cinzelada na brancura das carnes histéricas, e abrindo alabastros luminosos entre a*

*dragona a contas do corpete e canhão rugoso das luvas de ponto, ia eu de remos em punho, aventurando o barco bem para lá do cais, àquela hora adormecido. (...) Lia não tinha nada da escultura antiga, linhas consagradas de modelo napolitano, seios altos, tinta baça, nariz grego, cabeça de Juno, onde torvelinhassem cabelos de noite. Era uma rapariga tão fresca como uma criança e tão branca como uma camélia. As linhas do seu corpo instrumentavam uma sinfonia puríssima, sem relevos superabundantes ou energias lúbricas. Musical, toda essa organização de que um tépido perfume de morbidez excêntrica, se escapava em risos, sobressaltos e canções! (...)*

*Pela água irritada de frémitos, a guiga corria em silêncio, fora do quadro aduaneiro. Lia tivera a ideia de uma pescaria nocturna, que nos furtasse naquela noite de Casino à convivência de banhistas pretensiosos e mulheres fatigadas. A noite estagnava numa quietação abafadiça, sem brisas e toda uniforme no seu luto. (...) Em meio do rio e nos torvos côncavos da névoa gordurosa, esgarçada aqui e além pelos caprichos do ar e da noite, os barcos ganhavam dimensões temerosas, e de vela frouxa sobre as varas curvas dos mastros, faziam pensar em asas mortas de albatrozes escorregando na água negra, que se ia sonolentemente contra o mar.*

*À força de perscrutar as sombras, a retina falseava as imagens alargando-as, enchendo com elas os ares, fazendo-as mover entre crepes num ritmo fúnebre, e esboçando assim carvões rembrandtescos, duma energia desconforme. Nesse pavor do negro, perdia-se ao leme o perfil de Lia, num fugitivo albor, imobilizado em singular recolhimento. (...) Em volta, no drama errante das sombras, as arestas tocavam-se às vezes de uma luz, filetes ténues de fosforência rolando no dorso da onda, retículos argênteos espalhados das estrelas, gotas pérola vogando como algas de luz nos palpos da maré, alguma coisa de fogos-fátuos ou pirilampos de água, esvoaçando numa vida abrasada e inquieta, de vértice em vértice e foco em foco, para subtilmente bordarem como inconstantes melodias, por todo esse claro-escuro. No entanto, o céu tinha formigueiros de estrelas, retalhados com os regatos de tinta das nuvens lançadas por camadinhas oblíquas. E a cada passo ela dizia uma palavra gutural, vestindo nessa estranha música a fugitiva ideia que lhe pipiara na mente. O estranho dialecto, siflante, em ha, e eth, vibrava na voz de Lia com expressão metálica, fina, viril, cheia de paixão. (...)*

*Essa radiação de mulher adolescente transfigurada ao calor de um homem, ganhava de súbito energias do deserto, reminiscências do estado bárbaro, sensualidades tigrinas, cujo ardor a água do baptismo parece ter resfriado nas cristãs. E como faísca espadanando no embate violento das fragas, aquela linguagem mesclada, indefinível, obscena talvez, e encantadora, fazia-me lavas no sangue como um último requinte de voluptuosidade!*

*E a guiga vogando manso, como num pedaço de lenda renana, sem ruído, tendo a mulher de negro ao leme...*

*Evitávamos os navios ancorados, como conspiradores em perigo; uma vez ou outra*

*porém tínhamos de contornar esses cetáceos imóveis, que afrontados pela proa pareciam crescer desmedidamente nos ares, multiplicando a confusão de vergas, escadas e cordagens, e acendendo pelos óculos das câmaras, fulgores sanguinolentos de olhos estoirados, sem movimento e sem pálpebra." (1991b:25-30).*

II. *"Circunscrevemos a ponta dos moinhos, e a enseada alarga-se, a toalha líquida desdobra-se - a água mal se enruga, uma placidez de espelho reflecte os mastros das barcaças- e ainda por alguns instantes a fragata nos leva empós de si o olhar artista, que lhe aprecia a mancha, como um momento da luz a escorrer de sensação. Na ré, curvando-se a cada instante aos movimentos da corda que põe em riste a vela, a figura colossal do rapaz é linda de energia, e a lentidão da manobra, constante de uma série de movimentos análogos de duração e de amplitude, parece feita de versos mimados, cujo magnífico ritmo enche duma ternura física a natureza. Pouco a pouco a luz transmuta-se, cambiam-se no ar tonalidades que a fugida das névoas renova e substitui com uma instantânea agilidade, e que, mercê dela, tiram dessa mesma paisagem centenas de clichés todos diferentes, qual mais vaporosamente irisado de estro trágico. Já as margens do rio se afastam, verdadeiramente vencidas pela força de expansão do volume de água que vai de rio a oceano, e abarca no mar de palha uma distância intérmina e radiosa. (...) Marchamos a vapor, sente-se por baixo a água insondável, cheia de penumbras verdes e de sepulcros misteriosos, incrustados de madréporas, com grinaldas de líquenes, e romarias de peixes ouvindo derredor dos cascos submersos quotidianas missas de finados. Primeiro é uma cor unida, opaco chumbo, que lentamente passa a hidrargírio, a azul ventre de peixe, sem rugas, plácido de hausto, e com essa languidez dum ser que se aborrece e flana no seu leito, à procura dum centro histerógeno que fazer vibrar para sair daquela lassidão. Progressivamente depois a luz ascende, e começa uma sinfonia constitucional de azul e branco, que varre do mar o resto dos seus espectros nocturnos. - Tempo claro, mar claro, luz circulante, circundante, envolvente, fundente, com uma preocupação monocórdica de tornar os objectos luminosos, e de fundir toda a marinha numa aguada de azul imaterial. Sim, a criação é mais monótona do que variada. Barbey de Aurevilly tinha razão -Deus é Victor Hugo, só dum lado.*

*Oh água sem rugas, perfídia dos lagos plácidos, vida líquida, que de aparência imóvel, contudo correis vertiginosa como a idade -eis a minha alma que adormece das suas inquietações, vendo-vos dormir assim tão traiçoeira, enquanto as nuvens fogem, e a brisa do sul rosna nas bailadeiras, inquisidor maldito, o de profundis do naufrágio! Varrei, tágides minhas, os monstros esponjosos do aguaceiro -vagas, trouxei nas vossas lápides os funéreos in pace dos meus irmãos que a borrasca sorveu numa hora de rancor, e se a vida do mar tem voz, essa voz me fale a minha língua, que nela reconheça o remember*

*dos ancestrais de quem herdei esta angústia terrível do au-delà!*" (1992d:94-96).

Ambos os fragmentos apresentam uma paisagem fluvial que, pela imprecisão de contornos, quase se confunde com uma marinha, em ambos é visível a "impressão" do real, a tentativa de representar uma paisagem fluida e evanescente através de um complexo jogo de luz, reflexos e mutações cromáticas, em ambos se assiste ao desejo de traduzir através desta volatilização da paisagem a própria "realidade" volátil do tempo; daí certamente a nota impressionista assinalada pela crítica.

No primeiro texto, a descida do rio Tejo pelo par amoroso a pretexto de uma pescaria nocturna permite, no entanto, descobrir uma paisagem onde os contornos dos objectos se dissolvem em estranhas e misteriosas sombras que o olhar do narrador tenta perscrutar. A noite, as "águas negras" do rio, a "névoa gordurosa" tudo diluem numa tonalidade escura e sinistra que contamina o cenário de sedução e da qual só se destaca, ao leme, o "fugitivo albor" do perfil de Lia. À medida que a embarcação desliza, a paisagem aquática anima-se, emitindo estranhos sinais de luz/vida, "cintilas de estrelas e palpitações de átomos", "filetes ténues de fosforência", "retículos argênteos espalhados das estrelas", "gotas pérola vogando como algas de luz", "fogos-fátuos ou pirilampos de água": tudo aquilo que parece minúsculo, quase invisível, torna-se a manifestação mais palpável de uma "vida abrasada e inquieta". O real exterior surge, em virtude deste misterioso fervilhar de vida, como um espaço proteico, dominado pela metamorfose e pela ilusão (a metáfora tem, aliás, um papel decisivo neste processo de transfiguração): a própria água do rio se transforma em "carne de anelídeo, gelatinoso e múrmuro", num verme (ou serpente) subitamente ameaçador(a). A paisagem nocturna torna-se um reflexo da conturbada paisagem sentimental, como a água, "irritada de frémitos" e de murmúrios: há no ar uma carga eléctrica, sensual, que simultaneamente excita e assusta o barqueiro-narrador.

Deste modo, a impressão do real, exterior, desaparece para dar lugar à fantasmagoria emotiva.



(Fig. 8) E. Munch, *O Mistério de uma Noite de Verão*, 1892

A paisagem fluvial transforma-se numa paisagem de pesadelo que parece saída directamente da pintura de Munch -em particular, das paisagens expressivas de *Claridade da Lua sobre a Costa* e *O Mistério de Uma Noite de Verão* (Fig. 8)-, em contraste violento com o ambiente de sedução; o próprio barco se converte num "túmulos branco e oiro" que conduz os amantes para o fundo do mar, para secretos "países submarinos" ou para cidades feitas de "galeões submersos". O olhar visionário do narrador distorce as imagens, procurando interpretar o seu próprio estado de alma "no drama errante das sombras": a retina amplifica e falseia as formas entrevistas, os barcos ganham "dimensões temerosas", as velas caídas são "asas mortas de albatrozes", o céu tem "formigueiros de estrelas" e escorrem "regatos de tinta das nuvens", os navios ancorados são "cetáceos imóveis" de olhos "sem movimento e sem pálpebra", as imagens enchem os ares, movendo-se "num ritmo fúnebre" de crepes, numa "energia desconforme", configurando um enorme carvão rembrandtesco, um gigantesco claro/escuro que é a *expressão* da interioridade psicofísica do poeta-narrador, da tensão dramática suscitada por esta figura feminina, trágica e inquietante como a paisagem evocada - tensão dramática

que o contraste entre a imobilidade de Lia e a mobilidade da paisagem/movimento da embarcação vem agudizar. A "visão pictural" grotesca que aqui encontramos mostra-nos que, no entanto, são os contornos deste "eu"-narrador que, de algum modo, se diluem neste desfile alucinante de sombras e imagens.

O "pavor do negro" surge assim indissociável da presença ambígua desta mulher: a sua beleza judia, o corpo de mulher-adolescente<sup>180</sup>, "tão fresca como uma criança e tão branca como uma camélia", a brancura da pele, o *déshabillé* e os enfeites da roupa, o seu invulgar poder sedutor, fazem de Lia uma versão moderna de Salomé que encanta o poeta-narrador, não pelo erotismo da sua dança, mas, ao contrário, pela sua imobilidade de estátua e pela estranha música que emana do seu corpo e da sua voz. Até pelo estatismo de que parece feita, Lia torna-se, ela própria, uma visão do narrador, uma imagem enigmática nesta "dança" nocturna de sombras e imagens, um ser ofuscante de luz que brilha na noite como uma jóia. A ambiguidade desta figura feminina é tanto maior quanto nela se confundem a beleza virginal de Lia-Salomé e a fria perversidade de Herodíade: em qualquer dos casos, o narrador/espectador sente-se "fundir" (a associação metafórica Lia-morte é aqui um traço estilístico-semântico relevante) perante a intensidade medusante do olhar ("olhos de terrível beleza") deste "tipo de Herodíade", como lhe chama o narrador, sabendo que, inevitavelmente, será vítima desta serpente predadora que lhe "inocula peçonhas" no sangue e "loucura no cérebro" (1982:35), e que, fazendo-lhe perder a razão, literalmente, o decapita.

A mulher de negro constitui um símbolo da noite e das águas negras do rio, um símbolo da "hembra esencial y primordial, inconsciente y ebria de lo incógnito, de misterio, de vicio liberador" (Marini-Palmieri, 1989-1990:530), a

---

<sup>180</sup>O fascínio pela mulher-adolescente é destacado por Paul Bourget na sua "Théorie de la Décadence", como uma das características do Decadentismo. Referindo-se a Baudelaire, Bourget afirma que, para o poeta, "la beauté de la femme ne lui plaît que précoce et presque macabre de maigreur, avec une élégance de squelette apparue sous la chair adolescente" (1993:17). O motivo da mulher-adolescente coincide aqui com a figura mítica de Salomé, uma das figuras femininas que mais atraiu a sensibilidade e o imaginário decadentistas, de Huysmans (*À Rebours*) a Mallarmé (*Hérodiade*), Oscar Wilde (*Salomé*), ou entre nós, Eugénio de Castro (*Salomé e outros poemas*): em qualquer dos casos, estamos perante a visão decadentista da mulher e do amor que Seabra Pereira definiu como "a perturbante compressão vital de ansiedade frenética (pelo que seja novo, mais pleno, infinito ou impossível) e de impotência reflectida" (PEREIRA, 1975:38).

revelação de uma beleza primitiva, bárbara<sup>181</sup> (em qualquer dos casos, anterior ao cristianismo) que fascina o "eu"-narrador e lhe faz perder a razão. Neste sentido, Lia é "a Vénus histórica deste século", a metamorfose ficcional da atriz Sarah Bernhardt<sup>182</sup> que Fialho admira e na qual vê a alegoria ou "encarnação da arte contemporânea, frenética, inquieta, e com a *forte fièvre hallucinatoire* da gestação artística (...) que a arrebatava, num turbilhão de exasperos, para esse país do novo, do impossível, do desconhecido, d'onde, ou se volta transfigurado, ou em caso contrário, louco" (Fialho de Almeida, 1992g:95). Uma arte que claramente se opõe ao racionalismo e positivismo da civilização moderna, da "cidade" de que os dois amantes se afastam, essa noite, no rio.

No segundo excerto, datado de Março de 1891, a descida do Tejo permite a descoberta de uma paisagem matinal envolta em névoa e, por isso, de contornos indefinidos: o olhar do poeta-narrador compraz-se na auscultação do mistério dessa paisagem, na detecção da mancha, dos cambiantes de luz e das formas. Mas à medida que o sol vai rompendo a cortina de nuvens, possibilitando a descoberta da paisagem exterior, devolvendo os contornos aos objectos, o olhar do poeta-narrador parece desviar-se, concentrando-se na "assunção de sonhos para o azul" que o atravessa interiormente. A transmutação da luz é assim acompanhada de uma vertigem alucinatória que propicia a descoberta de uma paisagem interior, configurada a partir do cruzamento de múltiplas referências literárias.

Passando embora por *nuances* cromáticas que vão do opaco chumbo ao

---

<sup>181</sup> Esta valorização da beleza primitiva, "reminiscência do estado bárbaro", cuja espontaneidade denota a influência do vitalismo rejuvenescedor proclamado por Nietzsche, revela aqui, por parte de Fialho, uma atitude de superação do niilismo decadentista. Refira-se ainda que, como notou Matei Calinescu, quer o fascínio pela beleza sofisticada da decadência, quer o fascínio pela beleza primitiva, bárbara, denotam a mesma atitude de "impaciência" relativamente ao classicismo. Para Calinescu, "a fascinação pela decadência e a fascinação aparentemente contraditória pelas origens e o primitivismo são na verdade dois lados de um e o mesmo fenómeno. A relação íntima entre a paixão pelos produtos ultra-sofisticados, excessivamente refinados da decadência, e a paixão pelas manifestações naïf, grosseiras, imaturas da criatividade "primitiva" tem sido demonstrada repetidamente pelo desenvolvimento da literatura e arte modernas desde os finais do século XIX" (CALINESCU, 1999:147).

<sup>182</sup> Veja-se o paralelismo com o retrato que Fialho nos deixou da atriz: "com a sua voz corrigindo música, e fazendo uma escola de dicção (íamos escrever de gorjeio) nos teatros de Paris: com a sua figura apeando a beleza antiga, das consagrações contemporâneas da estatuária, para lhe substituir o seu nervoso tipo elancado de *femme-garçon*, a Vénus histórica deste século, que põe no amor estonteamentos de vício, pela turbadora indecisão sexual em que parece estesiarse./E a elegância das *toilettes* que ela inventa, um pouco macabra, para fazer valer as suas belezas incorrectas, e a predilecção dos tons atenuados, que ela alia e vai casando, nos *déshabilléés* e nos vestidos, como uma sinfonia de cores mortas, que lhe realcem o tipo enigmático de garça e de princesa de lenda -espécie de Hamlet feminino, inquieto de todas as dúvidas religiosas da arte- ainda mais acabam de exaltar este extraordinário carácter de judia, este fatalismo artístico, superior e absorvente, que avassala, e se impõe, como jamais mulher alguma o conseguira, tanto tempo, à admiração incondicional do mundo inteiro" (1992g:96).

verde e ao branco, a "aguada de azul imaterial" revela afinal uma paisagem monótona e trágica, um *sfumato* de que apenas se destacam "penumbras verdes e sepulcros misteriosos", "cascos submersos", "peixes (a ouvir) missas de finados", a "perfídia dos lagos plácidos", "vagas" que carregam "lápides", um conjunto de metáforas e imagens que remetem para a temática da morte e do naufrágio que percorre a poesia finissecular portuguesa de Cesário Verde a Pessanha e Pessoa, com particular destaque para o mar "verde convento/(...) jazigo de paquetes, de ossos", de António Nobre (1983:38). Uma "alucinação visual de leituras"(1992d:112), como o próprio Fialho nos diz, que, reenviando intertextualmente para a invocação de *Os Lusíadas* de Camões, exprime o desejo de transformar as inquietações íntimas (ou, como diz Fialho, de "adormecer" a alma), de transformar "os monstros" da interioridade em palavra poética e de encontrar para essa palavra poética "um som alto e sublimado": a invocação às "tágides minhas" (e a atitude de emulação literária nela implícita) diz antes de mais respeito a esta preocupação com o *dizer* poético, com a língua de Camões que é também a de Fialho-poeta<sup>183</sup>.

Convém, no entanto, acrescentar que esta descrição não se subsume na dimensão lírica, subjectiva, na "poesia de alma": não é tanto a "paisagem" exterior/interior que importa ao poeta-pintor, mas a afirmação do poder transfigurador, dinâmico, da imaginação e do seu "olhar artista". Neste sentido, o contraste violento entre a tranquilidade e claridade exteriores (a "placidez de espelho" da água, a luz solar, a harmonia dos movimentos do rapaz, o barqueiro loiro que Fialho admira) e a intensidade dramática das imagens evocadas, a presença sinistra dos "espectros nocturnos" e dos "monstros esponjosos" geram uma tensão ou dissonância que, de algum modo, faz desaparecer o assunto inicial (ou, pelo menos, o relega para um segundo plano) para dar sobretudo lugar a um exercício de virtuosismo estilístico: a paisagem matinal, no rio, tal como o título indicia, dilui-se na "aguada de azul" para ceder lugar, no final do excerto, a uma imaginária marinha nocturna. Os

---

<sup>183</sup> Sobre o cronótopo do mar e a exaltação do mar-imaginário veja-se o nosso artigo "Fialho de Almeida e a modernidade: as cavernas do medo e os monstros da escuridão". In: SOUSA, Carlos Mendes e PATRÍCIO, Rita (ed.) (2004).

"espectros nocturnos" são, deste modo, exorcizados graças à intensidade da luz solar e à magia da linguagem.

A descrição de "Manhã no Tejo" (tal como a descrição de "Noite no Rio") torna-se, assim, um pretexto para a "visão pictural", para uma escrita angustiada que pulveriza o significado inicial numa multiplicidade de sentidos e que parece ter como único objecto o próprio estilo. Daí a exaltação das virtualidades do signo, quer no que diz respeito ao significado (apóstrofe, metáforas e imagens), quer no que diz respeito ao significante (convém salientar, a este nível, o recurso ao vocábulo raro - "madréporas", "hidrargírio", ao estilo enumerativo, à repetição e aliteração, como forma de criar sequências sonoras musicais -"tempo claro, mar claro, luz circulante, circundante, envolvente, fundente", uma consciência rítmica igualmente presente em "Noite no Rio"). A "estranha e bizarra linguagem"<sup>184</sup> de que tanto se tem falado a propósito de Fialho tem a ver com esta "magia verbal" que Hugo Friedrich (1976:30) definiu como o traço dominante da lírica moderna. Saliente-se a este respeito que a "magia verbal" ou o "gosto de palavrar", como prefere dizer Fernando Pessoa/Bernardo Soares, é justamente o aspecto que a leitura pessoana da escrita de Fialho sublinha. O autor de *O Livro do Desassossego* confessa mesmo, em termos que vale a pena transcrever, o "estremecimento" que, entre outros autores de eleição, lhe proporciona uma página de Fialho:

*"Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie -nem sequer mental ou de sonho-, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida" (Pessoa, 1982:15-16, I).*

As paisagens de "Manhã no Tejo" e de "Noite no rio" (e ainda, em certa medida, a paisagem da lezíria, incluída no mesmo volume de *Os Gatos*)

---

<sup>184</sup> Num ensaio consagrado a Fialho de Almeida, Correia da Costa destaca igualmente como um dos traços mais inovadores do estilo de Fialho a "estranha beleza da sua prosa bizarra e musical", um estilo que fez dele "o mais inédito, o mais belamente feérico, inesperado escritor que deu à sonoridade, à plástica, à cor e ao ritmo da língua a beleza que ela ainda não tinha revestido", (COSTA, 1923: 88;95).

constituem-se assim como variações estilísticas<sup>185</sup> do mesmo tema. Independentemente da hora do dia, a visão do Tejo (à semelhança, aliás, do que encontramos nas paisagens do Sado) que o "olhar artista" nos revela é, se não a mesma, pelo menos bastante idêntica: uma paisagem imaginária nocturna, "marinha", ominosa, povoada de espectros e sombras misteriosas.

É interessante notar que, em ambos os quadros, esse lado misterioso e ominoso se deve ao facto de a água adquirir subitamente vida, tornando-se uma espécie de organismo estranho e ameaçador, uma forma inquietante de "vida líquida": a paisagem familiar e normal do rio cede lugar à visão alienada e, em certo sentido, grotesca, do mundo (a ambiguidade ou tensão entre a paisagem familiar e a "paisagem" alienada estando aqui na origem da visão grotesca)<sup>186</sup>.

A noite é, com efeito, na poética fialhiana metáfora da actividade criadora, uma "diabólica óptica deformante" (Fialho de Almeida, 1992p:43) que tudo transtorna: com os seus poderes de evocação, de anamorfose e/ou metamorfose, com os seus espectros, larvas e visões, ou, como sugestivamente nos diz Fialho, "com seu mistério turbante, suas vozes erráticas, suas moles de linhas imprecisas, suas lagoas de tinta sulfurosa, suas tragédias de nervos e estrelas, seus *sabbats* aberrantes de ideias e deboches, [a noite] é a grande caverna de alquimia poética" (1992p:36) que alimenta a imaginação dos artistas. Deste modo assistimos aqui à afirmação de uma escrita pulsional que encontra as suas raízes na identificação romântica entre noite, sonho e poesia, ou, no sentido a que nos temos vindo a referir, entre noite, despolarização do real e grotesco: uma identificação, aliás, sublinhada por Costa Pimpão ao afirmar que "a diluição das coisas nas trevas favorece a

---

<sup>185</sup> A este respeito, Hugo Friedrich nota que "depuis Cézanne, il est devenu habituel que le peintre traite à d'innombrables reprises le même sujet, puisque ce n'est plus le "sujet" qui l'intéresse, mais la mise en oeuvre de ses propres possibilités stylistiques. Picasso a pris le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet et chaque fois d'une manière différente. Les inventions qui peuvent concerner le sujet deviennent secondaires face à celles de la forme. Celle-ci se préoccupe de la création d'une organisation autonome qui doit naître des seuls moyens de l'image et non plus des seuls éléments d'une réalité purement extérieure. La conséquence n'est pas seulement que le nombre des thèmes s'en trouve réduit: le thème, le sujet n'apparaissent plus que comme prétextes à des exercices et à des variations. Les sujets eux-mêmes ne sont que les manifestations d'un style qui est à lui-même son propre objet", (FRIEDRICH, 1976:206).

<sup>186</sup> Como afirmou Bernard Mc Elroy, o grotesco na literatura "exists in precisely those works that use language to evoke for the reader a vivid visual image which is perceived as grotesque" (Mc ELROY, 1989:ix).

transposição do real no irreal, ou antes a criação de um mundo poético sobreposto ao próprio mundo das formas geometrizadas"<sup>187</sup> (Fialho de Almeida, 1992b:9). Ao favorecer a dissolução das formas, a ambiguidade ou indecibilidade de sentido, a noite favorece igualmente o aparecimento do grotesco.

Importa ainda notar que em ambos os textos encontramos a presença obsessiva da água, elemento arquetípico e simbólico fundamental para a imaginação poética fialhiana. Tal como Gaston Bachelard demonstrou na análise psicanalítica que fez da imaginação de Edgar Poe (escritor que Fialho declaradamente admira), também o inconsciente de Fialho revela um fascínio pela "eau lourde" (Bachelard, 1991:80), água densa, profunda, pesada das sombras que a habitam. Tal como para Poe, também para Fialho "toute eau primitivement claire est (...) une eau qui doit s'assombrir, une eau qui va absorber la noire substance. Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir" (Bachelard, 1991:66). No imaginário poético de Fialho, a "eau lourde" identifica-se metaforicamente com as águas do mar, águas profundas e sombrias, princípio e fim de tudo, lugar de dissolução e morte. Mas, ao contrário de Poe, esta "eau lourde", doce e silenciosa "comme l'huile" (*id*:18), não é lenta ou imóvel, sem vida, imagem líquida do destino humano. Na imaginação de Fialho, as águas profundas do mar são agitadas, efervescentes de vida, sendo por isso igualmente símbolo de descoberta, de abertura ao desconhecido, ao mistério infinito (a "água insondável" atrai o olhar de Fialho, como ele próprio nos diz em "Manhã no Tejo", pelas infinitas possibilidades de vida que ela contém).

Em "Noite no Rio", por exemplo, a transfiguração fantástica do real advem do facto de as águas negras do rio se tornarem densas, espessas, ao absorverem materialmente as sombras, "la noire substance" que se precipita do céu e penetra as águas- a tinta paludosa da tarde "afoga-se" no poente, a

---

<sup>187</sup> É, aliás, bem elucidativa a este respeito a forma negativa como Fialho se refere à luz do dia: "A luz do dia, a rigorosa percepção das formas nítidas, a geometria justa das imagens mentais que elas despertam, a banalidade analítica, tangível, da vida física desdobrando-se em acções e reacções, o relaxe da consciência que cerra os olhos desabusada de focar crimes impunes, a ausência do medo que dualiza o fundo inconsciente, provocando o diálogo filosófico dos dois eus – o submisso e o rebelde, o contemplativo e o progressivo: tudo isto deixa o homem sem sombra, banalizado sob a duce do sol onde se não exterioriza o cogitar" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p:37).

sombra, atravessada de estrelas, "*caía de cima (...) escorregando* na água do rio", as velas dos barcos são "*asas mortas de albatrozes*", há reflexos de luz derramados pelas *estrelas* e gotas pérolas "*vogando como algas de luz* nos palpos da maré", reflexos aos quais se junta ainda, ao leme, "o fugitivo albor" do corpo de Lia ; o rio transforma-se numa espécie de "ciel renversé", cheio de reflexos e de sombras. A substância nocturna funde-se aqui intimamente com a substância líquida, o alto precipita-se no baixo e a água torna-se "lourde", gelatinosa. Tudo se passa à superfície das águas, mas a noite, com o seu mistério, e a "tinta paludosa" ou negra derramada do céu, as reverberações das estrelas, fazem com que a superfície se transmute em profundidade. Neste sentido, as águas densas do rio constituem o equivalente metafórico das águas profundas, marítimas, como o confirma a visão do barqueiro-narrador: o deslizar do barco nas águas negras do rio é afinal uma descida imaginária às profundezas do oceano, aos "reinos do coral" e "países submarinos", uma viagem a cidades submersas e desconhecidas cuja fantástica arquitectura fascina os dois amantes. As águas do mar são um símbolo de dissolução e morte, mas são também, simultaneamente, fermentação do novo, um universo desconhecido e sedutor.

Noite, mistério, sedução e morte dão aqui lugar a um caleidoscópio de imagens e de sentidos cuja combinação alucinante constitui o *quadro* ou a *cenografia* do drama interior vivido pelo barqueiro-narrador: a tensão erótica que emana destas imagens é ainda aqui, como o mostrou George Bataille, indissociável da violência e da morte<sup>188</sup> (convém, aliás, não esquecer que a ideia de um passeio nocturno no rio surgira, significativamente, a Lia como uma *pescaria*).

Já em "Manhã no Tejo" a água é contemplada pelo poeta-narrador ao mesmo tempo nos seus reflexos à superfície e na sua profundidade. Contemplada a partir do barco, a água do rio revela, à superfície, uma

---

<sup>188</sup> Bataille refere-se nestes termos à íntima ligação entre erotismo, violência e morte: "para o filósofo, há uma "violence élémentaire, qui anime, quels qu'ils soient, les mouvements de l'érotisme. Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation. (...) Le plus violent pour nous est la mort qui, précisément, nous arrache à l'obstination que nous avons de voir durer l'être discontinu que nous sommes. Le coeur nous manque à l'idée que l'individualité discontinue qui est en nous va soudain s'anéantir. (...) "Le passage de l'état normal à celui du désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu. Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constitués. Je le répète: de ces formes de vie sociale, régulière, qui fondent l'ordre discontinu des individualités définies que nous sommes" (BATAILLE, 1985: 23-25).

"placidez de espelho" ou de lago, reflectindo a beleza do céu, da paisagem exterior e dos movimentos do barqueiro, mas também a beleza da *mancha* ou da luz; mas a aproximação da foz e a alucinação visual do sujeito lírico, fazem com que este descubra, por baixo dessa transparência e quietude aparentes, o movimento agitado das profundezas, a opacidade das sombras e penumbras. O olhar vertical do poeta-narrador sonda a "água insondável" do mar, efervescente de vida líquida, de penumbras verdes, peixes grotescos, navios-fantasma, de monstros e espectros nocturnos: um universo desconhecido, *novo*, que o poeta-narrador deseja, acima de tudo, *dizer*. A paisagem imaginária, despolarizada, nasce assim desta visão em profundidade através da qual "le sujet prend (...) conscience de son intimité" (Bachelard, 1991:71), condição da sua vocação poética. E a voz poética, dando voz à(s) voz(es) da água, constitui aqui uma forma de ultrapassar os limites do destino humano que essa água simboliza, uma promessa de imortalidade, um meio de "transmutation de la mort" (Blanchot, 1955:190).

Em síntese, poder-se-ia dizer que as "paisagens" oníricas de "Noite no rio" e "Manhã no Tejo" mostram que a paisagem exterior, objectiva, não é senão um ponto de partida para o exercício da imaginação e dos seus poderes de anamorfose/metamorfose; em ambas se assiste à desvalorização do assunto em nome da afirmação do estilo, como de algum modo o sugere a linha complexa, sinuosa, barroca, da frase. A elas poderíamos ainda acrescentar a "paisagem" da lezíria ribatejana que, surgindo na sequência de "Manhã no Tejo", talvez valha a pena considerar, até porque nela é porventura ainda mais visível esta preocupação com a linguagem e com o estilo:

*"Enfim a barca. Oh Deus, como é bonito! E como eu gostaria de ser um barqueiro sardento, hercúleo, ruivo-ouro-poente assim descalço, espécie de girassol lacustre dalguma heróica flora acorrentada às mitologias da infância deste rio! Ter uma barca assim em pão de bico, nos polos reviradas como as gôndolas, chata de fundo, o almagre da vela à luz morrente, e toda a vida cantando rio abaixo a balada de Ofélia, com o pampilho ribatejano, que na terra guia o toiro - na água servindo de remo, haste da vida, movida sob a estria de aço do meu músculo! Lezíria plena e rio pleno, água e verdura, salgueiros por toda a parte - bem-aventurados os que choram!, mergulhando os cabelos verdes na corrente! Um instante é-me impossível dizer coisas*

---

que não sejam incoerências infantis de quem, subitamente furtado à esquadria infecta dos grandes bairros, torna a encontrar alfim o paraíso, neste remansoso idílio de vegetais loiros e verdes, silhuetas amáveis, e maciços em cuja polimorfia há gestos de afeição. Porventura não é talvez a paisagem que me espasma, senão o sangue que me circula mais vivo, pondo-me a alma em crises de irreal. Oh! Os lugares que a gente amou da primeira vez, que dispersão de bençãos lançadas a desejar ser tudo o que se vê, ervinha ou água, junquilha ou asa, insecto ou ar corrente! Viver sem forma o anonimato das forças naturais, morrer sem dor, dando vida incessante às coisas inconscientes, não ser um, mas ser, e circular e bater no coração de tudo o que é criado... E apesar dos camaradas que me apupam, dos barqueiros que me sorriem de piedade, eu não resisto, reboło-me, espojo-me na erva como um burro, abraço a urze branca, aspiro sofregamente os chupa-méis, prometo grã-cruzes aos troncos mais vetustos ... (...) Alguém de nós pede ao [barqueiro] mais novo uma cantiga e ele roufenho, exprime-se em tom bárbaro:

"Á barca, à barca, senhores,  
Oh que maré tão de prata!  
E valentes remadores.  
"Vós me veniredes à la mano,  
À la mano me veniredes:  
Y vos veredes,  
Peixes nas redes..."

A canção do diabo, no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, deturpada talvez a sabor da tradição local. E é o que nos reporta às eras afastadas, repondo aquela barca primitiva, e aquele rio passando assim entre juncais e freixos, num capítulo de vida rústica que quatro séculos de civilização não alteraram sequer num só detalhe. (...) Como a barca se adentra, vagarosa e banzeira, pelo rio, a margem deste lado começa a desdobrar-se então em acidentes de aquarela, vaporosos na névoa do mui longe: manchas de casas, uma torre pequena (é Valada) e mais para o fundo, em claro-escuro, as finas flechas dos eucaliptos e dos choupos.

"Ó Inferno ieramá;  
Hio, hio, barca do cornudo,  
beçudo, beçudo,  
Rachador d'alverca, hechá!  
Sapateiro da Londosa,  
Andrecosto de carrapato,  
Sapato, sapato,  
Tua mulher é tinhosa..."

E neste ponto as minhas notas dizem que o rio se alarga ainda mais, barrento de águas,

*com todas as margens verdes e floridas, que o céu se vai cobrindo outra vez duma felpa baixa e movediça, e que o barqueiro de Porto Muge era efectivamente o da Barca do Inferno ressuscitado por uma alucinação visual de leituras feita por mim na noite anterior" (1992d:110-112)*

Também aqui assistimos progressivamente à deleção (ou des-realização) da paisagem da lezíria para dar lugar a uma paisagem imaginária ou, como prefere dizer Fialho, a uma "crise de irreal": o lugar central que a paisagem inicialmente ocupa no "quadro" é assim contrariado por uma força centrífuga que a empurra cada vez mais para um lugar marginal, instaurando o sujeito lírico e a sua visão pictural no centro. Mas aqui a "crise de irreal" tem menos a ver a animização do inorgânico ou com a configuração imaginária de um espaço nocturno (com a metamorfose que encontramos nos dois textos anteriores) do que com a criação de uma mitologia pessoal, de uma paisagem originária e intemporal -um "paraíso de vegetais loiros e verdes", anamorfose da paisagem da lezíria: um espaço de plenitude e de harmonia entre a natureza e a civilização, como o sugerem as dimensões hercúleas do barqueiro "ruivo-ouro-poente", a energia musculada do sujeito lírico, a prodigalidade da natureza ou a agilidade da "barca primitiva" deslizando rio abaixo. Espaço de plenitude que leva o sujeito lírico a desejar des-personalizar-se, confundir-se com todas as coisas, "viver sem forma o anonimato das forças naturais", numa espécie de pampsiquismo universal. O espasmo do sujeito lírico perante esta paisagem imaginária traduz-se no desejo de expressão da sensação ("rebolome, espojo-me na erva como um burro, abraço a urze branca, aspiro sofregamente os chupa-méis, prometo grã-cruzes aos troncos mais vetustos"), mas também no desejo de totalizar em si as sensações e/ou percepções de tudo o que existe, numa clara antecipação do sensacionismo pessoano: o desejo de "ser tudo o que se vê", de "não ser um, mas ser, e circular e bater no coração de tudo o que é criado" parece aproximar-se assim do "sentir tudo de todas as maneiras" ou do "não ser eu toda a gente e toda a parte" de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos<sup>189</sup>,

Neste universo mítico imaginário, diurno (ao contrário do que encontramos

---

<sup>189</sup> Cf., respectivamente, "Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir" e "Ode Triunfal", Fernando Pessoa/Álvaro de Campos (CAMPOS, 1980).

nos dois textos anteriores), vem contudo instalar-se uma sombra nocturna: a presença inquietante do tempo. A balada de Ofélia, vogando morta à superfície das águas, os cabelos verdes dos salgueiros - aliás, em sintonia temática com a imagem ofélica anterior- e a metáfora das lágrimas, o motivo do fluir das águas e, sobretudo, a "diabólica" canção vicentina através da qual a travessia do Tejo, a barca e o barqueiro adquirem uma conotação (diríamos antes, coloração) mítico-simbólica<sup>190</sup> que não deixa de ser perturbadora para o poeta-pintor: o barqueiro de Porto Muge é assim, "efectivamente" o diabo da Barca do Inferno, a barca é a barca infernal e o fidalgo-poeta-pintor o "peixe na rede" evocado na canção. A "crise de irreal" é aqui associada pelo poeta-pintor à literatura e aos seus poderes de metamorfose, à "alucinação visual de leituras" (Shakespeare e Gil Vicente, em particular), afinal um processo idêntico ao que analisámos a propósito de "Manhã no Tejo". A "crise de irreal" e a despolarização do real a ela inerente é ainda aqui condição da imaginação e da *expressão* poéticas.

O estranhamento que esta "visão pictural" provoca tem assim a ver com a tensão que se instaura entre a intemporalidade do mito e o tempo histórico em cuja "rede" se encontra aprisionado o sujeito lírico. Mas também com a ambiguidade que se gera entre a paisagem da lezíria (progressivamente despolarizada), a paisagem edénica e a paisagem alucinada. Ou entre a natureza edénica e a civilização, a que não é alheia uma nota antiburguesa, decadente (a metáfora da cidade evocada na "esquadria infecta dos grandes bairros" ou apenas sugerida na imagem das povoações ribeirinhas).

O tratamento da cor no quadro vem confirmar esta tensão, pelo contraste entre as cores puras (amarelo "ruivo-ouro-poente" do barqueiro e do "girassol lacustre", azul céu/rio), complementadas pelos verdes dos salgueiros e da lezíria, e os tons sombrios que dominam o centro do quadro (a tonalidade "barrenta" das águas/ a "felpa" que encobre o céu): note-se que Fialho pintor se mostra aqui mais próximo do tratamento impressionista da cor, não apenas ao fazer depender a cor da luz, mas sobretudo ao procurar explorar a

---

<sup>190</sup> É visível aqui, como de resto já o era na figura ambígua da mulher de negro ao leme em "Noite no Rio", a associação imagética ao mito de Caronte, à metáfora da morte como uma viagem e à imagem "d'un guide qui doit nous conduire dans la mort" (BACHELARD, 1991:109). Em qualquer dos textos de Fialho analisados, no entanto, a figura de Caronte é ambígua, ao mesmo tempo sinistra e sedutora.

identidade da cor, a sua variação tonal. No entanto, o impressionismo da cor nesta pintura verbal, cede insensivelmente lugar aos tons evanescentes da aguarela e ao claro/escuro que ocupa a parte central do quadro, o lugar do sujeito e da sua visão pictural, ganhando em intensidade dramática com a aproximação às povoações ribeirinhas de Valada e Porto Muge (é aqui importante sublinhar, como o fez Costa Pimpão, a "decidida preferência" (Fialho de Almeida, 1992b:8) de Fialho pelo claro-escuro, igualmente visível em "Noite no Rio" e "Manhã no Tejo"). Também a este nível a ambiguidade se instala, entre o tratamento impressionista -"realista"- da cor, resultante da observação da paisagem da lezíria e o tratamento simbólico-metafórico da cor, resultante da interpretação e da alucinação ou "visão interior"; em qualquer dos casos, o lugar deste sujeito lírico é sempre um lugar de exílio: o lugar da instabilidade ou ausência de sentido. Se, como notou Helena Buescu, o Fialho poeta-pintor se mostra "maravilhado perante a beleza colorida do mundo", este não pode deixar de se sentir igualmente perturbado perante a (omni)presença inquietante das sombras.

## **1.2. O expressionismo poético: emoção e "visão interior"**

Tal como temos vindo a demonstrar, quer ao nível da ficção, quer ao nível da crónica, quer ao nível da "pintura paisagista", a preocupação dominante de Fialho não é a representação da realidade exterior, aquilo a que Robert Lynton chamou o "retinal scanning" (1989:23) dos Impressionistas, não é o olho físico do pintor que o define muito embora o atraia –um olhar apurado pela disciplina e rigor de observação do realismo/naturalismo- mas aquilo a que Leonardo da Vinci chamava, já no século XVI, o "olho tenebroso", interior, do poeta (*apud* Ribeiro, 2000:11). A preocupação de Fialho é antes a de encontrar a forma de expressão da emoção, visível na tensão dramática gerada, na crueza das

---

metáforas e imagens de morte, no recurso à distorção (ou mesmo no aproveitamento expressivo -agora com tonalidade "trágica"- do cómico de linguagem do diabo vicentino), afinal, um dos traços distintivos do estilo fialhiano que, para mantermos a analogia com a pintura, poderíamos talvez mais legitimamente chamar pré-expressionista<sup>191</sup> - ou mesmo de um modo cronologicamente menos rigoroso - *expressionista*<sup>192</sup>. E refira-se, em abono desta leitura, a observação de um crítico reputado como Eduardo Lourenço que, num ensaio sobre "Cultura Portuguesa e Expressionismo", ao mesmo tempo que considera não ter havido entre nós<sup>193</sup>, praticamente manifestações de uma arte pulsional "vinculada ao inexpresso da subjectividade", não deixa

---

<sup>191</sup> Maria João utiliza, de modo idêntico, o conceito de *proto-expressionismo* para definir um conjunto de características formais e semânticas da escrita brandoniana. Na sua perspectiva, "a arte de Raul Brandão, marcada não só por um arreigado antinaturalismo, ou menos restritivamente pela rejeição da *mimesis* aristotélica, mas também por um sentido profundo da fragilidade humana, a que é correlativa a necessidade de exprimir os estados de alma que a reflectem, além dos sentimentos que traduzem os antagonismos entre o indivíduo e a sociedade, deve ser vista como algo mais do que a manifestação de um estilo expressivista, ou de um inconformismo formal: tratar-se-á antes de um proto-expressionismo - ou de um expressionismo *ante litteram*-, que resulta de uma concepção do mundo *sui generis*. Raul Brandão pertence à vasta galáxia do expressionismo europeu, que entre nós não teve condições para frutificar. A sua obra representa uma experiência estética isolada, onde a utopia niilista aponta uma nova matriz de pensamento" (REYNAUD, 2000: 42; retomado em 2004:93-94). Em nosso entender, se é verdade que Raul Brandão pertence "à vasta galáxia do expressionismo europeu", importa acrescentar que nela ocupa um lugar não menos importante um escritor como Fialho. O "expressionismo" de Brandão vem, deste modo, confirmar o papel de "modelo decisivo e permanente" que Fialho exerceu sobre a sua escrita (MACHADO, (ed.) 1996:80), confessado, aliás, pelo próprio autor de *Húmus*. Em função desta afinidade intelectual e literária entre Fialho e Brandão, parece-nos discutível ver na escrita brandoniana "uma experiência estética isolada" ou uma mundividência "*sui generis*".

<sup>192</sup> Tratando-se de um conceito difícil de definir pelas interpretações diferentes e, por vezes contraditórias, que suscitou nos diversos domínios artísticos, entendemos aqui, preferencialmente, o expressionismo numa perspectiva histórica, enquanto movimento que se manifesta na pintura (e, mais tarde, na literatura) durante a primeira década do século XX, na França, Inglaterra e, sobretudo, na Alemanha, mantendo-se em vigor até à subida de Hitler ao poder. De acordo com alguns críticos, o termo "expressionismo" terá tido origem numa série de oito quadros do pintor Jean-Auguste Hervé, expostos sob o título de "Expressionismes" no *Salon des Indépendants*, em 1901 (*apud* JEREZ FARRÁN, 1989:12). O expressionismo, influenciado por Van Gogh e Munch, entre outros, significou uma reacção antinaturalista e anti-impressionista, implicando uma "mudança de óptica" radical: o "*impressionismo*, ou antes, o naturalismo, propunha-se reflectir a verdade do ser; o *expressionismo* pretendia de preferência captar a verdade da alma" (TORRE, 1972:20; 26). Rejeitando tanto a "experiência comum" a que se sujeitavam os naturalistas, quanto a "percepção subjectiva do real" defendida pelos impressionistas, o expressionismo tem como característica fundamental, tal como sublinhou Max Ernst, "o propósito de expressar *pela forma* o mundo interior" (ELGER, 1998:181), valorizando a intensidade da expressão dramática. O expressionismo designaria assim "an undefined tendency, in music and literature (poetry and the theatre especially) as well as in art, to use subjects and means as forms of personal expression. Expressionism was concerned with moving the spectator emotionally and spiritually through a markedly personal vision of the world, communicated through anti-naturalistic forms and colours" (LYNTON, 1992:25). Tal como sublinhou Jean-Michel Gliksohn, "l'expressionisme n'est pas seulement un mouvement au sens conventionnel du terme, il est également mouvement au sens propre: non pas fixation d'un style et d'une doctrine, mais mise en question permanente, instabilité de la vision, du sentiment de soi et des moyens de l'art" (GLIKSOHN, 1990:8). Estando conscientes da dificuldade acrescida que representa a utilização de um conceito como o de Expressionismo que, de acordo com João Barrento, "não existe enquanto denominador comum aplicável a toda uma época", e sobretudo visando um autor que viveu um período histórico anterior à data geralmente aceite como a do seu "nascimento", não podemos deixar de a ele recorrer para designar, num sentido lato, um conjunto de manifestações que, sobretudo no domínio da pintura (mas também na literatura), denotam uma atitude anti-impressionista, "uma predisposição visceralmente antiburguesa e antipositivista, e uma vontade de revolucionar a criação artística" (BARRENTO, 1989:15). Neste sentido, o expressionismo interessa-nos numa perspectiva internacional e cronologicamente alargada, enquanto elemento constitutivo da modernidade literária e não enquanto objecto de análise do nosso estudo.

<sup>193</sup> Eduardo Lourenço considera, por esse motivo, mais exacto falar-se entre nós de *para-expressionismo* (2004:32sg).

de sublinhar que “na fraca medida em que existiu [o nosso “expressionismo”], só a partir de Fialho podemos detectar a sua presença” (2004:32).

Chegados a este ponto, é importante sublinhar que não é nossa intenção com este trabalho substituir um rótulo -e.g. Naturalismo- por outro -e.g. Expressionismo-, mas tão somente chamar a atenção para a encruzilhada de novos caminhos estéticos que, na transição do século XIX para o século XX, a obra de Fialho reflecte e, em alguns casos, antecipa (o que só vem confirmar o seu papel inovador), entre os quais o Expressionismo nos parece ocupar um lugar de destaque. Aliás, como notou Ludwig Scheidl, "uma das características da arte finissecular é a sua fluidez, a inexistência de fronteiras" (Scheidl, 2001-2002:132).

Gostaríamos de sublinhar que a obra de Fialho participa do clima de agitação social e de inquietação espiritual, intelectual e artística que se fez sentir no espaço europeu desde os finais do século XIX até à primeira década do século XX e que atingirá o seu momento mais agudo com a primeira guerra mundial, inquietação que decorre da crise do paradigma cientista-progressista e das mudanças vertiginosas da vida individual e social resultantes do progresso industrial e económico, mas também do "desencanto religioso do mundo" (Weber, 1990:116) que presidiu ao aparecimento do capitalismo ocidental moderno, como amplamente analisou o sociólogo Max Weber.

"O fim de século - diz Fialho-, é também, me parece, um fim de encanto" (1992i:87), um fim de encanto que a sua obra, por diversas vias, do panfleto à ficção, da crítica de arte à prosa poética, da crónica ao ensaio, procura reflectir. Uma dessas vias é, em nosso entender, aquela que aproxima a escrita fialhiana do Expressionismo que, em 1911, precisamente no ano da morte de Fialho, o poeta Georg Heym haveria de definir como "um esgar", resultante do sentimento de viver no crepúsculo da humanidade:

*"A nossa doença é a de vivermos no declinar dum dia cósmico, num entardecer que se tornou tão sufocante que mal conseguimos já suportar os vapores da sua decomposição"* (Heym, "Eine Fratze" (Um esgar), in: Barrento, 1989:17).

O Expressionismo é assim a doença de viver num "tempo sem alma" ou, talvez mais exactamente, como diria o crítico vienense Hermann Bahr, em

1916, ele próprio um "grito de alma":

*"Jamais époque ne fut plus malmené par le désespoir et l'horreur... Jamais l'homme ne s'est senti plus petit, jamais il n'a été pus inquiet. Jamais la joie n'a fait autant défaut et la liberté n'a à ce point disparu: alors le désespoir se met à hurler, l'homme réclame à grand cri son âme, un unique cri d'angoisse surgit de notre temps. L'art aussi hurle dans les ténèbres, appelle au secours, invoque l'esprit, c'est l'expressionisme"* (Annoscia (ed.) 1997: 568-570).

Muito antes de Heym e de Bahr, convém sublinhá-lo, Fialho dá-nos conta desse sentimento de mal-estar e de angústia existencial que invade o homem moderno<sup>194</sup> e se manifesta nas suas criações artísticas. Em *Vida Irónica* (1892), por exemplo, Fialho resume nesta imagem "expressionista" o desespero do homem moderno, imagem que parece pressentir *O Grito* de Munch (fig. 11):

*"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"* (Fialho de Almeida, 1992i:87)

O "grito de alma" que, de acordo com Bahr, define o Expressionismo, é afinal o mesmo que a escrita dilacerada de Fialho, desesperadamente lançara; escrita, como tão bem nos disse Raul Brandão, nascida "dos gritos que nunca ninguém lhe ouviu" (Brandão, 1998a:67). A Raul Brandão se deve, precisamente, uma das mais eloquentes aporias sobre a condição trágica do homem moderno, como esta que ele deixa inscrita no "Prefácio" às suas *Memórias*, datado de Setembro de 1910:

*"A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós, sem tecto, entre ruínas, à espera... (id, 1998a:36; I).*

Ao mesmo tempo que "aponta o fundamento ético da sua angústia

---

<sup>194</sup>Assim o denota, por exemplo, o breve apontamento do crítico de arte a propósito da morte do tenor espanhol Gayarre: "Não é só a antiga crença que o homem tem perdido no evolucionar das últimas crises sociais: é também um pouco da sua antiga beleza e da sua voz. Na tormentosa existência contemporânea, tudo envelhece precocemente, a alma e a laringe, a fisionomia e a inspiração" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992i:15).

existencial, a qual se projecta num horizonte temporal que, por fatalidade, reconhecemos como sendo o nosso tempo” (Reynaud, 2000:17), esta aporia revela ainda o fundamento ideológico-estético de uma escrita que, tal como a define Maria João Reynaud, “traz dentro de si o germe da destruição de qualquer sentido estável, de qualquer poder de edificação de um mundo possível que fosse regido pelas leis da harmonia e da verosimilhança. Escrita que representa o irrepresentável, que revela o irrevelável, que dá a ver o invisível, que dá a ouvir o *silêncio mortal* que cerca cada palavra” (*id*, 2000:17). As palavras de Maria João Reynaud, dada a relação de grande afinidade entre a escrita brandoniana e a escrita fialhiana (significativamente, Raul Brandão dedicar-lhe-á o seu livro de estreia *Impressões e Paisagens* [1890]), bem poderiam igualmente aplicar-se a Fialho.

O desencanto que perpassa na escrita de Fialho mostra-se ainda muito próximo do *desassossego* que Fernando Pessoa/Bernardo Soares haveria de traduzir nestes termos:

*"Quando nasceu a geração, a que pertença, encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. O trabalho destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade na ordem política. Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político."*  
(Pessoa, 1982:220, I)

Os diagnósticos de Heym, Bahr, Fialho e ainda Raul Brandão deixam entrever alguns dos aspectos fundamentais da mundividência expressionistas, em particular do Expressionismo poético, de acordo com a síntese que deles nos apresenta João Barrento: "profunda consciência da derrocada dum mundo (burguês e capitalista) e da conseqüente crise do sujeito nesse mundo; intransigência inabalável na decisão de denunciar e oescalpelizar (poeticamente) essa situação; e impotência perante a monstruosidade dum "tempo sem alma", que acaba por levar às visões apocalípticas e niilistas, à fuga "em direcção ao desconhecido" ou para a interioridade do eu, ao cinismo frio e à deformação grotesca desse mundo" (Barrento, 1989:17).

Se, por um lado, este sentimento de decadência e de "vazio metafísico"

(Gliksohn, 1990:20) configura ideologicamente o Expressionismo, por outro lado, ele é em grande parte superado em virtude da ênfase nietzscheana na expressão pessoal e nos poderes criativos do indivíduo, nomeadamente na valorização do poder activo/afirmativo da loucura<sup>195</sup>. Esta nota positiva, contraditória, parece-nos igualmente marcante no caso de Fialho (o escritor refere-se, aliás, positivamente em diversos momentos da sua obra a Nietzsche (como vimos no panfleto "Literatura Gágá"), vendo nele o paradigma do "filósofo negador" ou do "boémio", isto é, alguém que vê o mundo sob uma óptica divergente ou deformante, mas também o profeta criador de Zaratustra," o neto de Spinoza, de Kant e de Rousseau" anunciando "uma segunda renascença onde o homem novo, o super-homem -"razão de ser da terra"-, encarnação dramatizada da evolução progressiva, surgiria nos traços do velho ideal cidadão da Grécia e Roma" (1992p:41). A valorização da vontade afirmativa, criativa que define o homem-novo<sup>196</sup>, liberto de todos os valores estabelecidos, divinos e humanos, derogados pelo niilismo, constitui um traço ideológico subjacente à escrita fialhiana.

Neste sentido, Fialho defenderá uma arte "epileptizada da dor de viver" (1992f:87), uma arte (e uma literatura, em particular) enquanto expressão "da alma apodrecida em dissoluções todas modernas" (1992i:41), ou, como ele diz ainda, enquanto expressão da "secura da alma hodierna" (1992i:15). À semelhança daquilo que a pintura expressionista haveria de fazer durante as primeiras décadas de noventa, a poética fialhiana veio questionar o conhecimento racional, positivo, substituindo-lhe uma visão emotiva, intuitiva, e quase sempre delirante do mundo. À representação impressionista do mundo exterior, centrada na reprodução passiva de sensações físico-ópticas, na

---

<sup>195</sup> Veja-se, entre outras, a seguinte passagem do Livro I dos fragmentos póstumos de Nietzsche, recolhidos sob o título de *Aurore*: "presque partout c'est la démence qui fraye la voie de la pensée neuve, qui lève l'interdit d'une coutume, d'une superstition respectée. (...) "C'est par la démence que les plus grands biens sont advenus à la Grèce", disait Platon avec toute l'humanité antique. Faisons un pas de plus: tous les hommes supérieurs qui se sentent irrésistiblement poussés à briser le joug d'une moralité quelconque et à instaurer de nouvelles lois n'eurent pas d'autre solution, *s'ils n'étaient pas réellement déments*, que de se rendre déments ou de se donner pour tels -et cela vaut pour les novateurs dans tous les domaines, et non pas seulement celui des institutions sacerdotales et politiques: - même l'inventeur du mètre poétique dut se faire accréditer par la démence" [1880] ( NIETZSCHE, 1980:28-29).

<sup>196</sup> Note-se que a destruição que a filosofia nietzscheana leva a cabo da estrutura racionalista em que assentava a ideia de homem na cultura ocidental arrasta consigo a dissolução do conceito tradicional de homem. O homem actual – o "último homem"- é um homem decadente porque, destruídos todos os valores de que até aí se tinha alimentado, ou, pelo menos, postos estes em crise, se mostra incapaz de apontar outros valores, de criar uma outra cultura radicalmente nova. O advento do super-homem, do homem-novo significa, pois, o ultrapassar do niilismo.

"fixação do que se vê", a poética fialhiana procurou contrapor uma arte que encontra o seu fundamento na "visão interior" e no desejo ou vontade de expressão<sup>197</sup>, uma arte que, como Fialho nos diz a respeito do pintor Sousa Lopes, tem "a sua gestação na própria alma" (1993b:47). À imagem pacífica do mundo e da vida que os pintores impressionistas procuraram transmitir -"la douce vie qu'on croyait (...) à la portée de tous" (Clark, 1994:127)-, à tranquilidade ou "joie de vivre" da vida burguesa que estes pintores celebraram, a poética fialhiana veio contrapor a desagregação, a dor de viver, a crueldade ou ferocidade da "pavorosa chaga humana" (Fialho de Almeida, 1992i:86).

O artista expressionista, alheio à lógica e à causalidade, apreende o mundo através da "explosion de son intériorité" (Gliksohn, 1990:43). Deste modo, tal como o viria a ser mais tarde para o Expressionismo e, em particular para o Expressionismo literário, também para a poética fialhiana "a nova poesia é produto da visão (das visões) do poeta", como o dissera, a respeito dos poetas expressionistas, o crítico e escritor Kasimir Edschmid: "Eles não viam. Olhavam. Eles não tiravam fotografias. Tinham visões." (Scheidl, s/d:13;12).

O mesmo se poderia dizer da escrita fialhiana: como temos vindo a demonstrar, Fialho recusa a *kodakização* do real, concebendo o seu próprio processo de escrita como uma "tinta delirante" ou como uma "alucinação visual". Num texto autógrafo inédito, dado a conhecer por Costa Pimpão, é o próprio escritor quem, sob a influência da literatura oitocentista que identifica o génio criador à alienação e dos estudos científicos de Lombroso<sup>198</sup>, irá ainda mais longe nessa recusa ao associar o seu processo de escrita à nevrose e à alucinação:

*"Uma antiga tara nevrasténica, e a vida isolada, intensa, a que o labor literário me forçava, davam a todo o meu ser agudezas de sensação quase urticantes, faziam do meu cérebro um pântano de sonhos, com escapadas alucinatórias, pinchando sobre estados latentes de terror."* (apud Pimpão, 1943:37).

---

<sup>197</sup> Sobre a distinção entre *expressão* e *expressividade* e a dimensão cognitiva da arte veja-se (SCRUTON, 1998: 213 e sg).

<sup>198</sup> Em vários momentos da sua obra, Fialho formula sobre si próprio a diagnose de "degenerado superior", fazendo equivar o génio à epilepsia e à loucura (cf. nota 333), como o fizera já, entre outros, em relação a Camilo Castelo Branco. A esta diagnose não é certamente alheio o facto de Fialho ter um irmão meio-louco de quem ficou responsável, após a morte da mãe, e por quem parece ter nutrido um carinho especial, cf. (PIMPÃO, 1943).

O antinaturalismo e, em certa medida, o anti-impressionismo de Fialho manifesta-se, com efeito, na valorização da dimensão visionária da poesia (e da arte, em geral), na afirmação do carácter intuitivo da arte e na associação do processo de gestação criativa ao sonho ou alucinação ou mesmo à "epilepsia", palavra que é frequente encontrar na obra de Fialho "para designar o carácter impulsivo e mecânico das imagens" (Pimpão, 1943:129). Graças ao(s) poder(es) da imaginação, o artista (e o escritor, em particular), é sempre, para Fialho, um "divino sonâmbulo" (1992p:170) ou um "visionista de mundos" (1992i: 248).

É essa valorização da dimensão visionária da arte que encontramos explícita no retrato de Manuel, o artista de génio obscuro que é, para Fialho, o paradigma do artista "visionista de mundos" e, em certo sentido, uma das suas máscaras ficcionais. O génio de Manuel reside não apenas no seu inconformismo rebelde, na recusa do convencional, do académico ou do cientificamente asséptico, mas sobretudo no alheamento em relação à realidade exterior que o leva a descer cada vez mais fundo aos abismos da sua alma, essa "poética nave" (1992b:63) de que emergem as visões e os espectros que perpassam a sua escrita. À semelhança da escrita de Manuel, também a escrita fialhiana tem a sua origem nesse fechamento sobre si próprio de que, em última instância, resulta a despolarização do real exterior.

Fialho defende uma escrita febril, habitada pelas "meias visões macabras da alta nevrose" (1992a:98), como aquela que, de algum modo, encontrámos nos textos de "Noite no Rio", "Manhã no Tejo" ou "Margens do Tejo": a paisagem é aqui, como tivemos oportunidade de mostrar, despolarizada, dando lugar à visão pictural, a uma "paisagem"imaginária que é, como diria Fernando Pessoa/Bernardo Soares, "um modo interior do exterior"<sup>199</sup> (ou ainda,

---

<sup>199</sup>Veja-se a este respeito a relação de afinidade entre a "visão pictural" ou a "crise de irreal" de Fialho e o sentimento da paisagem em Fernando Pessoa/Bernardo Soares, particularmente a visão pictural do Cais do Sodré:

"A grande dificuldade do orgulho que para mim oferece a contemplação das paisagens, é a dolorosa circunstância de já as haver com certeza contemplado alguém com intuito igual. (...) Esforço-me por isso para alterar sempre o que vejo de modo a torná-lo irrefragavelmente meu -de alterar, mentindo- o momento belo e na mesma ordem de linha de beleza, a linha do perfil das montanhas; de ver outras cores de efeito idêntico no poente -e assim crio, de educado que estou, e com o próprio gesto de olhar com que espontaneamente vejo, um modo interior do exterior. (...) Faço a paisagem ter para mim os efeitos da música, evocar-me imagens visuais -curioso e difícilíssimo triunfo do êxtase, tão difícil porque o agente evocativo é da mesma ordem de sensações que o que há-de evocar. O meu triunfo máximo no género foi quando, a certa hora ambígua de aspecto/ e luz/olhando para o Cais do Sodré nitidamente o *vi* um pagode chinês com estranhos guizos nas pontas dos telhados como chapéus absurdos -curioso pagode chinês *pintado* no

se tivermos em conta a paixão de Fialho pelo teatro, cenografia dramática). A "poesia" que emana destas "paisagens" não é, neste sentido, uma poesia lírica, mas uma "poesia" visionária, onírica, afirmando-se o poeta-paisagista não tanto pelo sentimento, mas sobretudo pelo poder transfigurador do seu olhar artista e pelo seu trabalho de "obreiro" da língua.

É, contudo, importante sublinhar que as visões que a escrita literária fialhiana cultiva não têm uma dimensão apocalíptica, catastrófica, como é frequente em muitos poetas expressionistas, sobretudo antes da Guerra, nem a intenção política, revolucionária, que anima muitos poetas expressionistas depois da Guerra (mesmo o Fialho panfletário, zurzindo implacavelmente tudo e todos, não parece alimentar qualquer esperança messiânica). A consciência linguística e formal sobrepõe-se na escrita de Fialho à "mensagem" ideológica; para o "observador descrente" do mundo, de que nos fala Helena Buescu, não há senão a palavra e o(s) seu(s) poder(es).

Com efeito, o estilo emotivo de Fialho, que todos são unânimes em enaltecer, revela-nos alguém que, "rotulando-se em arte como um realista, não passou nunca dum subjectivo que transformava as suas sensações visuais em fundos desgrenhados de paisagem interior" (Sardinha, 1917:42); uma paisagem em que os objectos se dissolvem, o sujeito se estilhaça, mas de cujos destroços emerge o poder encantatório da palavra. Nada mais afastado de uma estética da representação naturalista do que este "delírio paisagista" (Lessa, 1938:5) da obra fialhiana.

### **1.3. A dramatização da emoção: *pathos*, paroxismo e abstracção**

A dramatização da emoção a que assistimos em "Noite no Rio" e "Manhã no Tejo" pode ainda encontrar-se em muitas outras páginas fialhianas, quer ao

---

espaço, sobre o espaço-cetim, não sei como, sobre o espaço que perdura a abominável terceira dimensão" (PESSOA, Fernando/SOARES, Bernardo, 1982, II: 139).

nível da crítica de arte, quer ao nível da crónica ou dos contos, o que, mais uma vez vem confirmar a importância que a crítica de arte, e em particular, de pintura, tem na configuração da poética fialhiana. Em quase todas elas, a alucinação visual se manifesta como um complexo fenómeno óptico-psíquico de que resulta a desfocagem ou desrealização do real, um aspecto fundamental para a emergência do grotesco. Neste sentido, o delírio alucinatório vem não apenas tornar estranho o que antes era familiar, como também revelar uma realidade *outra* só acessível através do sonho, da febre, da alucinação ou da loucura. A poética fialhiana, cujas raízes românticas se tornam deste modo evidentes, constitui-se como uma descida aos mundos "subterrâneos" do inconsciente, uma forma de sondar os mistérios da interioridade, de auscultar tudo aquilo que se situa nas margens da razão; não admira, por isso, a frequência obsessiva com que aparecem na obra de Fialho, sobretudo nas suas descrições pictóricas, os neologismos "rembrandtesco" ou "goyesco" que denunciam o fascínio do escritor por esses dois grandes intérpretes dos aspectos mais obscuros e sombrios da alma humana.

A importância desta faceta visionária de Fialho levará Óscar Lopes a destacar o "sobrenaturalismo" ou o "realismo superior" (1973:419) que caracteriza as suas melhores páginas e, em particular aquelas em que surge, "em estado nascente", a estética expressionista<sup>200</sup> que o crítico define como uma "estética de pesadelo, de horror traduzido por situações irreais" (1973:426). Na opinião de Óscar Lopes, pela identificação do acto de criação artística ao sonho, ao inconsciente ou mesmo à alienação mental, a escrita fialhiana viria, em certos aspectos, abrir caminho ao surrealismo (ou super-realismo) enquanto movimento estético-literário dominante no panorama cultural europeu da primeira metade do século XX.

Convém acrescentar ainda que a valorização da experiência interior que encontramos em "Noite no Rio", "Manhã no Tejo" e "Margens do Tejo" não se confunde com o subjectivismo ou confessionalismo românticos: não é a

---

<sup>200</sup> A este respeito, Óscar Lopes esclarece o seguinte: "Chamo aqui *expressionista* a uma técnica literária que, em vez de uma tipificação da realidade bem reconhecível termo a termo (técnica naturalista), em vez de simples lampejos mais subjectivantes onde a análise costumeira se omite mas continua possível a identificação global do objecto (técnica impressionista, também usada por Fialho, por exemplo em *Os Ceifeiros*), se substitui o modelo senso-comum da realidade por um outro modelo que, na sua estrutura de conjunto, é aparentemente irreal, mas nos faz sentir algo de importante e geralmente despercebido na realidade" (LOPES, 1973: 425-426).

expressão dos sentimentos ou emoções individuais que interessa particularmente a Fialho, mas a sua "visualização estética", a sua transformação em matéria plástica/poética, isto é, em imagens "à la fois transcendantes et autonomes qui, comme telles, dépassent le monde anedoctique, accessible à la description, images qui, en tant que "sujets" constituent déjà une création ou un rêve" (Gliksohn, 1990:25). A autonomia que as imagens ou visões de algum modo aqui adquirem em relação à lógica da linguagem discursiva, vem confrontar directamente o espectador/leitor com as diversas faces da dor humana, com a fragilidade da condição humana ou, como diria Raul Brandão, com o *espanto* de viver, mas também com o mistério do *au-delà*, a inquietação espiritual, ou ainda com a descoberta dos mundos possíveis do sonho e da imaginação.

Mas se a dimensão visionária é uma das características mais salientes da poética fialhiana, igualmente determinante é a sua dimensão dramática, entendida aqui quer no sentido pessoano, de objectivação ou abstractização da emoção, quer no sentido aristotélico, mais lato, de *pathos*<sup>201</sup>, quer no sentido mais específico de escrita teatral. O "delírio paisagista" que temos vindo a notar, particularmente em "Noite no Rio", constitui assim uma forma de "dramatização da emoção" que Pessoa define como "o despir a emoção de tudo quanto é accidental e pessoal, tornando-a abstracta - humana" (Pessoa, 1973:148). O carácter dinâmico das "visões", o cenário fantástico, a luz, a música, os actores que neles encontramos, representam (no sentido teatral do termo), perante o olhar do espectador/leitor, não uma dor individual, mas o drama do destino humano: "ils ne visent pas à donner au spectateur l'illusion du réel, mais à l'entraîner dans un espace imaginaire qui donne accès à l'âme humaine et aux vérités générales" (Gliksohn, 1990:118). Enquanto expressão da alma, o "delírio paisagista" corporiza uma atitude de ruptura com as convenções do realismo naturalista (e, se quisermos manter aqui a

---

<sup>201</sup> Tal como o define Aristóteles na *Poética*, o *pathos* é, juntamente com a peripécia e o reconhecimento, uma das partes constituintes do mito trágico, consistindo num efeito violento, para utilizar a expressão de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot na tradução francesa desta obra: "quant à l'effet violent, c'est une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grands douleurs, les blessures et toutes choses du même genre" (ARISTÓTELES, 1980: 73;11 52b 11-14). Na *Retórica*, o filósofo estagirita refere-se ao *pathos* não apenas como uma das componentes da arte retórica atinente ao efeito do argumento persuasivo sobre o ouvinte, mas também, particularmente no Livro III desta obra, à *pathetike lexis*, isto é, como nos diz o tradutor espanhol Quintín Racionero, "a la capacidad del discurso para expresar o denotar cualesquiera pasiones (cólera, piedad, emulación, etc), que nacen de los hechos relatados y que el oyente puede compartir con el orador" (ARISTÓTELES, 1990: 513).

comparação com o género dramático, com as convenções do teatro psicológico e realista); a tensão dramática que aqui encontramos é dada a conhecer ao "espectador" não através da acção, do desenvolvimento do carácter psicológico das personagens ou do diálogo, mas da estilização do cenário, dos gestos exteriores e linguagem corporal, do dinamismo das imagens, do silêncio.

Curiosamente, a abstracção inerente ao "delírio paisagista" de "Noite no Rio" denota alguma afinidade com aquilo que, em 1908, Wilhelm Worringer destacara como característica da "arte nórdica"<sup>202</sup>: a presença do *pathos* inquietante associado à animização do inorgânico. Daí, na opinião do crítico de arte alemão, a tendência para a abstracção que a arte nórdica apresenta; "et de là aussi ces formes naturelles déformées par l'émotion et qui cherchent à exprimer l'inquiétude et la terreur que l'homme peut ressentir en face d'une nature fondamentalement hostile et inhumaine. (...) Le besoin d'activité qui se trouve dans l'homme nordique, à qui est interdite toute traduction du réel en connaissance claire, et que l'absence de cette solution naturelle intensifie, se décharge finalement dans un déploiement malsain de l'imagination visionnaire. Le réel, que l'homme gothique ne pouvait pas transformer en naturel au moyen de la connaissance claire, était écrasé par ce jeu renforcé de l'imagination et transformé en un réel dénaturé et rehaussé en irréel. Tout devient bizarre et fantastique. Derrière l'apparence visible d'une chose rôde sa caricature, derrière l'absence de vie d'une autre, une vie spectrale et inquiétante, et de la sorte, toutes choses réelles deviennent grotesques" (Read, 1960: 73-76).

Nesta perspectiva, a abstracção é não apenas um efeito da despolarização do real potenciada pela imaginação grotesca e pelo *pathos*, como também uma das características principais da arte nórdica, uma arte que claramente se opõe

---

<sup>202</sup> A evocação, a propósito da imagem do barco deslizando no rio, de uma "lenda renana" não deixa de ser significativa, assim como a presença do barqueiro-louro, cuja beleza "nórdica" deslumbra o poeta-narrador. Fialho mostra, em vários momentos da sua obra, um fascínio pelos povos do Norte, e em particular pelo povo germânico, quer em termos culturais (como o confirma, por exemplo, a valorização que faz do *lied* (FIALHO DE ALMEIDA, 1992p:171), quer em termos estéticos, particularmente, no que diz respeito à beleza da raça alemã. Veja-se, como exemplo da importância da beleza nórdica na mitologia pessoal de Fialho, a descrição da entrada de marinheiros alemães no café Martinho e o "émoi de humilhação" que ela provocou entre os presentes (FIALHO DE ALMEIDA, 1992i: 9-10). O fascínio pela cultura germânica (como de um modo geral, pelos povos do Norte), "bárbara" – em oposição à cultura clássica, de raiz greco-latina- é mais um sinal da atitude anticlássica de Fialho.

à tranquilidade e racionalidade da arte clássica<sup>203</sup>. Despolarização do real, distorção grotesca e abstracção são aqui, como na poética de Fialho, indissociáveis.

O “espírito nórdico”, dominado pela presença desta “vida espectral e inquietante” espreitando por detrás de cada objecto, encontrará a sua manifestação mais significativa no expressionismo que Fernand Hazan, no seu *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, define deste modo:

*“L’expressionisme constitue la phase actuelle du romantisme, sur un mode tragique lié à l’angoisse de notre temps, à la résurgence de l’esprit slave et nordique.”* (1954: 96-97).

Se, de acordo com Fernand Hazan, o expressionismo resulta da síntese da evolução da imaginação romântica com o “inquietante” nórdico, sob um “modo” trágico moderno, poderíamos acrescentar que esta compresença de factores parece igualmente determinante, pelas razões que temos vindo a expor, na escrita de Fialho.

A escrita fialhiana cultiva a intensidade dramática e o *pathos*, procurando romper deste modo com a neutralidade emotiva e a objectividade da escrita naturalista: a linguagem fialhiana busca frequentemente o superlativo, a amplificação ou a hipérbole. Fialho, crítico de arte, já de alguma forma o sugerira ao afirmar que “o verdadeiro sentimento da paisagem” (e, de um modo geral, a emoção artística) consiste não em “fixar um aspecto da natureza”, mas em corrigi-la ou filtrá-la “através dum sofrimento ou dum êxtase” (1992i:183): o paroxismo emotivo, a preferência por situações limite, é aqui explicitamente valorizado enquanto elemento fundamental da criação e expressão artísticas.

Num outro texto, datado de 1907, ao referir-se aos trabalhos de escultura dos alunos da Academia Nacional de Belas-Artes, Fialho teoriza sobre a importância da expressão no domínio da criação artística, relacionando-a directamente com o *pathos* moderno:

---

<sup>203</sup>A este respeito, Herbert Read acrescenta: “La tradition nordique est en elle-même complexe, mais sur un point ne varie pas: l’acceptation par les classiques de la nature comme d’un cadre serein pour les efforts humains, et de l’art comme d’une représentation harmonieuse de notre monde (l’art conçu comme un bon fauteuil, un lénifiant cérébral selon l’idéal de Matisse) n’est pas suffisamment expressive pour la tradition nordique. (...) L’Expressionisme c’est cela; un art absolument sans rapport avec le calme raffinement de l’art classique” (READ, 1960:75-76).

"Para a arte o curioso é fixar na matéria imperecível, não a silhueta morta dos corpos, mas a expressão torturada, inconfundível, roaz do pensamento. Artistas que limitem as suas pesquisas a uma animalidade meramente plástica, que pecúlio darão eles à psicologia poética e passional do nosso tempo, e que interesse pode essa obra ter na conquista da vida contemporânea? Em Portugal inda vem mal compreendido o papel da escultura nesta prescruta dramática da expressão." (1993b:82).

Fialho valoriza desde logo nesta "prescruta [sic] dramática da expressão" o suporte material, a matéria plástica "imperecível", o volume e a forma escultóricos, enquanto forma de expressão "torturada" da angústia existencial do homem moderno: o corpo, na sua materialidade ou "animalidade plástica", nas virtualidades expressivas dos seus gestos e atitudes, movimentos ou contorções, torna-se significante de um significado mais profundo, o palco de um conflito dramático que interessa particularmente ao escritor e crítico de arte.

Um exemplo paradigmático da dramatização da emoção, associada à visão pictural e ao *pathos* de que resulta a despolarização do real, e onde o corpo, enquanto objecto de expressão dramática assume um relevo assinalável, é aquele que encontramos em "Ceifeiros"<sup>204</sup>, texto publicado em 1900, no volume *À Esquina* e de que aqui transcrevemos o fragmento final. Curiosamente, Óscar Lopes considerou este texto, uma vez mais em íntima relação com o tratamento da paisagem, como "o zénite do impressionismo"<sup>205</sup> de Fialho, "um texto impressionista dificilmente excedível" (1973:429-430): aqui, "a agudeza dos sentidos é, pela febre externa do sonho, elevada até um registo de dor e de confusão sensorial, ou sinestesia. Fialho esmera-se em captar esse registo em toda a gama do sensório" (1973:429). Para o crítico literário, neste predomínio da nota ou "impressão" subjectiva provocada pelo real exterior, embora permitindo a identificação global do objecto, reside o impressionismo de

---

<sup>204</sup> Raul Brandão levanta a hipótese de o texto de "Os Ceifeiros" poder ter sido inicialmente concebido como parte integrante de *Os Cavadores*, romance abortado "em que ele queria pegar no homem do campo e levá-lo, sempre explorado, desde o baptismo até à morte..." (BRANDÃO, 1998a:72). Sobre este projecto de romance nada se conhece, excepto uma série de notas e apontamentos dispersos; entre estes, "abundam, sobretudo, as notas da linguagem rural, que serviriam, certamente, para dar cor ao estilo", (PIMPÃO, 1943:168).

<sup>205</sup> Idêntica opinião foi recentemente defendida por José Augusto Bernardes ao considerar "Os Ceifeiros" como "a obra-prima do impressionismo de Fialho de Almeida" (BERNARDES, 2001:307).

Fialho<sup>206</sup>. O texto em questão que começa por ser "o quadro das ceifas" ou a descrição do dia de trabalho dos ceifeiros cede progressivamente lugar à visão pictural de Fialho:

*"Dez, onze horas... o termómetro subiu a 48 e a 50, e o zangarreio das cigarras, prenúncio do terrível meio-dia, a princípio disperso, agora multiplica-se num uníssono de milhões e milhões de gritos roucos. Aqueles ruídos fazem um marulho agudo pelo campo, parecendo, não voz d'insecto, mas uma súplica geral, da terra devorada, ao sol feroz. Eles vêm de todos os pontos do horizonte, e pelo caminho somam-se aos que topam, incham no ar, trepidam, centuplicam de fúria e ressonância, vão, vêm, ondulam, generalizam-se, ensurdecedores, constantes, alucinantes, ora num choro, ora em zumbaia, ora em chacota; e de cada vez que o soão abre a goela para extinguir a vida e enconcharrar as folhas das árvores, mais teimoso, intenso, aquele marulho maldito desagrega a sua pulsação de loucura isócrona com o delírio do cérebro, a febre do pulso, e o arfar desesperado do peito, à cata de ar. Desde esse instante a vida normal, fisiológica, do ceifeiro, é impossível, e entra-se numa flagelação, de onde a poder de teimas a resistência vital produz, no meio do trabalho, alucinações de sentidos e delíquios. Sob a direita e intolerável flama do sol, perdeu-se a sombra, mas o calor não é só do sol, senão concentrado, sufocante, em brasa viva, radia de tudo, cega, deslumbrase, exala-se de tudo, como se dentro de cada coisa houvesse um foco directo, incandescente. Tocar um ferro, uma pedra, uma raiz, um caule, é dar um grito de dor pela queimadura horrível do contacto. A luz é tanta, tão reenviada de tudo, que os olhos chamuscados perdem a noção das formas e dos planos; de sorte que a paisagem torna-se obscura, e os objectos deixam de existir pela vista real, uniformizando-se as quatro cores da paisagem, em uma única, a cor do vácuo, que é fulva, ardente, deslumbrante, irradiante, feita de picadas, de estalidos, de asfixias, de blasfémias! Tudo crepita, árvores, terra, ferros, rochas, animais; faísca tudo, e a natureza toma um tom de martírio, perante o qual, atónito, o próprio homem esquece as suas dores! Meio-dia, a hora da sesta enfim! O manajero faz o sinal: Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo ! quando já, automáticos, os desgraçados deixam a foice, em tropos-galhopos, à procura de um canto onde cair. Sombras, aonde? O sol devora o ar, o termómetro ao sol faz 50 graus completos, temperatura das primeiras vinte léguas de areia do Saará; nos bordos do horizonte o céu parece estúpido, baço de pó, de um azul trepidante no zénite; e por mais que se contemple o quadro diabólico, feito de sol, de banalidade, de malevolência e de grandeza, impossível encarar sem pavor essa desmesurabilidade de linhas, esse vazio*

---

<sup>206</sup> A obra de Fialho tem sido muitas vezes, e em nosso entender superficial ou impropriamente, conexionada com o Impressionismo, uma aproximação certamente condicionada pelo fantasma da leitura naturalista.

*espaço, essa nudez de terra cor de cinza, extenuada num estupor sem outro igual. Mas o que eles querem é abandonar-se, cair para ali, seja onde for. Alguns tiram a roupa encharcada e fétida do suor, e entre as estevas, imundos, nus, tombam de bruços, deslumbrados, incapazes de um esforço, flácidos, com a inquietação sinistra da hora, um peso de cérebro que parece a cabeça rebentando do crânio, inchada de calor, e revolvendo sem apetite os alforjes, com o paladar encortiçado, o pão sabendo a terra, a água a caldo, a boca a lodo -e uma ânsia de dormir, atroz, complicada de terror de ficar ali na primeira letargia.*

*Dormir! Tortura nova, a mais maldita e a pior que os estortega. Fecham os olhos, amadornam, mas os sentidos exasperados da luz contínua, piafam na alucinação como cavalos de ciganos bêbedos de aguardente. Ao ouvido, o zumbir das varejeiras e atabões dá-lhes a ilusão do falazar de muita gente, e vezes sem conta se erguem para apartar factícias guerreiras. As mesmas desordens no olfacto, onde o simples travo do feno aquecido se lhes exagera na pituitária por modos de lha iludir com as asfixias de um incêndio; e calcula-se o sobressalto, sabendo como os fogos sejam, naquela região sem água, o ululante dragão devastador! Mas alucinação torturante é a da vista. Ficou-lhes no cérebro uma claridade que se refracta através do sono, e faz das pálpebras, estores escarlates; de sorte que, mesmo dormindo, os ceifeiros não cessam de sonhar intensos sóis, de ver no campo dos olhos fechados, moscas de fogo, fosfenas, revérberos e instantâneas auroras boreais... Ao cabo de algumas horas deste estado congestivo, o desejo das trevas toma um carácter de ânsia adusta, e é neste momento que a impaciência faz pruridos na pele, e prepara aos moscardos ocasião de exustinare melhor o paciente. As cegueiras periódicas são também, nestas ocasiões de trabalho, frequentíssimas, e derivam da afluência de sangue à base do cérebro, da acção persistente do levante, e da fadiga enfim dos nervos visuais. Começam por vislumbres, vendo-se tudo subitamente amarelo de fogo, ou azul, que se acentua com uma zoeira de ouvidos, até que no fim de cinco minutos é abolida a discriminação das formas, e fica apenas uma noção de névoa, onde se movem sombras indistintas... (1992k: 66-68).*

A paisagem alentejana sob o sol escaldante do Verão serve aqui de cenário à representação humana que constitui o motivo central deste "quadro", como, aliás, o próprio título o sugere. A paisagem descrita parece imediatamente reenviar-nos para um dos temas privilegiados pelos expressionistas da *Die Brücke*: a integração harmoniosa do homem num espaço natural, livre, não contaminado (ainda) por qualquer vestígio da sociedade industrializada. No entanto, a descrição das searas alentejanas e do trabalho árduo dos ceifeiros vem mostrar como radicalmente utópica tal integração: a paisagem descrita

decorre não de uma visão idealizada, de inspiração rousseuniana, da relação homem-natureza, longe dos malefícios da sociedade, mas de uma visão pessimista, cruel, do mundo, onde o homem e a natureza se tornam cúmplices da mesma luta contra uma força obscura, irracional ou simplesmente a-racional - como nos diz o autor, a paisagem descrita é assim o "pavoroso espectáculo da natureza e do homem, torturados a fogo para expiar o crime de uma ter dado fruto, e de outro insistir em viver dele" (*id*:64).

A visão plástica, pictural de Fialho mostra-se aqui, no entanto, menos atenta àquilo a que Óscar Lopes chama a "identificação global do objecto", à "impressão" (interior) provocada pela paisagem (exterior) ou ao realismo dos efeitos de luz e cor na percepção dos objectos do que à desrealização do real que as imagens potenciam, aos fantasmas interiores que elas exorcizam: por outras palavras, a visão plástica de Fialho está mais próxima do expressionismo do que do impressionismo exaltado por Óscar Lopes. O expressionismo desta visão manifesta-se, antes de mais, no desejo de expressar através da forma uma emoção pessoal -mas também, como veremos, no *pathos* subjacente a esta visão, isto é, no desejo de provocar o espectador/leitor "emotionally and spiritually through a markedly personal vision of the world, communicated through anti-naturalistic forms and colours" (Lynton, 1992:25). Para mais, convém notá-lo, o poeta-narrador assume-se como sujeito da visão/enunciação, referindo-se explicitamente ao "quadro das ceifas" como um misto de observação do trabalho dos ceifeiros, da realidade exterior, de evocação das suas "reminiscências antigas de campónio" (1992k:61) e de imaginação; em grande medida, a estranheza de "Ceifeiros" reside nesta íntima ligação da "qualidade lírica" com o modo trágico.

A descrição objectiva inicial da paisagem transtagana cede lugar à pintura de uma "paisagem" emotiva<sup>207</sup>, uma paisagem de dor, de desolação, de

---

<sup>207</sup> Teixeira de Pascoaes refere-se deste modo à visão pictórica da "paisagem alentejana" na escrita de Fialho, ao "afastamento" do escritor em relação à paisagem: "Compreendo que a planura de entre o Tejo e o Guadiana, com os seus eternos crepúsculos, criassem os cantos populares e os versos de Mário Beirão. Mas um temperamento como o de Fialho de Almeida, pela sua complexidade e exagero, afasta-se da paisagem, por mais divinamente que a descreva. Fialho é um pintor extraordinário, mas não se confunde com as suas telas. Lembra-me Dostoiévski, que nos deu do povo russo o quadro mais vivo e completo e é, na Rússia, ao mesmo tempo, um estrangeiro, um Profeta fugido do deserto para a Estepe. Fialho foi alentejano como Dostoiévski foi russo. Em Mário Beirão, o canto envolve a paisagem e o poeta, que surgem, diante de nós, como do centro duma auréola. Vede o Alentejo imortal: os cantos populares, Fialho, Beirão e a *barbacã sobre a planície imensa*" (MOURÃO-FERREIRA (ed.), 1990:145); In *Ecos do Guadiana*, Mértola, 4-III-1935; reprod. por Luís Amaro no Diário de Lisboa, 1-II-1965 e, em 1990, em colaboração com António Cândido Franco, no artigo "O "Canto Beironiano" e outros "cantos" na prosa de

excesso dos sentidos: uma paisagem onde o elemento visual, a imagem pictórica (assim como a dinâmica fónico-rítmica, musical) parece querer sobrepor-se ao texto, à linguagem discursiva. Por outras palavras, a descrição de “Ceifeiros” pretende dar-se a ver como se fosse um quadro, isto é, privilegiando o impacto sensorial, físico, da imagem em detrimento da ordem lógica, discursiva, a dimensão espacial em vez da sequência temporal que o processo de leitura pressupõe e, sobretudo, negando de alguma forma a linguagem narrativa para descobrir as potencialidades expressivas, “plásticas”, da linguagem poética.

Deste modo se constrói uma paisagem de pesadelo, opressiva, feita da acumulação de imagens cuja característica mais saliente é a ruptura relativamente à escala ou à ordem lógica natural. A desrealização do real surge aqui, em primeiro lugar, associada ao excesso, ao excesso de luz e calor, ao “sol feroz” e implacável, que provoca quer a hipersensibilidade dos sentidos dos ceifeiros, quer a “visão pictural” do poeta-pintor. Transfigurada pelo excesso de luz, pelo delírio e pela alienação mental, a paisagem alentejana desrealiza-se, “torna-se obscura”, um “espaço vazio” e nu, onde os objectos perdem os seus contornos habituais, ou, como nos diz o texto, onde “os objectos deixam de existir pela vista real”, convertendo-se “numa noção de névoa”, em “sombras indistintas”. Desrealizando-se, a paisagem torna-se, em certo sentido, abstracta.

O “delírio paisagista” começa sob a forma de *caramelejo*, vocábulo popular alentejano que designa um fenómeno de deformação óptica provocado pelo calor, bastante frequente nesta região: a paisagem -explica Fialho-, observada “através de camadas de ar aquecidas desigualmente, como que se refrange numa sucessão de lâminas horizontais, aparecendo à vista numa perpétua e irradiante oscilação” (1992k: 65). Contudo, a desrealização do real não resulta apenas da refacção da luz, pressupondo igualmente uma componente psíquica: a intensidade da luz solar e do calor provocam o delírio (se não mesmo o delíquio) e a alucinação dos sentidos dos ceifeiros, principalmente

---

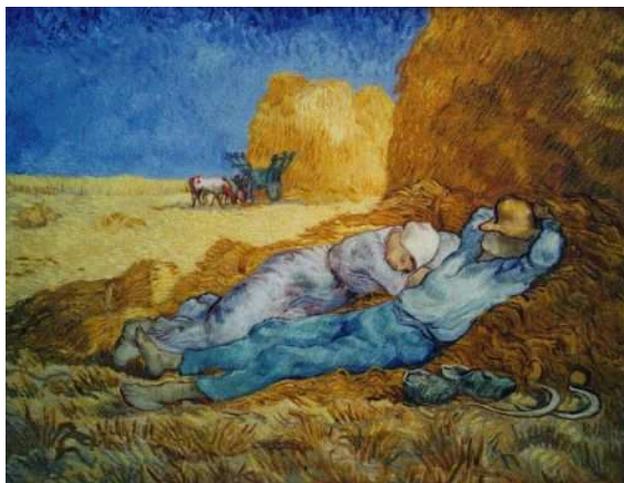
Teixeira de Pascoaes” na revista *Colóquio/Letras* aqui citada. O mesmo texto, até agora inédito em livro, foi recentemente incluído na (re)edição completa da obra de Pascoaes. Cf. (PASCOAES, 2004).

da visão e da audição. A loucura<sup>208</sup>, enquanto perda momentânea da razão, vem assim acentuar a anamorfose das formas, provocar a desagregação geral, instaurar a confusão entre o real e o delírio imaginativo.

A amplificação como figura de estilo desempenha a este nível um papel fundamental: os insectos "somam-se aos que topam", "incham no ar" e "centuplicam de fúria e de ressonância", "generalizam-se", provocando um marulho ensurdecedor que se multiplica num "unísono de milhões e milhões de gritos roucos"; o calor "não é só do sol, senão concentrado, sufocante, em brasa viva, radia de tudo, exala-se de tudo", torna-se "um foco incandescente" oculto dentro de cada coisa; a luz "é tanta, tão reenviada de tudo, que os olhos chamuscados perdem a noção das formas e dos planos"; o simples travo do feno aquecido, exagerado pela pituitária, provoca as "asfixias de um incêndio"; os fogos transformam-se num "dragão devastador"; os olhos fechados dos ceifeiros não cessam de ver, no plural, "intensos sóis, moscas de fogo e instantâneas auroras boreais", a cabeça incha e "rebenta do crânio"; a própria paisagem impõe-se na sua "desmesurabilidade de linhas". Tudo se anima, incha, multiplica.

---

<sup>208</sup> A relação do clima alentejano com a loucura aparece, aliás, reiterada noutros momentos da obra de Fialho, nomeadamente em *O País das Uvas*: "Sob uma tal incandescência, que diríeis uma tripla essência de tortura, veiculada em fulgurantes zoeiras de arco-íris, adeus tranquilas sensações, ideias serenas, exactidões religiosas dos sentidos, índoles mansas e amoráveis, almas translúcidas e benignos ideais de felicidade! Cada raio de sol é uma pata de demónio agitando nos crânios todas as sortes de impulsões desencontradas, todas as monomanias mefistofélicas e bizarras. Razão por que saem daqui tantos artistas, tantos relassos, tantos pulhas e tantos doidos" (1982b:55). Para além da importância que teve na vida de Fialho um irmão meio-louco, ele mesmo, como o salientou Jacinto Prado Coelho, "parece incluir-se entre os "artistas" e os "doidos" gerados pelo clima alentejano (COELHO, 1944:7).



(Fig. 9) Van Gogh, *A Sesta (segundo Millet)*, 1890

O discurso hiperbólico confronta-nos assim com uma sensibilidade exasperada até ao paroxismo, de que resulta uma paisagem distorcida/contorcida pela dor, uma "paisagem" alucinante que assume aqui contornos fantásticos em virtude da omnipresença de uma força sobrenatural. Longe do idealismo bucólico e espiritual das paisagens e dos ceifeiros de Millet (Fig.9), longe da luminosidade tranquila das searas de Monet, a paisagem alentejana de Fialho antes nos evoca a visão atormentada de Van Gogh nos seus últimos quadros e, de um modo particular, a paisagem inquietante e sinistra de *Campo de trigo com corvos* (Fig.10) –(as cores sombrias do céu em contraste com os tons fulvos, "ardentes", da seara, a horizontalidade dominante, o voo ameaçador dos corvos -substituído em "Ceifeiros" pelo voo não menos ameaçador dos insectos-, a encruzilhada de caminhos que parecem conduzir a lado nenhum, a ruptura ao nível da perspectiva, a pincelada agitada, nervosa, a tensão dramática que emana desta paisagem "vazia", tudo isto aproxima o quadro de Van Gogh de "Ceifeiros", a tal ponto que, *mutatis mutandis*, dir-se-ia ser este o cenário pictórico do drama vivido pelos ceifeiros).



(Fig. 10) Van Gogh, *Campo de trigo com corvos*, 1890

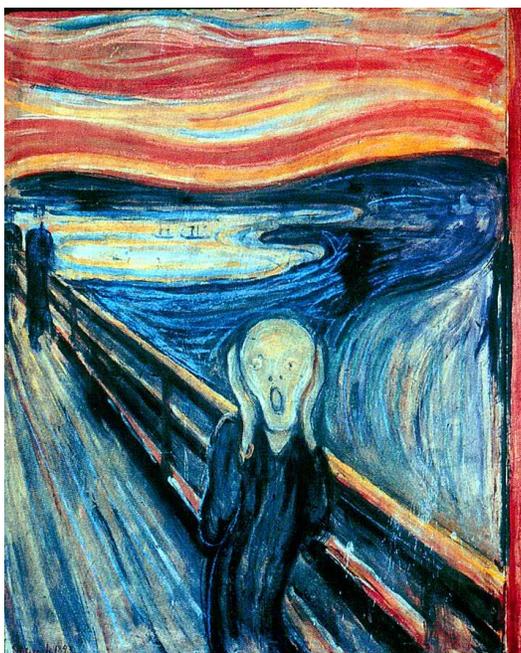
O jogo de antíteses que o quadro explora (céu/terra; vida/morte; luz/sombra; transcendente/imaneante; sol + vento suão + insectos/ ceifeiros + searas), associado à técnica do claro-escuro tão do agrado de Fialho, vem, por outro lado, apresentar ao leitor/receptor não apenas uma visão do mundo como conflito, mas também favorecer a diluição dos contornos até todos os elementos do quadro se confundirem numa única cor, a "cor do vácuo", ou se converterem em "sombras indistintas".

Também a hipotipose como figura de estilo surge aqui, paradoxalmente, indissociável do próprio processo de distorção/desrealização do real. A acumulação de pormenores descritivos/decorativos tem menos a ver com o princípio horaciano do "ut pictura, poesis", com uma qualquer manifestação de realismo pictórico do que com a "visão pictural", delirante, do poeta/pintor: a hipotipose do real confunde-se aqui com a hipotipose visionária<sup>209</sup>, dando lugar a uma ambivalência ou "equidistância" (García Berrio y Hernández Fernández, 1988:93) fundamental entre o real exterior e o delírio imaginativo. Convém notar que a hipotipose constitui ainda um instrumento de despolarização do real ao procurar "fixar uma essência dinâmica", reduzir ao estatismo de uma imagem os gestos e movimentos que traduzem o conflito agónico dos ceifeiros e da natureza. Deste modo, "dès que le mouvement acquiert une qualité et une forme constantes, on voit se reconstituer une permanence à l'intérieur du

---

<sup>209</sup> Henri Morier entende deste modo a hipotipose visionária: "la vision du prophète, celle du poète ou de l'illuminé est la projection d'une image intérieure idéale. Présentée comme une scène réelle, elle a des caractères visuels, spatiaux, colorés. Mais elle y ajoute des traits de force, de grandeur et de simplification; des contrastes de valeurs, des oppositions accusées qui confinent à l'hyperbole et à l'artifice, et qui, par leur aspect stylisé, invitent à l'interprétation symbolique", (MORIER, 1975:508).

changement" (Morier, 1975:502): a repetição<sup>210</sup> de gestos e de movimentos (o movimento ondulatório e circular dos insectos, o suão a "abrir a goela", o "arfar desesperado" dos ceifeiros, o gesto de cair no chão/dormir, a crepitação ou ferver da natureza) criam um efeito de imobilidade, reduzindo à imagem de um "grito" a paisagem alentejana (note-se que o desejo expressionista de captação de atitudes somáticas se mostra aqui igualmente muito próximo da técnica cinematográfica, nomeadamente na utilização expressiva do *close-up*); tal como em *O Grito* de Munch (Fig.11), também aqui "o grito" dos ceifeiros se estende ao cenário natural, absorvendo e distorcendo tudo, até ao paroxismo<sup>211</sup>.



(Fig. 11) E. Munch, *O Grito*, 1893

---

<sup>210</sup> A este respeito, Morier aproxima a hipotipose de um certo tipo de efeito cinematográfico que sugere a abolição do movimento: "cette mouette que le même battement d'ailes emporte hors de l'écran est immobile dans le schéma de son vol; cette vague qui revient à l'assaut du roc blanchit pour l'éternité; cette bataille de Taillebourg n'est que bras levés et sans cesse abattus". Effet de kinéscope plus encore que de cinéma: les mêmes séquences se renouvellent pour décrire un geste unique", (*id*: 502).

<sup>211</sup> O diário de Munch contém este apontamento que sugere uma descrição de *O Grito*: "Estava a passear cá fora com dois amigos, e o Sol começava a pôr-se -de repente o céu ficou vermelho, cor de sangue- Parei, sentia-me exausto e apoiei-me a uma cerca-havia sangue e línguas de fogo por cima do fiorde azul-escuro e da cidade- os meus amigos continuaram a andar e eu ali fiquei, de pé, a tremer de medo- e senti um grito infundável a atravessar a Natureza" (BISCHOFF, Ulrich (2004: 53). A "visão" subjectiva, a violência do Sol poente cuja luz vermelha parece ameaçar submergir o mundo, o grito da natureza, são elementos que aproximam *Os Ceifeiros* de *O Grito*.

Poderíamos dizer que, ao contrário da leveza que Italo Calvino definiu como aquilo que nos liberta da força de gravidade, do peso do nosso próprio corpo, o texto de “Ceifeiros” transmite-nos sobretudo a ideia de peso, de uma força gravítica inexorável que atrai os ceifeiros para o chão, para a “terra cor de cinza”: o *pathos* é aqui indissociável da violência contida no espectáculo de um corpo em queda. A repetição quase pleonástica de expressões como “abandonar-se, cair, tombar de bruços”, “dormir” e “amadornar”, denunciam afinal a oposição entre a fragilidade/horizontalidade dos ceifeiros e a crua verticalidade do sol, aquilo a que Calvino chama o “inelutável peso de viver” (1998:21): o corpo “flácido, incapaz de um esforço”, o “peso do cérebro que parece a cabeça rebentando do crânio” são assim, mais do que a imagem do corpo que se contorce e sucumbe ao seu próprio peso, a imagem do trágico que define a condição humana, a expressão do sentimento de derrelicção que caracteriza a situação existencial do homem no mundo. (E a importância atribuída ao corpo<sup>212</sup> enquanto matéria de expressão artística, enquanto linguagem -olhar, gestos, movimentos e atitudes-, é aqui mais uma marca expressionista, e em particular uma característica que evidencia a ligação de “Ceifeiros” com a representação dramática<sup>213</sup>: a pantomina substitui o drama. De resto, o tópico do mundo como um “teatro universal”<sup>214</sup>, no qual os homens são simples actores, é bem visível neste texto).

A própria natureza surge aqui como um espaço caótico, dominado pela

---

<sup>212</sup> Como sublinhou Walter Rheiner, em “Expressionisme et Théâtre”, “la base de l'expressionisme, c'est le corps. C'est à partir de lui et à travers lui qu'il est possible de faire parler l'âme. Mais faire parler l'âme dans le corps, voilà qui signifie le geste ample, la raideur et la pesanteur, la juste évaluation du mouvement; voilà qui signifie aussi qu'il faut imaginer pour le corps un nouveau langage (...); c'est au corps de saisir tous les moyens dont il est capable, c'est au corps de se transformer en oeuvre d'art” (in: GLIKSOHN, 1990:119).

<sup>213</sup> De notar ainda, se insistirmos na “leitura” de *Ceifeiros* como um texto dramático, a ruptura que este significa em relação ao teatro anterior, em particular ao teatro naturalista. A este nível, os *Ceifeiros* aproximam-se do “théâtre d'esprit” que os simbolistas procuraram afirmar em oposição ao “théâtre réel”, sobretudo no que diz respeito ao “desprezo da realidade contemporânea e da observação exacta, [à] tendência para anular a acção e não subordinação ao fio de uma intriga, [à] imprecisão de cenários e vestuários, [à] redução do número de actores, até ao ideal do actor único” (PEREIRA, 1975:96). Deste modo, tal como no teatro simbolista, o texto *Ceifeiros* caracteriza-se por um elemento essencial de irrealidade, pela criação de uma verdade intemporal, pela predisposição poética e pela substituição do drama pela pantomina.

<sup>214</sup> Maria João Reynaud chamou recentemente a atenção para a importância que este *topos* do *theatrum mundi* tem para a mundividência expressionista de Raul Brandão, relacionando-o com o tema da *representação* e do sentimento trágico da vida. Idêntica posição se poderia tomar em relação a Fialho (pese embora o facto deste não ter optado pelo género dramático), o que, como tivemos ocasião de notar, apenas confirma a proximidade entre os dois escritores oitocentistas e a importância que a mundividência fialhiana teve em Raul Brandão. Cf. (REYNAUD, 2004:84-102). Sobre a história do *topos* que, remontando a Platão, nas *Leis*, atravessa a literatura latina e medieval, atingindo uma importância capital no teatro shakespeariano e no teatro barroco espanhol, cf. (CURTIUS, 1976).

loucura, pelo irracional que o barulho ensurdecido dos insectos insinua: tudo parece subitamente animado por uma força estranha e ominosa. O resultado é, como se afirma no texto, "um quadro diabólico, feito de sol, de malevolência e de grandeza", onde se revela a luta desigual dos ceifeiros e da natureza contra a força hostil, devoradora, do astro-rei, o conflito entre uma ordem natural e uma "ordem" transcendente, demoníaca, o caos sobrepondo-se ao cosmos. Um quadro que é "impossível encarar sem pavor", e que, precisamente em função do excesso que o caracteriza, se apresenta como caricatura ou visão labiríntica da vida observada não através do olhar físico mas do olhar interior, intuitivo, do poeta-pintor. O grotesco que aqui se insinua reside precisamente nesta "malevolência" ou agressão contra a natureza humana que pressupõe o regresso a uma concepção animista<sup>215</sup>, e, neste sentido, *primitiva*, do universo: como sublinhou Bernard Mc Elroy, "the grotesque is linked definitively to aggression in human nature, both the impulse to commit aggression and even more the fear of being the victim of aggression" (1989:4). O grotesco surge intimamente ligado ao medo da degradação corporal, ou, por outras palavras, à ameaça invisível de morte cuja "presença" domina todo o quadro.

A dimensão expressionista do quadro dos ceifeiros advém em grande parte da violência grotesca desta visão interior. Mas também da dimensão simbólica que transcende este aparente subjectivismo psicológico: o conflito agónico dos ceifeiros constitui o "pavoroso espectáculo" (Fialho de Almeida, 1992k:64) do absurdo de viver num mundo sem sentido. Na verdade, como sublinhou Albert Soergel, com o Expressionismo "aquilo que fora expressão a partir do exterior transforma-se em expressão interior: aquilo que foi reprodução de um aspecto da natureza é agora a libertação de uma tensão espiritual. Utilizados com esta finalidade, todos os objectos do mundo exterior passam a ser só sinais, sem significado próprio" (Torre, 1972: 24).

O tempo cronológico, rigoroso no início do texto, parece imobilizar-se em função do tratamento amplificante do espaço. Neste sentido, a descrição

---

<sup>215</sup> De acordo com Mc Elroy, "in the world views of many primitive peoples, the external environment is endowed with anthropomorphic consciousness, with intentions, benign or malevolent, toward the individual, and with powers to influence the course of events (Mc ELROY, 1989: 3). Cf. nota 272.

poética dos ceifeiros e da paisagem alentejana constitui um exemplo de *ekphrasis*<sup>216</sup>, não tanto enquanto descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultórica, mas no sentido mais amplo de procurar emular a obra de arte pictórica ou escultórica "by achieving a kind of spatiality", enquanto "spatial form" (Cosgrove, 1997: 25). A dimensão narrativa, temporal, do texto dilui-se deste modo na simultaneidade espacial<sup>217</sup> da acumulação de elementos descritivos/decorativos; os ceifeiros, ao contrário daquilo que o título indicia, deixam de ser o foco da composição pictórica, apagando-se na visão de conjunto da totalidade do quadro, "coisificando-se", para utilizar a expressão de Lucília Verdelho da Costa (2004b:56) - a "passividade" dos ceifeiros, em contraste com a energia voraz do sol/ vento suão /insectos, em termos semânticos, contribui certamente para reforçar esta ideia. Neste sentido, a tendência endocêntrica espacial inicial (García Berrio y Hernández Fernández, 1988: 49sg) que o "quadro das ceifas" parece sugerir cede progressivamente lugar a um movimento centrífugo em que ganha relevo o tratamento amplificante da paisagem.

Se, na história da pintura, a paisagem serviu tradicionalmente de exercício prático ao estudo da relação figura-fundo, poder-se-ia dizer que aqui a figura tende a desaparecer, a ser "engolida"<sup>218</sup> por um fundo cor do "vácuo" que se torna cada vez mais significativa e onde se acumulam imagens ou formas distorcidas: a própria sintaxe cromática, ao uniformizar "as quatro cores da paisagem, em uma única", a cor fulva/amarela, contribui certamente para este efeito.

---

<sup>216</sup> Eunice Ribeiro observa que o conceito de *ekphrasis* sofreu, na diacronia literária, algumas distorções, "umas reductoras, outras amplificantes", pelo que, no sentido de repor o rigor etimológico, e subscrevendo as palavras de Michel Costantini, considera que "a *ekphrasis* corresponde a uma descrição de um qualquer objecto de modo a suscitar claramente a sua imagem" (RIBEIRO, 2000:44).

<sup>217</sup> Veja-se a este respeito a distinção que Lessing estabelece em *Laocoon* [1766] entre o carácter temporal da Poesia, centrada no movimento e nas acções humanas e, por esse motivo, pouco conciliável com a descrição, e o carácter espacial da Pintura, patente na capacidade de representar diversas figuras e cenas num único instante temporal, esse "instant fécond" que contém em si uma maior densidade semântica. Cf. (LESSING, 1997:55-sg).

<sup>218</sup> Francesca Counihan destacou esta absorção da figura humana pelo fundo como um dos aspectos mais marcantes da leitura que Marguerite Yourcenar fez da obra, e em particular dos retratos, de Rembrandt: "particularly in the darker zones of the paintings, the outlines of the figures are so vague as to be all but indistinguishable from the dark colour around them, so that the figures appear as if they were indeed melting into the shadows or "dissolving", as Yourcenar puts it, in the surrounding darkness" (1997:81). Na visão da escritora, "a human figure is engulfed by encroaching darkness, while the distinctions between (...) the human individual and the natural elements are obliterated" (1997:81; 83). Sendo Fialho um fervoroso admirador da obra de Rembrandt, como o demonstram inúmeras referências ao longo da sua obra, é possível que esta visão sombria o tenha igualmente influenciado.

A estrutura pictórica composicional gera assim uma certa ambiguidade em relação ao tema inicial: os ceifeiros deixam de ser o motivo central do quadro, perdem o seu valor funcional para se dissolverem no conjunto dos outros elementos naturais, tornando-se (mais) um elemento "decorativo", uma forma ou mancha cromática neste cenário gigantesco e apocalíptico de dor, nesta gigantesca "fornalha saarina", como lhe chama Costa Pimpão (1982:21). A absorção da figura pelo fundo -o que pressupõe, naturalmente, a abolição da perspectiva- vem questionar a dimensão narrativa do quadro para destacar sobretudo a autonomia das imagens pictóricas. Uma frase como "*tudo crepita, árvores, terra, ferros, rochas, animais; fáisca tudo, e a natureza toma um tom de martírio, perante o qual, atônito, o próprio homem esquece as suas dores!*" torna-se um exemplo elucidativo quanto a esta desvalorização do tema inicial: a ênfase posta na enumeração dos elementos descritivos naturais vem inverter a ordem lógica, adiando para segundo plano a presença humana dos ceifeiros. A desmesurabilidade do quadro que o estilo enfático procura traduzir, enquanto instrumento de distorção, revela-se afinal uma forma de abstracção.

A desvalorização do tema inicial aqui implícita não deixa de ser, aliás, um aspecto significativo se tivermos em conta que a intenção de Fialho não é a de enfatizar a dimensão épica do trabalho dos ceifeiros sob a canícula<sup>219</sup> ou a glorificação ideológica do povo<sup>220</sup>, mas a de ver neles a forma de expressão pictórica do absurdo que define a existência humana: um aspecto que Óscar Lopes notou ao afirmar que os ceifeiros "não interessam ao escritor como

---

219 Em carta endereçada ao Dr. João Baptista de Castro, juiz da comarca de Cuba, datada de 25 de Março de 1904, é o próprio Fialho quem parece confirmar esta ideia: "O Alentejo, como já lhe disse em tempos, só me interessa como espectáculo", cf. carta anotada por João de Castro Osório, in: *Ocidente*, (1957-1960:LVI, 65). Refira-se igualmente, a este respeito, a observação de Costa Pimpão no prefácio a *O País das Uvas*, a propósito das preocupações eugénico-estéticas do escritor, ao lembrar que Fialho "viria a considerar o alentejano "o flagelo pior do Alentejo", depois da falta de água, por vir de uma raça "sem beleza, nem instintos de beleza ou de higiene" (PIMPÃO, 1982:7). Costa Pimpão acrescenta ainda o facto de Fialho apreciar sobretudo o Alentejo na Primavera, pela estilização que aí descobre o olhar do paisagista, mas também enquanto "sazão propícia [ao] enlace nupcial do homem nevrosado com a natureza"; como de algum modo confessa na "Sinfonia de Abertura" de *A Cidade do Vício* ao afirmar que "o campo em Junho despoetiza-se no país cerealífero" (FIALHO DE ALMEIDA, 1991b:8).

220 Rodrigues Cavalheiro observava, em 1946, que houve quem visse nos "Ceifeiros" "uma arma de propaganda anti-latifundiária entre os rurais", fazendo este texto, durante muito tempo parte "da literatura revolucionária que vicejou à vontade em certos meios pseudo-intelectuais dos fins do século passado e dos princípios do actual". De acordo com o crítico, mesmo um espírito superior como Trindade Coelho, haveria de confessar em carta ao Dr. Lopes de Oliveira que os *Ceifeiros* "me fizeram chorar de raiva, mais do que de compaixão". Cavalheiro acrescenta que "não é fácil averiguar se estava ou não na intenção de Fialho -demolidor por índole e panfletário por vocação- fazer da sua descrição da ceifa alentejana um velado apelo à indisciplina social" (...) sob esse aspecto, o trecho é quase insípido:-a paisagem canicular tudo submerge no seu delírio de luz, para que realce, como motivo de rebeldia, a classificação de "miseráveis envelhecidos pelas moedeiras da fome e do trabalho", aplicada por Fialho, aliás com um fundo de verdade, aos segadores das planícies interminas do sul" (CAVALHEIRO, 1946:45-46).

força social em movimento (há, de resto, prosa sua publicada contra a reivindicação pelos ganhões de jornas mais elevadas)" (1973:423). Por outras palavras, os ceifeiros interessam essencialmente a Fialho enquanto matéria plástica, enquanto forma de expressão paroxística da solidão ontológica do homem num mundo que se apresenta como um "espaço vazio", sem sentido e, talvez de um modo mais significativo, sem cor (ou, para sermos mais precisos, da "cor do vácuo"). Os ceifeiros constituem a figuração pictórica, e ao mesmo tempo, a representação dramática, desse esvaziamento de sentido: dramatização e objectivação da emoção mostram-se ainda aqui indissociáveis.

A nível pictórico, a visão enfática manifesta-se no contraste agressivo de cores primárias (azul céu, vermelho fogo, amarelo solar/seara), uma espécie de alucinação cromática que, fundindo-se numa única cor, fulva, a "cor do vácuo", vem destacar a dimensão trágica<sup>221</sup> desta paisagem. Dada a importância atribuída à expressividade da Linha (patente na sua "desmesurabilidade") e da Cor – sintomaticamente, Fialho chama a este quadro das ceifas "uma sinfonia oftálmica de cores cáusticas" (Fialho de Almeida, 1992k:59)-, a paisagem aqui apresentada mostra-se afinal um pretexto para o exercício da pintura/imaginação literária ou, se insistirmos na leitura do "quadro", um pretexto para, como o disse Max Ernst, fazer "pintura absoluta" (Elger,1998:181). "Strong colours, emphatic rather than accurate representation and especially distortion" (Lynton, 1992:38) constituem aqui, aliadas à intensidade dramática, marcas salientes do expressionismo desta "visão pictural" dos ceifeiros.

A descrição dos ceifeiros sob a canícula alentejana é bem ilustrativa da importância que a pintura tem (assim como o teatro) na configuração da poética de Fialho. Ela vem confirmar a interpretação especificamente moderna que Fialho faz da relação entre a obra literária e a obra plástica: o "grande colorista da linguagem", como a ele se referiu Afonso Vargas (Pimpão, 1943:154), sabe que o "estilo" tem para a obra de arte literária um valor idêntico ao que a cor tem para a pintura. Fialho tem de algum modo a

---

<sup>221</sup> Díficil não pensar aqui na descrição que Alberto, protagonista do romance *Aparição* de Vergílio Ferreira, faz da planície alentejana -"terra calcinada, deserto estéril, a cor dos restos do incêndio, o teu destino de desastre, Sofia"-, ou na descrição de Sofia "o Alentejo era trágico, não lírico, só a praga, a blasfémia ardente o exprimia" (FERREIRA, 1994:198). Em ambos é visível a dimensão trágica da planície alentejana, mas também, como o próprio Vergílio Ferreira confessou, a profunda relação entre a escrita vergiliana e o sentimento da paisagem em Fialho (cf. nota 167).

consciência que, tal como observou Hugo Friedrich, "de même que dans la peinture moderne, l'architecture, désormais indépendante, des formes et des couleurs déforme les éléments concrets ou les élimine totalement, de la même manière en poésie, les structures autonomes des rythmes de la langue, le désir d'obtenir des séries sonores libérées de toute signification et des courbes d'intensité, finissent par rendre le poème incompréhensible, si du moins l'on s'en tient à son "contenu": ce qu'il dit en réalité réside, en effet, dans le conflit des forces inhérentes aux formes internes et externes" (1976:13).

Embora a afirmação de Friedrich diga respeito à relação pintura-poesia, ela mostra-se igualmente válida no que diz respeito à escrita de Fialho, sobretudo quando, entre as suas múltiplas facetas literárias, se manifesta o lirismo do poeta-paisagista. Do mesmo modo que a pintura moderna se lança na afirmação de uma linguagem autónoma (e o tratamento "experimental" da paisagem ou da natureza-morta teve aqui, em particular, um papel relevante), o estilo emotivo de Fialho e a propensão descritiva que o caracteriza procuram explorar as potencialidades expressivas da linguagem literária. Não deixa de ser curioso que, como o referiu David Scott, tenha sido precisamente "when painting was being released from literature that literature started to take a fresh interest in painting and began to explore ways to bring Image back into the Text" (Scott, 1997:47).

Este constitui certamente um aspecto significativo da modernidade da escrita de Fialho que, de um modo geral, os críticos leram como uma prova da sua "impotência" narrativa, mais do que como uma marca da plasticidade do seu estilo; um aspecto para o qual, no entanto, Almerindo Lessa chamou a atenção ao afirmar que "a sobreposição do cenário sobre o problema psicológico, fruto do seu [Fialho] delírio paisagista, [põe] o assunto a actuar no quadro como um pequeno acontecimento motor relegando muitas vezes o drama ou a comédia para a bitola de um simples pretexto para uma descrição" (Lessa,1938:5). Por outras palavras, o escritor Teixeira-Gomes disse sensivelmente o mesmo ao notar (aliás, não sem uma ponta de censura) que, na escrita de Fialho, "tudo se afoga no estilo" (Pimpão, 1943: 154) ou Fortunato da Fonseca, biógrafo de Fialho, ao condenar a ausência de vida da

---

prosa fialhiana, sem deixar de exaltar "os arrojados espantosos da forma" (*id*:158). É esta poderosa afirmação do estilo, associada à qualidade lírica da sua escrita, que, na opinião de Costa Pimpão, explica que o escritor não tenha as qualidades de um verdadeiro romancista: "Fialho sabia descrever, não sabia narrar" (1943: 169).

De modo idêntico, Jacinto Prado Coelho sublinha que "a palavra é realmente para Fialho, não apenas meio de expressão duma realidade interior que se pretende comunicar, mas enfeite, ornamento. Fialho sonhava com a *prosa pura*, a prosa sem suporte, que, desligada do conteúdo, valesse em si mesma pela opulência, pela arte das formas" (1944:47). Esta sumptuosidade verbal levou mesmo o crítico literário a chamar a Fialho um "escritor barroco" - e barroco, como ele próprio fez questão de sublinhar - "não somente na forma, como também no espírito, porque as duas coisas constituem um todo" (*id*:36). Na sua opinião, um dos motivos que justificam o fracasso de Fialho como romancista reside precisamente na sua linguagem contorcida, "bizarra", "barroca", que se consubstancia numa prosa "afastada da vida", uma prosa que "*cheira* realmente a literatura" (*id*:29) e que, à semelhança do barroco<sup>222</sup>, se caracteriza "pela fuga à expressão singela e imediata, às estruturas formais simples e lineares" (Aguiar e Silva:497), numa palavra, pela fuga à ordem e à razão<sup>223</sup>.

A descrição dos ceifeiros vem neste sentido instaurar uma distância entre o tema inicial e a afirmação exuberante do estilo. Tal como o procurámos demonstrar, a Fialho, não é tanto o "conteúdo" ou o tema que o interessa, mas o pôr em prática as suas próprias capacidades estilísticas/expressivas: daí, em contraste com a simplicidade do tema, a embriaguez verbal e a complexa filigrana da frase, a plasticidade colorida das metáforas, a sugestão musical<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Na síntese de Luís Rebelo, "a ideia de irregularidade, de desmesura, de excesso levou [o conceito de barroco] a ser utilizado para nomear um fenómeno artístico". Nesta acepção, o conceito de barroco aparece no século XIX "para caracterizar um estilo das artes plásticas, das artes visuais e da música que revela uma expressividade exuberante e dramática. (...) Na evolução da forma artística, o barroco distancia-se do clássico e encontra uma solução dramática para elementos que se opõem e contrastam entre si" (MACHADO, (ed.), 1996 :513).

<sup>223</sup> A torsão corporal dos ceifeiros, o *pathos* presente em cada gesto e movimento, o arfar da respiração constituem uma derrogação da serenidade e harmonia que caracterizam a estética clássica, derrogação essa que a estética barroca havia igualmente levado a cabo.

<sup>224</sup> A música, pelas suas potencialidades expressivas, haveria de exercer, ao longo do século XIX, uma influência decisiva no rumo das outras artes. Como notou Norbert Lynton, "there is no need to make too close a comparison of

conseguida através da predominância de estruturas rítmicas ou de sequências sonoras, seja através da repetição anafórica ("ora num choro, ora em zumbaia, ora em chacota"), da aliteração ("feita de picadas, de estalidos, de asfixias, de blasfêmias"; "ardente, deslumbrante, alucinante") ou da gradação ("somam-se aos que topam"; "incham no ar"; "centuplicam de fúria"), criando um ritmo vertiginoso que arrasta (também) o leitor para esse "espaço vazio" ou "vácuo" em que finalmente se revela, em toda a plenitude, na sua desmesurabilidade de linhas, a imagem do *pathos* da condição humana.

Se o pendor anti-narrativo<sup>225</sup> da escrita de Fialho, a autonomia das imagens ou visões, a hipertrofia do estilo denunciam a impossibilidade de um conhecimento racional, positivo, do mundo exterior, dominado por forças ocultas e ominosas, ao mesmo tempo afirmam o poder criador da imaginação, a "magia" da arte verbal e a sua capacidade de metamorfose e transfiguração do real.

Parafraseando Italo Calvino nas suas *Lições Americanas*, poderíamos dizer que um texto como "Ceifeiros", que confronta o leitor com essa sensação esmagadora do insuportável peso de viver, encontra afinal na palavra a leveza desejada (Calvino:1998), numa espécie de voo para lá da opacidade do mundo. Talvez por isso Fialho recorra tantas vezes à metáfora das asas para definir a imaginação poética ("o estro alado" (1992d:45), como ele sugestivamente lhe chama) que permite ao artista elevar-se acima de uma realidade quotidiana tristemente confrangedora: o artista -dirá Fialho-, não dá "pelos atoleiros que pisa", porque "a poesia dos sonhos [lhe] prende aos ombros asas flamíferas de condor" (1992p:41).

---

the opportunities for expression offered by music and painting; pitch and quality of sound, discord, rhythm, and the relative scale of whole and parts are elements of music that have strong affective force and for which the visual arts could find some equivalents" (LYNTON, 1992:39).

<sup>225</sup> Óscar Lopes vê, em grande parte, no decadentismo da obra de Fialho e de Raul Brandão a justificação desse pendor anti-narrativo: "Esse decadentismo contrasta com o carácter progressista e, portanto, programático que impera nas gerações românticas e realistas. A incapacidade dos dois maiores decadentistas de produzir um verdadeiro romance, quero dizer, uma obra de ficção em prosa dotada de grande fôlego, de longa e multiforme tensão interna, não pode deixar de relacionar-se com a incapacidade de conceber uma grande transformação viável nas relações humanas -como, a seu modo, a conceberam Herculano, Júlio Dinis, Oliveira Martins, Eça de Queirós. Não se pode ler Fialho ou Raul Brandão sem captar um certo senso de impotência humana, o senso de ser comandado por entidades misteriosas que vêm através da terra, da hereditariedade, dos aglomerados populacionais, da meteorologia talvez, do destino social com que se nasce, das próprias forças vitais, da degenerescência ou doença, etc" (LOPES, s/d:499).



## **CAPÍTULO V**

### **Fialho, “visionista de mundos”: (des)polarização e dramatização**



## CAPÍTULO V:

### Fialho, “visionista de mundos”: despolarização e dramatização

*“Estamos numa época de máscaras” (F. de Almeida, Vida Errante)*

*“A realidade é uma figura só dor” (Raul Brandão, Húmus)*

*“Tudo na natureza cumpre o seu destino com gravidade: só o homem é histrião” (Raul Brandão, A Farsa)*

*“Um grito, um grito na noite, um grito fundo que me interessa como se fosse eu próprio que gritasse” (Raul Brandão, A Morte do Palhaço)*

*“Já que não podemos extrair beleza da vida, busquemos ao menos extrair beleza de não poder extrair beleza da vida”  
(F.Pessoa/B. Soares, Livro do Desassossego)*

*“J'espère être capable de faire des figures surgissant de leur propre chair avec leurs chapeaux melon et leurs parapluies, et d'en faire des figures aussi poignantes qu'une Crucifixion”  
(Francis Bacon, L'art de l'impossible).*

## 1. Decadência, decadentismo e despolarização do real

### 1.1. Estilização e decadência

“Somos os descendentes do século da Decadência. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. A vida não vale pelo que é mas pelo que dói... Só a Beleza nos interessa. (...) A arte da dor é a Beleza doente”,

escrevia em 1916 Luiz de Montalvor na sua "Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência", publicada na revista *Centauro* (1982:7-8), revista que incluía um conjunto significativo de poemas de Camilo Pessanha (precedendo assim de alguns anos a primeira edição da *Clepsidra*), de Alberto Osório de Castro e de Fernando Pessoa. Se deste modo Luiz de Montalvor procurava afirmar positivamente a Decadência enquanto conceito estético, visível na novidade que os poetas e autores da revista consubstanciavam, poderíamos acrescentar que essa mesma consciência de viver um momento privilegiado na expressão de um fim de época, que simultaneamente se concebe como prenúncio do novo, se pode encontrar, alguns anos antes, em Fialho de Almeida.

Com efeito, a obra de Fialho nasce do sentimento generalizado de decadência que invade a Europa no final do século XIX para o qual contribuíram decisivamente, "pensadores como Max Nordau, Nietzsche e a experiência do romance naturalista (analista da miséria e da "degenerescência"), autores como Baudelaire, Huysmans e a coorte de decadentistas do fim de século" (Pires, 1992:21). A estes pensadores poderíamos acrescentar ainda, como igualmente determinantes para o pensamento de Fialho, nomes como Guyau, autor do estudo sociológico *L'Art au Point de Vue Sociologique* e Paul Bourget, autor dos *Essais de Psychologie Contemporaine*, referências que Fialho segue de perto (e frequentemente cita) quando define o sentimento finissecular de decadência como "o enfraquecimento ou a perversão vital do conjunto de forças que resistem à morte"<sup>226</sup>, ou, por outras palavras, como a

---

<sup>226</sup> Para Fialho, o conceito de decadência é, antes de mais, uma categoria de análise histórico - sociológica: "Uma sociedade, sendo um organismo dotado de vontade e consciência colectiva, escreve Guyau, só pode subsistir pela solidariedade e consenso dos indivíduos que são os órgãos elementares. Esta solidariedade exprime-se pelo *espírito público*, isto é, por uma subordinação das consciências particulares à vontade geral. (...) Entanto vê-se que quanto mais a civilização avança, mais a individualidade se desenvolve, e este desenvolvimento pode tornar-se em causa de decadência, se ao tempo em que a individualidade se nos mostra mais livre e mais rica, ela não se for subordinando voluntariamente ao agregado social. O equilíbrio, a conciliação da individualidade co'a solidariedade crescentes, eis o difícil problema das sociedades modernas. Des' que esse equilíbrio se rompe a proveito do que na individualidade houver de exclusivo e d'egoísta, teremos o bem estar social e o espírito público enfraquecidos, e virá a doença, a velhice, a decadência física e a decadência moral." (FIALHO DE ALMEIDA, 1992e:201). No entender de Fialho, a luta feroz dos interesses individuais "adoece" o homem e a sociedade, conduzindo à decadência. Para além de Guyau, esta reflexão de Fialho sobre a decadência denota igualmente a influência da metáfora biológica da decadência desenvolvida por Paul Bourget nestes termos: "Par le mot de *décadence*, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la *décadence* de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en *décadence* aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité" (BOURGET, 1993: 14).

desagregação do organismo social em virtude da afirmação crescente e "egoísta" dos indivíduos.

Esse sentimento de desagregação é particularmente agravado, no contexto português, pela análise "científica" que a Geração de 70 levava a cabo, nomeadamente pela teorização da decadência feita por Antero de Quental e Oliveira Martins, e, sobretudo, pela crise social, política e cultural desencadeada pelo Ultimatum inglês de 1890 que viria a culminar na queda do regime monárquico. No caso de Fialho, o sentimento de desagregação torna-se já o prelúdio de um fim eminente: "Portugal escorre uma agonia de *fin de la fin*, uma enregelada miséria de país *charogne*, de país gasto, de país morto, de país podre" (Fialho de Almeida, 1992a:172), dirá o autor em *Os Gatos*. A angústia perante esse fim eminente é, aliás, quase um *leit-motiv* obsessivo na escrita de Fialho indissociável da crítica ao conceito de progresso, como ele próprio deixará claro no artigo "Religião e Toilette", inserido em *Pasquinadas*:

*"o século anterior (...) não conheceu como nós este estado de esfacelo que se chama escárnio, e que é uma perturbação psíquica colectiva das gerações actuais, nascida da convicção de que todo o esforço é inútil, e de que tudo à roda de nós estaciona, como nas primeiras idades do mundo – pior do que nelas- porque estaciona, dando-nos a ilusão de caminhar."* (1992g:92).

Com efeito, o conceito histórico-cultural de decadência que então se afirma em contra-corrente ou oposição ao conceito de progresso (e, sobretudo de progresso humano) e à euforia positivista, encontra uma das suas mais célebres manifestações no prefácio a *Mademoiselle de Maupin* [1834] de Théophile Gautier

*"Mon Dieu! que c'est une sottise chose que cette perfectibilité du genre humain dont on nous rebat les oreilles! On dirait en vérité que l'homme est une machine susceptible d'améliorations, et qu'un rouage mieux engrené, un contrepoids plus convenablement placé peuvent faire fonctionner d'une manière plus commode et plus facile. Quand on sera parvenu à donner un estomac double à l'homme de façon à ce qu'il puisse ruminer comme un boeuf, des yeux de l'autre côté de la tête afin qu'il puisse voir, comme Janus, ceux qui tirent la langue par-derrière, et contempler son indignité dans une position moins gênante que celle de la Vénus Callipyge d'Athènes, à lui planter des ailes sur les omoplates pour qu'il ne soit pas obligé de payer six*

*sous pour aller en omnibus; quand on lui aura créé un nouvel organe, à la bonne heure: le mot perfectibilité commencera à signifier quelque chose.*

*Depuis tous ces beaux perfectionnements, qu'a-t-on fait qu'on ne fit aussi bien et mieux avant le déluge?"* (Gautier, 1995: 194)

O recurso à metáfora da máquina/engrenagem ou ao corpo grotesco enquanto forma de expressão do novo homem, o homem-perfeito, otimizado pela ciência e pela técnica, é aqui ironicamente utilizado por Gautier para questionar o conceito de progresso. Da gastronomia à arquitetura, da moral ao governo, de "*l'art de vivre*" à *Arte, tout court*, a desilusão de Gautier não podia ser maior: "En vérité, je ne sais ce que nous avons inventé ou seulement perfectionné" (*id*:198).

De idêntico modo, Baudelaire referir-se-ia na sua crítica à *Exposition Universelle de 1855* ao conceito de progresso, em flagrante contradição com a decadência moral e espiritual da sociedade europeia do seu tempo<sup>227</sup>:

*"Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues! Le pauvre homme est tellement américanisé par les philosophes zoocrates et industriels qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel"* (Baudelaire, 1968:363).

O comentário de Baudelaire deixa já aqui entrever a consciência de um

---

<sup>227</sup> O cepticismo de Baudelaire em relação ao progresso estende-se ao continente americano, como deixará claro no prefácio que antecede a sua tradução das *Histoires Extraordinaires* de Edgar Poe. Referindo-se à reacção de incomodidade que este escritor provocara nos Estados-Unidos, Baudelaire vê justamente na diferença de perspectivas sobre o progresso a razão do mal-estar entre o escritor e o seu país: "[P]our moi la persuasion s'est faite qu'Edgar Poe et sa patrie n'étaient pas de niveau. Les États-Unis sont un pays gigantesque et enfant, naturellement jaloux du vieux continent. Fier de son développement matériel, anormal et presque monstrueux, ce nouveau venu dans l'histoire a une foi naive dans la toute puissance de l'industrie; il est convaincu, comme quelques malheureux parmi nous, qu'elle finira par manger le Diable. Le temps et l'argent ont là-bas une valeur si grande! L'activité matérielle, exagérée jusqu'aux proportions d'une manie nationale, laisse dans les esprits bien peu de place pour les choses qui ne sont pas de la terre. Poe, qui était de bonne souche, et qui d'ailleurs professait que le grand malheur de son pays était de n'avoir pas d'aristocratie de race, attendu, disait-il, que chez un peuple sans aristocratie le culte du Beau ne peut que se corrompre, s'amoindrir et disparaître, -qui accusait chez ses concitoyens, jusque dans leur luxe emphatique et coûteux, tous les symptômes du mauvais goût caractéristique des parvenus-, qui considérait le Progrès, la grande idée moderne, comme une extase de gobes-mouches, et qui appelait les *perfectionnements* de l'habitable humain des cicatrices et des abominations rectangulaires, -Poe était là-bas un cerveau singulièrement solitaire. Il ne croyait qu'à l'immuable, à l'éternel, au *self-same*, et il jouissait -cruel privilège dans une société amoureuse d'elle-même, -de ce grand bon sens à la Machiavel qui marche devant le sage, comme une colonne lumineuse, à travers le désert de l'histoire" (POE, 1989:23).

dissídio entre a modernidade científica, técnica e sociológica instaurada desde o Iluminismo, associada ao conceito de Progresso enquanto pilar fundamental da ideologia e axiologia da sociedade burguesa e a modernidade estética, expressão da reacção a essa mesma ideologia e axiologia. A partir de Baudelaire, a consciência deste litígio será determinante nos autores europeus do século XIX, particularmente nos defensores do esteticismo decadentista e simbolista. Neles se gera igualmente a consciência de uma ambiguidade entre a decadência enquanto circunstância histórica e social e uma arte que, embora autodesignando-se “de decadência”, contra ela se insurgia. Verlaine, na sua *“Lettre au Décadent”* [1888], haveria de justamente chamar a atenção para esta ambiguidade ao defender “une littérature éclatant par un temps de décadence, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien tout “à rebours” pour s’insurger contre, réagir par le délicat, l’élevé, le raffiné si l’on veut, de ses tendances, contre les platitudes et les turpitudes, littéraires et autres, ambiantes” (Verlaine, 1984:695).

A estes autores decisivos na passagem do conceito histórico de Decadência para o conceito artístico-literário do Decadentismo, poderíamos ainda acrescentar o nome de Fialho. A sua posição ideológica em relação ao progresso parece ser não menos reticente, como deixará claro em *Vida Irónica* [1892]:

*“não consta que a humanidade seja, à parte alguns maníacos, nem melhor nem pior do que nos primeiros tempos. Infere-se disto a inutilidade de tudo. A humanidade marcha, mas como a paisagem, se contemplada pelas janelas dum expresso. O homem continuará a viver como os grandes carnívoros, à lei da força bestial”* (1992:86).

Para Fialho, a decadência é um movimento em sentido inverso (à *rebours*, como diria Huysmans) ao do progresso; na sua opinião, quanto maior for o progresso (tecnológico, científico, económico) mais o homem parece regredir à sua origem de “grande carnívoro”. Apesar da nota pessimista e niilista ser, pelas razões acima referidas, particularmente saliente no panfletário de Os

*Gatos*, o progresso é para Fialho uma ilusão burguesa que ele se compraz em desmistificar em vários momentos da sua obra<sup>228</sup>.

Porventura um dos momentos mais significativos desta mundividência pessimista é aquele que encontramos no famoso conto “O Filho”, incluído em *O País das Uvas*, onde Fialho nos apresenta a figura trágica de uma velha que espera na gare o seu filho, regressado do Brasil e em quem ela deposita toda a esperança de amparo da sua velhice. Confrontada com a notícia da morte do filho, ocorrida durante a viagem, a velha, esmagada pela dor, lança-se sobre a via, sendo trucidada por um comboio que passa: a imagem desta *mater dolorosa* avançando em direção ao comboio, a fúria da máquina aproximando-se, “enovela[ndo]-a bem nas saias de viúva e sem trepidar fa[zendo] dela um bolo”, imperturbável na sua marcha,” o corpo da velha enrolado como uma bola ou novelo, empurrado pelo comboio e, finalmente, cilindrado, é a expressão dramática, paroxística (e, pelo que de mecânico ou não-humano esta imagem sugere, grotesca) de um mudo desespero perante um Progresso tão devastador quanto inútil.

Tal como defendera Paul Bourget na sua “Théorie de la Décadence” (1881), também Fialho considera haver uma analogia entre a desagregação social provocada pelo individualismo crescente e as manifestações “individualistas” características do *style de décadence*:

*“Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot”* (Bourget, 1993:14).

Mas se o Fialho jornalista e panfletário mostra uma atitude crítica em relação à decadência, enquanto fenómeno histórico e social, procurando fazer-

---

<sup>228</sup>A visão negativa do progresso, assim como a nota anti-racionalista, é bem patente, por exemplo, no conto filosófico ou de tese “A Dor”, incluído nos *Contos*. Aí o narrador começa por estabelecer a genealogia da espécie humana em consonância com os pressupostos científicos da teoria evolucionista, validando a origem simiesca do homem, para nos apresentar de seguida o diálogo entre o homem e Deus em que aquele questiona o Criador sobre o sentido desta evolução, isto é, sobre o sentido da *diferença* da vida humana em relação aos seus antepassados. Confrontado, porém, com a irrevogabilidade da sua condição de ser finito, o homem tem esta resposta eloquente: “Faze-me então voltar à nativa bruteza dos meus. (...) Prefiro a inconsciência rude do *orango*, a essa inteligência que, iluminando-me a vida, me faz dela um ergástulo...” (FIALHO DE ALMEIDA, 1991a:271).

lhe o diagnóstico exaustivo (e por vezes contrapor-lhe um anarquismo salutarmente revolucionário<sup>229</sup>), o Fialho crítico de arte e escritor mostra uma atitude positiva em relação à decadência considerada como fenómeno artístico e estético que, de um modo mais rigoroso, poderíamos designar pelo conceito de Decadentismo<sup>230</sup>. Sob este ponto de vista, o Decadentismo define-se, como propõe Seabra Pereira, “no quadro da reacção irracionalista e espiritualista do fim-de-século contra o positivismo e o cientismo (...) [como] uma mais lata renovação estética, de teor anti-naturalista e antiparnasiana”, afirmando-se como uma “arte de crise, correspondente a uma dúbia atitude perante a sociedade urbano-industrial e perante os efeitos da moderna racionalidade científica e pragmática na relação do Homem com a Transcendência e com a Natureza” (Machado, (ed.)1996:517).

Neste sentido, Fialho crítico de arte e escritor defenderá não apenas, em termos de conteúdo, uma literatura enquanto expressão "da alma apodrecida em dissoluções todas modernas" (1992i:41), mas também, uma prática da escrita literária "lapidadora da forma, variadora infinita das cadências, que enriquece o ritmo, areja e precisa, nas suas arestas de rosa, a jóia do vocábulo, transformando a pouco e pouco o teclado rude da palavra num maravilhoso aparelho registador de sensações e notulações do *eu* vibrante"<sup>231</sup> (1992p:96) – não será aqui demais acrescentar que, com efeito, “ficamos a dever ao Decadentismo e sobretudo ao Simbolismo uma nova consciência da natureza da literatura como artefacto verbal e da alteridade da língua literária”

---

<sup>229</sup> Cf. nota 10.

<sup>230</sup> De acordo com Seabra Pereira que, a este respeito retoma o diagnóstico de K.W. Swart em *The Sense of Decadence in Nineteenth Century*, a "linha de passagem do sentido de Decadência para a florescência artístico-literária do Decadentismo podemos-la situar no momento em que os estetas "no longer looked upon decadence as an unmitigated evil but as a source of artistic inspiration resulting in works of a beauty unknown to less corrupt societies". Esse momento, diz Seabra Pereira, pode ser traçado na obra poética de Baudelaire. Neste sentido, as denominações de "décadence", "décadent", "décadentisme" e "décadentiste" que surgiram por volta de 1880 procuraram "designar uma sensibilidade, uma temática predominante, uma expressão formal, enfim, uma nova forma de arte e, por vezes, um módulo existencial." (PEREIRA, 1975:19; 21). Sobre a distinção Decadência/Decadentismo veja-se ainda, entre muitos outros, o estudo pioneiro de Walter Binni, *La poetica del Decadentismo* [1936].

<sup>231</sup> A valorização do estilo que encontramos em *Figuras de Destaque*, no "fatal" artigo sobre Eça de Queirós (1900), sugere uma afinidade com o *style de décadence* que Théophile Gautier definiu no prefácio a *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire nestes termos: "style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie" (GAUTIER, 1991: 45-46).

(Pereira, 2003:12).

Perante uma sociedade percebida como esfacelo ou abjecção, uma sociedade dominada pelo individualismo e materialismo burguês, uma sociedade cada vez mais esvaziada de alma, a arte significa para Fialho, na linha de Théophile Gautier ou de Baudelaire, a única soteriologia. Neste sentido, o *style de décadence*, tal como Gautier o definira, no célebre prefácio à “edição definitiva” (1868) de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, “n’est autre chose que l’art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent” (...), “l’idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez les hommes des besoins inconnus” (Gautier, 1991:45-56).

A valorização do estilo, a substituição do natural pelo *artificial* (no sentido baudelaireano do termo), o fascínio do oculto ou do *au-delà*, a desrealização ou despolarização do real que temos vindo a sublinhar na escrita de Fialho têm a sua matriz neste desejo de transcensão através da arte de uma realidade circundante considerada como abjecta.

Significativamente, é ainda a propósito da relação da paisagem com a criação literária que Fialho teorizará, numa das crónicas que integram o volume *Vida Irónica* [1892], sobre este processo de desrealização e transfiguração do real que ele concebe como um atributo ou função específica do artista e, em particular, do escritor. A crónica em questão constitui um desenvolvimento implícito da metáfora do floricultor que o escritor apresentara em *Pasquinadas* [1890] para ilustrar o seu desejo de estilização do real: o floricultor -dissera então Fialho- é um artista cujo génio "o leva a corrigir na flor, a obra da natureza, aristocratizando o produto, e completando nos seus detalhes, a obra-prima, onde o escopro de Deus havia lançado simplesmente as grandes linhas" (1992g:126). A recusa de uma estética da imitação que tal metáfora consubstancia não esconde a marca da mundividência pessimista de Fialho: a natureza não passa de um mero esboço ou rascunho a que só a arte pode dar forma; em última instância, a ruptura com a tradição aristotélico-horaciana manifesta-se na afirmação de que deve ser a natureza a imitar a arte. Note-se que a metáfora do floricultor, enquanto escultor de uma flor que deixa assim de ser um produto natural para se tornar um produto artificial,

denota aqui uma notória afinidade com a atitude de Des Esseintes, o herói de *À Rebours* [1884] de J.K. Huysmans, obra que a vários títulos surge como a “bíblia” do Decadentismo: no seu gosto requintado pelo artificial, Des Esseintes mostra-se cansado quer das flores naturais, quer das flores artificiais imitando as naturais, graças “aux miracles des caoutchucs et des fils, des percalines et des taffetas, des papiers et des velours”, sonhando rodear-se no seu refúgio de Fontenay “des fleurs naturelles imitant les fleurs fausses” (Huysmans, 1990:187).

Tal como o concebe Fialho, este processo de estilização da natureza surge desde logo na crónica de *Vida Irónica* directamente associado às artes plásticas. Fialho descreve aqui a paisagem hiemal onde são já visíveis os primeiros sinais da Primavera, comparando-a explicitamente a uma xilogravura japonesa. Aquilo que mais o cativa nessa paisagem de Março é "o detalhe transcendentalmente exótico", a pureza e simplicidade de linhas, de tal modo que a natureza lhe parece ter sido copiada "das folhas de qualquer álbum japonês da escola de Shijo, ou da *Mangua* de Hokusai<sup>232</sup> - essoutro Criador de quem as árvores aprenderam, nesta quadra sem cores, a arte subtil de *fazer falar o traço*" (1992i:112). As árvores sem folhas são assim, na pureza do seu traço, um exótico arabesco decorativo: o culto da linha, a preocupação de estilização do real são tão acentuados em Fialho<sup>233</sup> que é agora a natureza a

---

<sup>232</sup> Convém notar que Fialho mostra aqui uma invulgar sensibilidade estética para a época: no meio artístico português de finais do século XIX, onde eram ainda praticamente desconhecidos os pintores impressionistas franceses, não deixa de surpreender o interesse que Fialho denota pela obra de Hokusai, um dos mestres da xilogravura e da estampa nipónica, que o Ocidente descobriria a partir da Exposição Universal de Londres, em 1862, treze anos decorridos sobre a morte do artista. O génio poético e inventivo de Hokusai, que a si próprio se designava como "o louco do desenho", revela-se na utilização de áreas planas de cor pura e na simplificação e estilização do traço no tratamento da natureza (particularmente, da montanha e do mar). Em alguns momentos, essa estilização mostrar-se-ia muito próxima do abstraccionismo, como acontece nos álbuns *A Mangua I e II* ou nas *Trinta e Seis Vistas do Fuji*. Cf. (FERRIER (ed.), 1991: 423). As xilogravuras e estampas japonesas viriam a influenciar muitos dos pintores impressionistas que viam nelas uma tradição não contaminada pelas regras e lugares-comuns académicos que os pintores franceses se esforçavam por eliminar; a título de exemplo, refira-se que Manet, um dos primeiros pintores a denotar essa influência, pintou em 1868 o retrato de Émile Zola rodeado, para além de uma gravura de Velásquez e de uma fotografia da Olympia, de um biombo e de uma estampa japonesa e Van Gogh compôs em 1889, poucos meses antes de se suicidar, o *Quarto do Artista em Arles* que apresenta como elemento simbólico-decorativo uma gravura japonesa sobre a cama do pintor. Herbert Read salienta a este respeito que, apesar de muitos pintores impressionistas terem sido influenciados pelas gravuras japonesas, influência que se manifesta progressivamente no *estilo* desses pintores -nomeadamente, "l'utilisation d'arabesques linéaires pour cerner des zones plates de couleur non modulée, l'abandon de la perspective à trois dimensions, et une conception héraldique, allégorique ou symbolique de la peinture"-, a descoberta e utilização do poder *expressivo* dessa arte só é evidente na obra de Gauguin e Van Gogh (READ, 1960:31-32).

<sup>233</sup> Este desejo de estilização transforma-se, no caso de Fialho, numa autêntica obsessão plástica, dirigida a tudo e a todos, como o prova a sua afirmação do imperativo absoluto que os artistas e os reis têm de "ser belos" (1992e:140; 1992a:158) ou a admiração de Fialho pelo "divino e louro" Cesário Verde e pelo "barqueiro louro" de *Manhã no Tejo*. O desejo de estilização manifesta-se ainda na elaboração de um projecto de remodelação arquitectónica da cidade de Lisboa, fortemente inspirado pela Arte Nova, e do qual fazia já parte a concepção de uma ponte, de tabuleiro duplo, sobre o rio Tejo: Fialho mostra aqui, uma vez mais, acompanhar a novidade estética que o movimento Arte Nova, a

imitar a arte, a afirmar-se como uma criação artística ou exótica *japonerie*<sup>234</sup> (é notável aqui, tendo em conta o conservadorismo do panorama artístico português, o interesse de Fialho pelos valores modernos que o japonismo continha em si).

A paisagem natural deixa de existir como tal para só interessar a Fialho enquanto matéria plástica ou pretexto para a pintura verbal; linhas, cores, tons que, pleonasticamente, "deliciam e comprazem" a sua "retina de artista", como se nota no "quadro" que nos "pinta", influenciado pelas estampas japonesas, e onde predominam os tons pastel:

*"E cessada a chuva, eis que a natureza desacolcheta dos ombros a sua peliça de névoas, e convalescente ainda da longa enfermidade do Inverno, tateia a medo, pela primavera fora, os primeiros passos, como por uma alcova alcatifada. Nos campos (...) há preguiças ainda nas culturas, hesitações nos verdes, e anemias românticas pelas árvores. Os longes das serras são ainda roxos, as águas pálidas, e uma cor desbotada vai no azul do céu. Mas esse mesmo palor delicia e compraz à retina dum artista! É uma sinfonia de cores amortecidas, uma aquatinta em surdina, com os seus tons que não são tons - aqui traquítico, além violáceo, depois um fulvo de ocre esvanecido, e por fim o rosa murcha, o rosa seco, o rosa incorpóreo como um soro de sangue ao repassar as ligaduras velhas dum aparelho" (1992i:112).*

### A estilização da paisagem hiemal, a sua redução a uma matéria plástica ou

---

partir de 1870, vinha significando na Europa, quer no domínio das artes aplicadas, quer no domínio da arquitectura (cf. "Lisboa Monumental", incluído em *Barbear, Pentear*).

O culto da forma levará Fialho igualmente a participar numa campanha eugénica, muito embora, na opinião de Costa Pimpão, Fialho não seja "um eugenista", mas antes "um devoto – a palavra não é excessiva aplicada a Fialho – da beleza plástica, para quem a plenitude física é a condição primária da harmonia e da beleza". Daí que, no entender de Costa Pimpão, a campanha eugénica de Fialho seja "menos uma campanha pela saúde da raça do que pela beleza da raça" (PIMPÃO, 1943:32; 85). A este respeito, veja-se o curioso (e pouco lírico) apontamento de viagem de Fialho inspirado pela beleza das raparigas belgas: "Necessidade de importar destas gajas para refazer a beleza da raça" (PIMPÃO, 1943:124).

Sobre a relação da escrita de Fialho com a Eugénica veja-se o ensaio de Almerindo Lessa "Fialho de Almeida ou a campanha eugénica de um prosador" (LESSA, 1938). Refira-se ainda, como contributo valioso para a compreensão da escrita fialhiana, o estudo de Donald Childs sobre a relação do discurso científico eugénico e a imaginação moderna (CHILDS, 2001).

<sup>234</sup> Como nota Jacinto Prado Coelho, Fialho segue aqui em grande parte o culto pelas formas artísticas, característico do ambiente cultural finissecular: "A volúpia das formas era o fruto da sua época. O culto da Arte, no singular e com maiúscula, vinha dos começos do século XIX. Em 1830, sob o influxo das *Orientais* de Victor Hugo, mago das imagens deslumbrantes, empreendia-se a procura dum estilo plástico, ondulatório e cantante, que tirasse cores à paleta do pintor e harmonias ao chilrear das aves. Gautier declarava-se "um homem para quem o mundo exterior existe", menos "homem de letras" do que "artista" no sentido amplo, devoto do som, do relevo e da cor. Mais perto de Fialho, Rimbaud tentava a "alquimia do verbo", a invenção duma linguagem "acessível a todos os sentidos". Verlaine aconselhava, por sua vez, "a música antes de tudo". Fialho foi também "um homem para quem o mundo exterior existe". Dotado dum poder invulgar de receptividade sensorial, deita-se à caça da metáfora inesperada, do vocábulo raro, do epíteto flagrante, do ritmo sonoro que se coadunem com a sua visão sumptuosa das coisas, ao mesmo tempo que valham em si mesmos como estimulantes dos sentidos" (COELHO, 1944:36). Sobre a importância do exotismo oriental na configuração do esteticismo finissecular, veja-se "L'exotisme de l'Art pour l'Art". In: (CASSAGNE, 1993:373-405).

a um lugar de evocação de um objecto de arte (pintura, gravura ou escultura) vem assim uma vez mais destacar o afastamento de Fialho relativamente a uma estética da imitação e ao mesmo tempo denotar a sua preferência por uma estética da expressão. Note-se que este desejo de estilização deixa transparecer a importância que as artes plásticas vinham assumindo desde o movimento da Arte pela Arte e que o Decadentismo irá em parte reverter. Em qualquer dos casos, como observou Albert Cassagne, tratava-se de encontrar uma arte pura, não contaminada por preocupações morais, sociais ou mesmo sentimentais: “les poètes mis en désarroi par l'évolution des chefs du romantisme, l'envahissement de l'art industriel et de l'art social, avaient cherché un nouveau idéal d'art pur, l'ancien étant obscurci par le discrédit du lyrisme sentimental. L'école de peinture, brillante, hardie, pleine de vitalité, leur offrait cet idéal, accompagné de réalités tangibles. En ce moment l'artiste pur était le peintre, et non le poète” (Cassagne, 1993:371).

O esteticismo de Fialho não se confundirá, porém, com as teorias da Arte pela Arte: se o desejo de uma “arte pura” parece igualmente decisivo no caso de Fialho (e, em particular, no “poeta”-pintor e ficcionista), a sua defesa de uma concepção estética centrada na emoção não se mostra compatível com o frio objectivismo, com “a correcção quase científica da forma” (Machado, (ed.), 1996:537) que caracteriza o movimento. Por outras palavras, o esteticismo que a *praxis* literária fialhiana cultiva é indissociável daquilo a que ele próprio chama, a propósito da escultura, a “perscruta dramática da expressão” (Fialho de Almeida, 1993b:82), a procura de uma arte que encontre na tensão dramática, na contorção ou distorção corporal, na violência dos gestos ou movimentos, a expressão da angústia do homem moderno.

O desejo de estilização que alimenta a escrita fialhiana mostra-se, como o confirma a metáfora do floricultor ou a paisagem de Inverno, mais próximo da arte decadentista: tal como sublinhou John Reed, “style was of particular importance to Decadent artists because they exalted the notion of human ordering to such a degree that often no natural referent remains for their designs. (...) The natural world is important only as a source of designs; the art does not lead back to the organic world but to the nothingness that man has discovered within himself and hence in nature” (Reed, 1985:9). Uma concepção

que o expressionismo viria posteriormente a partilhar, ao afirmar que a natureza é "o nada a que o homem dá forma e sentido" (Torre, 1972:26).

Esta obsessão decorativa, sensorial, de Fialho vem, por outro lado, de acordo com Jacinto Prado Coelho, confirmar o "escritor barroco"<sup>235</sup>, o que não surpreende se tivermos em conta, como o notou Guillermo de Torre, a relação de afinidade existente entre o barroco e o expressionismo<sup>236</sup>. Com efeito, Fialho aproxima-se da estética barroca ao defender que a natureza, grosseira e imperfeita (um "rascunho" divino, como atrás referimos), "necessita de ser corrigida, complementada e exaltada pelos primores e artifícios da arte" (Aguar e Silva, 1984:486). Mas ainda aqui a dualidade de Fialho se faz sentir: se o paisagista/"poeta" procura, mais do que a exaltação ou estilização da natureza, a sua criação enquanto objecto estético, o ficcionista (e o panfletário, em grande medida) procura sobretudo o rebaixamento, a deformação, o grotesco como forma de exarcebar "a imperfeição e a disformidade existentes na natureza e, sobretudo, na natureza humana" (*id*:488).

Sob este ponto de vista, a preocupação estilística que encontramos em "Ceifeiros" parece-nos ilustrar a íntima relação da escrita fialhiana com o *style de décadence*. O esvaziamento do tema quase até à abstracção, o predomínio descritivo, o delírio visual, a linguagem que parece confirmar a prosa "afastada da vida", como lhe chamou Jacinto Prado Coelho, através da qual a ordem lógica, sequencial, da narrativa se "decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra", são desde logo marcas salientes deste estilo: o culto da forma e a valorização da beleza do

---

<sup>235</sup> Dois exemplos são suficientes para Jacinto Prado Coelho ilustrar esta ideia: na obra de Fialho, "como na poesia de Gôngora, a mulher perde a sua palpação humana, distancia-se, estiliza-se, transforma-se numa ninfa de écloga ou num *bibelot* decorativo: "*contemplando-a* [diz o escritor de Judite, personagem de "Madona do Campo Santo", conto incluído em *A Cidade do Vício*], *a gente pensava, com finos prazeres de bric-à-braquista, nessas figurinhas de esmalte tão vivas, valsando no oiro de bonbonnières fugazes, iluminadas no galante estilo pastoral do século dezoito*". A natureza sucede o mesmo: fica somente como pretexto artístico: "*as figueiras bravas irrompiam alongando os troncos brancos, em que rebrilhava o verde de largas folhas de recortes duros, como antigas faianças de Koblenz*". De acordo com o crítico literário, a obra de Fialho é "barroca pelo esfumado e taciturno das suas paisagens; barroca pelo caprichoso pitoresco dos seus motivos ornamentais; barroca pela melancolia desenganada dos temas e das figuras, por esse gosto triste do cair das folhas, do que fenece em plena juventude (...); barroca pelo culto do contraste, do claro-escuro (choque de cores nas descrições da natureza, choque de emoções na mistura do grotesco e do sublime, da maldade e da inocência, da beleza e disformidade (...); barroca pelo predomínio das formas estéticas sobre a temática viva, barroca pelo individualismo orgulhoso em face dum mundo vulgar; barroca pelo gosto do patético, do macabro (...); barroca ainda pela incapacidade de acabar uma composição grande e una, por aquele fragmentarismo que o levou a dispersar-se por contos de vários géneros e desigual valor, pela crónica, pela sátira, por tentativas goradas de romance" (COELHO, 1944:41; 46-47).

<sup>236</sup> Como tem sido frequentemente apontado pela crítica, o expressionismo mantém, a diversos níveis, uma notável afinidade com a estética maneirista e barroca. Cf., entre outros, (HAUSER, s/d a), (TORRE, 1972) e (GANDELMAN, 1991).

significante, a "jóia do vocábulo", como lhe chama Fialho, são aqui bem visíveis<sup>237</sup>. O trabalho de plasticização da língua portuguesa em que Fialho tão fortemente se empenhou, de forma a "obter com ela efeitos de *nuance*, os mais preciosos hoje em belas-letras" (1992c:194), desde logo anuncia a importância que as artes plásticas assumem nesta procura moderna da *expressão* que encontrará a sua concretização estética no "expressionismo grotesco" que caracteriza a sua escrita: pela importância que esta escrita atribui ao elemento visual, pelo predomínio da descrição e pela autonomia que nela adquirem as imagens, poderíamos dizer até certo ponto, que a escrita fialhiana procura sobretudo dar-se a *ver*, porventura mais do que a *ler*.

Ao mesmo tempo que nos dá a medida do pessimismo histórico fialhiano, a valorização do artificial, o desejo de estilização denunciam a febre do novo que domina o Decadentismo, a necessidade "d'échapper à l'horrible réalité de l'existence, à franchir les confins de la pensée, à tâtonner sans jamais arriver à une certitude, dans les brumes des au-delà de l'art" (Huysmans, 1990:211). Em grande parte, a poética do grotesco configurar-se-á como uma tentativa de perscrutar esses mundos do *au-delà*, mas também como uma manifestação dessa "febre de novo" que, desde muito cedo, Fialho confessa que o "devora" (Pimpão, 1943:44). O que, aliás, vem confirmar que se a relação entre decadência e grotesco foi desde cedo sublinhada<sup>238</sup>, a verdade é que este não se subsume no conceito de decadência, antes nos reenvia para um filão intemporal da imaginação humana que permitiu dar forma (mas também exorcizar) os seus mais íntimos receios ou pesadelos.

---

<sup>237</sup> Veja-se a este respeito o modo como Nietzsche, seguindo de perto Paul Bourget, define o *style de décadence* em *Le Cas Wagner* (1888): "Quelle est la caractéristique de toute *décadence littéraire*? C'est le fait, que la vie ne réside plus dans l'ensemble. Le mot devient souverain et fait un saut hors de la phrase, - la phrase se répand et obscurcit le sens de la page, - la page prend vie aux dépens de l'ensemble, - l'ensemble n'est plus un ensemble. Mais voici le symbole de tout style de *décadence*: chaque fois, anarchie des atomes, désagrégation de la volonté, "liberté de l'individu", pour parler le langage de la morale –ou, amplifié en théorie politique: "*égalité des droits pour tous*". (...) La vie s'est tout bonnement retirée de l'ensemble: celui-ci est fabriqué, calculé, artificiel, c'est un artefact" (NIETZSCHE, 1993:911-912).

<sup>238</sup> John Ruskin em *The Stones of Venice* relaciona algumas manifestações do grotesco na arquitetura renascentista da cidade de Veneza e aquilo a que ele chama "the phases of transition in the moral temper of the falling Venetians, during their fall (...) from pride to infidelity and from infidelity to the unscrupulous *pursuit of pleasure*". Ruskin condena esta arquitetura da decadência, considerando-a "the worst and basest ever built by the hands of man, being especially distinguished by a spirit of brutal mockery and insolent jest, which, exhausting itself in deformed and monstrous sculpture, can sometimes be hardly otherwise defined than as the perpetuation in stone of the ribaldries of drunkenness" (s/d:102).

Chegados a este ponto, importa frisar que não é nosso objectivo neste trabalho definir o conceito de grotesco<sup>239</sup>, conceito que, como vários estudos teóricos têm demonstrado, é pela sua própria natureza ambivalente de difícil definição, mas tão somente chamar a atenção para a génese e importância que este assume na poética fialhiana. No sentido de contornar essa dificuldade, em vez da definição *tout court* do conceito de grotesco, privilegiámos a sua concretização estética na obra de Fialho de modo a pôr em destaque o seu carácter multimodo: a percepção do grotesco, como salientou Geoffrey Harpham, “is never a fixed or stable thing, but always a process, a progression” (1982:14). Um processo indissociável do próprio acto interpretativo, um desafio ou “intervalo” que Harpham define deste modo:

*“The interval of the grotesque is the one in which, although we have recognized a number of different forms in the object, we have not yet developed a clear sense of the dominant principle that defines it and organizes its various elements. Until we do so we are stuck, aware of the presence of significance, or of certain kinds of formal integrity, but unable to decipher the codes. Resisting closure, the grotesque object impales us on the present moment, emptying the past and forestalling the future”* (1982:16).

Em todo o caso, não podemos deixar de notar que a origem do adjectivo grotesco remonta ao Renascimento italiano quando, na passagem do século XIV para o século XV (*il Quattrocento*), as escavações nas ruínas da Roma antiga trouxeram à luz do dia um certo tipo de pintura ornamental considerada extravagante ou, como então a definiu o pintor e historiador Vasari (1511-1574) “licenziosa e ridicola” (*apud* Chastel, 1988:12). O grotesco designava assim um certo tipo de pintura descoberta nas *grotte* (grutas ou caves) da *Domus Aurea* de Nero ou dos Balneários de Tito que parecia concebida “to please the fancy and the eye rather than to instruct the soul” (Barasch, 1971:18) e que artistas renascentistas como Rafael e Pinturicchio haveriam de imitar e difundir em Itália, e a partir daí, por toda a Europa: uma pintura que se caracteriza pela

---

<sup>239</sup> Sobre a história do conceito de Grotesco e a sua evolução semântica veja-se o importante contributo de Frances Barasch em *The Grotesque* (1971) e de Elisheva Rosen em *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique* (1991) ou ainda, sobre a relação da pintura renascentista e das pinturas do paleolítico com o grotesco, os capítulos “Grotesque and Grottesche” e “Grotesque and Grotto-esque” da obra de Geoffrey Harpham *On the Grotesque: Strategies of contradiction in Art and Literature* (1982) assim como a abundante informação contida no ensaio-síntese de André Chastel, *La Grottesque* (1988).

combinação desordenada de elementos heterogéneos, elementos humanos, animais, vegetais e arquitectónicos.

Mas ainda assim o grotesco, enquanto manifestação artística, vem pôr em causa esta definição ao chamar a atenção para uma origem mais antiga, anterior à existência do próprio conceito, como o comprovam algumas pinturas das cavernas do Paleolítico, certas máscaras demoníacas das sociedades primitivas, trajes de xamã, templos e estátuas da arte hindu, gárgulas e iluminuras da arte gótica. A vulgarização que o adjetivo grotesco adquiriu na linguagem corrente parece ter esvaziado o termo de qualquer conteúdo semântico, aplicando-se a uma tão grande diversidade de situações que este pode significar, “almost anything unseemly, disproportionate, or in bad taste, and the term is routinely applied to everything from a necktie to a relationship” (Mc Elroy, 1989:1).

As duas principais tentativas de definição do grotesco enquanto conceito estético-literário são, até certo ponto, contraditórias. Wolfgang Kayser define o grotesco como uma categoria estética ou princípio estrutural de que resulta a alienação do mundo familiar ou um “efeito” de surpresa e/ou choque produzido no leitor no acto da recepção, enfatizando a ligação do grotesco com o trágico, o medo e a morte: para Kayser, o grotesco é sempre dependente do acto interpretativo. Por seu turno, Mikhaïl Bakhtine define o grotesco ou aquilo a que ele chama o “realismo grotesco” como uma manifestação do espírito carnavalesco, da festa popular característica da cultura europeia medieval, acentuando assim a sua ligação com o humor, o lúdico e o riso, mas também com o sentido regenerador, utópico, dessa cultura popular.

A estas definições fundadoras, poderíamos acrescentar o contributo de outros teorizadores do grotesco, alguns deles mais recentes. Entre outros, Geoffrey Galt Harpham que, chamando a atenção para o facto de o grotesco ser um “concept without form” ou “a word for non-thing”, procura defini-lo não como uma categoria estética ou linguística, mas como um modo: na sua perspectiva, ao procurar dizer o indizível ou inominável, o grotesco designa assim “a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language” (...) Grotesque is a word for this paralysis of language” (1982:3;6), resumirá. Bernard Mc Elroy, por seu turno, sobretudo preocupado em definir o grotesco

moderno, adverte que o grotesco “is not a genre or mode of representation, still less an artistic theory or school, but rather a spontaneous intuition of the world, a version of reality, a way of responding to experience. It is the synthesis of animalism, magic, and play in the intuition of the world as monstrous, as capable of efficacy or aggression in magic, fantastic ways” (Mc Elroy, 1989:184).

Em qualquer dos casos, em todos os tempos e em todos os lugares, o grotesco deu sempre forma visível aos medos e angústias do homem, configurando-se desse modo como um meio lúdico de exorcização dos fantasmas interiores, um gesto simultaneamente criador/destruidor. O hibridismo, a confusão ou ambivalência que o caracterizam constituem-se como um desafio à interpretação ou, no sentido que lhe atribui Geoffrey Harpham, como uma “crise de paradigma”<sup>240</sup> de que, em última instância, resulta o *novo*.

No caso de Fialho, essa “mudança de paradigma” implica, como temos vindo a demonstrar, o abandono do modelo de racionalidade científica que vinha dominando a sociedade e a cultura europeias desde o século XVIII, em nome de uma apreensão intuitiva, “mágica”, do universo: o grotesco serve a Fialho para denunciar “the most obvious and pronounced contradictions of any kind of rationalism and any systematic use of thought” (Kayser, 1981:188). Mas ao mesmo tempo, a poética fialhiana afirma-se como uma actividade pulsional que nos revela o lado mais oculto, mais subterrâneo da interioridade humana, essa gruta sombria da qual emergem as estranhas formas grotescas.

## **1.2. “Óptica deformante” e carnavalização grotesca: carantonhas e máscaras**

---

<sup>240</sup> Como refere Harpham, “confused things lead the mind to new inventions. (...) This is the position of T. S. Khun, who has opened up an extremely fertile area of inquiry by exploring the time of transition when scientists shift from one explanation of a given set of phenomena to another. This pregnant moment is a “paradigm crisis”, when enough anomalies have emerged to discredit an old explanatory paradigm or model, and to make it impossible to continue adhering to it, but before the general acceptance of a new paradigm. The paradigm crisis is the interval of the grotesque writ large” (1982:17).

Para além da marca do esteticismo finissecular, a crónica de *Vida Irónica* torna-se particularmente interessante na medida em que a estilização da paisagem que nela encontramos serve de introdução a uma reflexão mais vasta, concebida em termos de metalinguagem literária, sobre a própria poética fialhiana. Fialho descreve-nos o processo de desrealização ou estilização do real - para ele intrínseco ao processo de criação literária-, por analogia com uma experiência por ele vivida no mosteiro dos Jerónimos e à qual chama *despolarização* do real. Tal como Fialho a define, a despolarização do real constitui, antes de mais, uma rejeição do carácter mimético da arte, uma contestação explícita da *kodakização* que o escritor denunciara, de forma obsessiva, nas suas páginas de (teoria e) crítica de arte, nomeadamente naquelas que dedicou à pintura e ao teatro. Em termos teórico-críticos, a despolarização dos Jerónimos constitui um texto fundamental para a compreensão da génese do grotesco e, de um modo geral, para a interpretação da poética fialhiana:

*"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 cónica 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 fantasiosa, as figuras ainda conservavam vida e movimento. Somente a minúcia e a fâscias 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-ma 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." (Fialho de Almeida, 1992i:113-114).*

Como claramente resumiu Óscar Lopes, "Fialho entr[a] nos Jerónimos e extasi[a]-se com a despolarização operada sobre a expressão fisionómica e corpórea dos crentes pelos raios solares que os vitrais coavam a cores diversas" (1973:418). Mais do que uma visão ou uma aparição fantástica, trata-se, para Fialho, de uma autêntica epifania da arte (o que, aliás, não deixa de ser significativo num espaço com a carga simbólica, sacral, dos Jerónimos): a "visão pictural" do seu próprio processo de escrita.

À semelhança do que encontrámos em *Ceifeiros* (embora este último seja, como vimos, um texto cronologicamente posterior), a despolarização do real surge ainda aqui propiciada pela refacção da luz solar, neste caso, no vitral da igreja, que 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 fantasiosa"/artificial que vem operar uma espécie de curto-circuito com o real de que resulta a distorção das imagens e/ou a anamorfose das formas: note-se desde já que, em termos artísticos, a distorção constitui aqui o primeiro sinal "de l'abandon, par l'art, de la nécessité d'imiter le monde extérieur ou la pensée lucide" (Gliksohn,1990:55), de ruptura relativamente às regras da verosimilhança que regem a mimese realista.

A despolarização significa, antes de mais, uma alteração de enfoque ou mudança de perspectiva (no fundo, a tal "óptica divergente" de que nos fala Fialho), substituindo a imitação do mundo exterior por uma visão interior, intuitiva e quase sempre delirante; uma alteração que, neste caso, é operada pela rosácea dos Jerónimos. À semelhança dos espelhos côncavos, a rosácea dos Jerónimos deforma as imagens, exagera-lhes os traços, torna-as irreconhecíveis, de tal modo que estas "raras vezes conserva[m] a menor reminiscência do modelo" objectivo que deveriam reflectir ou, para utilizar a expressão predilecta de Fialho, "fotografar" - note-se aqui que a distorção

*grotesca* pressupõe uma forma ou modelo original a distorcer que é, como sublinha Byron Jennings, "the human body or face" (1963:9).

Por outro lado, a despolarização surge simultaneamente potenciada por um estado de alucinação ou delírio do qual emerge a visão grotesca. Tratando-se, tal como Fialho a define, de uma "alucinação cromática", a cor adquire uma importância fundamental enquanto elemento estrutural desta visão: deste modo, a ligação da visão grotesca, despolarizadora do real, ao inconsciente, à alucinação ou alienação mental, ao sonho, parece vir legitimar a concepção original, renascentista, do grotesco como *sogni dei pittori*, como um "labor de sueño" (Gombrich,1980:316).

Despolarizada "do seu foco de realidade objectiva", a visão alucinada do sujeito revela-lhe outros mundos, eminentemente subjectivos, "esses mundos do trágico e do grotesco" onde encontra a sua expressão mais intensa, o "pandemónio" ou esfacelamento humano. Deste modo, a decomposição da luz através do vitral e a alucinação cromática pulverizam, fragmentam o real, estilhaçam os rostos dos fiéis, deformando-os, caricaturizando-os e tornando impossível uma interpretação racional, coerente do mundo exterior: o feixe azul transforma os risos em "carantonhas", o feixe amarelo dá à solenidade das cabeças dos fiéis "um ar de caçoadas", converte as "curiosidades alvares" em "êxtases", empresta às "caras de sopeiras" uma cor lívida "como se estivessem danadas de pecado". Nesta atmosfera fantástica, não há corpos ou fisionomias individualizadas: há apenas fragmentos, risos, esgares, êxtases, raivas.



(Fig. 12) Ensor, *A Intriga*, 1890

Neste sentido, a irrupção do inconsciente que está na origem da visão grotesca vem provocar o "estranhamento" ou alienação<sup>241</sup> relativamente ao real exterior, vem tornar estranho e assustador aquilo que antes era familiar, vem instaurar uma a-normalidade ou "dissonância" (Friedrich, 1976:9;14) que é simultaneamente desconcertante e perturbadora. A visão grotesca amplifica, exacerba o real, descobre "paixões e inércias mais fortes que as naturais", transforma em caos ou "pandemónio" o que antes era ordem ou harmonia: por outras palavras, a visão grotesca instaura uma confusão ou ambivalência fundamental, entre a realidade e o imaginário, entre o sério e o humorístico, ao mesmo tempo que dissolve e subverte as categorias estéticas do belo e do feio.

Exagerando e deformando o *traço*, a visão despolarizadora converte a multidão dos fiéis reunidos no templo numa exótica "sarabanda de caricaturas", numa espécie de coreografia fantástica que vem pôr a nu a dualidade da

---

<sup>241</sup> De acordo com Wolfgang Kayser, o conceito de "estranhement" ou alienação define o grotesco quer enquanto estrutura, quer enquanto efeito produzido no observador /leitor: "The grotesque is the estranged world. But some additional explanation is required. For viewed from the outside, the world of the fairy tale could also be regarded as strange and alien. Yet its world is not estranged, that is to say, the elements in it which are familiar and natural to us do not suddenly turn out to be strange and ominous. It is our world that has to be transformed" (KAYSER, 1981:184). Note-se ainda que o conceito de *alienação* que Wolfgang Kayser identifica ao grotesco se mostra consentâneo com esta ideia: "I use the word "alienation" (*Verfremdung*) with emphasis on its prefix: something that was familiar is made strange" (*id.*:163).

natureza humana, a oposição corpo/espírito, material/espiritual, rosto/máscara (Fialho diz-nos explicitamente que “a fâscias já não corresponde às emoções”), impregnando de irrisão o ambiente sacral dos Jerónimos: o registo paródico é uma das componentes essenciais desta visão. A sarabanda grotesca a que aqui assistimos evidencia uma notável coincidência cronológica e afinidade temática com a pintura do belga James Ensor [1860-1949], pintor que se afirma a vários níveis como um dos precursores do expressionismo: à semelhança de *A Intriga* (Fig.12), a visão despolarizadora de Fialho transforma a fisionomia dos fiéis num cortejo de máscaras cuja expressão sardónica e “familiar”, humana, se mostra inquietante porque nelas se torna impossível distinguir o rosto da máscara, a face do disfarce, o humano do inumano – os dois elementos surgem tão interligados, que “as máscaras de traços humanos tornam-se rostos com aparência de máscaras” (Becks-Malorny, 2000:34), numa perturbadora ambivalência grotesca.

Tal como na pintura de Ensor, a máscara seduz Fialho antes de mais como um meio expressivo, enquanto cor, forma, ou expressividade dramática<sup>242</sup>; máscaras, carantonhas ou expressões faciais, mas também gestos ou movimentos, constituem para Fialho a “expressão factícia e torturada” da existência humana, a expressão “patética” de um trágico Carnaval: as virtualidades teatrais e a “linguagem” visual“ da máscara estão ao serviço de uma concepção do mundo como um interminável cortejo grotesco, um absurdo teatro de máscaras ou de marionetas<sup>243</sup>, onde se pressente omnipresente a sombra espectral da morte, a perigosa vertigem do vácuo (a combinação entre o “fearsome” e o “ludicrous” que, de acordo com Wolfgang Kayser, define a natureza do grotesco, está aqui bem patente).

A máscara constitui assim, enquanto motivo recorrente da escrita fialhiana, um importante instrumento no processo despolarizador, um poderoso

---

<sup>242</sup> Veja-se, a este respeito, o fascínio de Gabriel, do conto *Mefistófeles e Margarida*, por tudo “quanto se lhe deparava de belo, as danças, rumas de costumes dourados pendendo nas sacadas dos guarda-roupas de Entrudo, as vitrines profusas de bijutarias, os bonecos, as porcelanas pintadas, cofres de facetas iridentes, terracotas, caraças, cristais e estojos, sentia uma cobiça invadi-lo, e dentro de si próprio, na fogosa imaginação dos primeiros anos, turbulenta e ingénua, criava um mundo de folgares e extravagâncias, a cada passo modificado, refundido, feito de novo, e nunca definitivo” (1991b:85-86). Cf. nota 293).

<sup>243</sup> Wolfgang Kayser observa a este respeito que “the unity of the perspective in the grotesque consists in an unimpassioned view of life on earth as an empty meaningless puppet play or a caricatural marionette theatre” (KAYSER, 1981:186).

meio de “alienação” grotesca do mundo. A máscara e o Carnaval são, mais do que um anárquico “mundo às avessas”, nascido das visões e angústias de um “homem de letras”, encenação simultaneamente trágica e humorística do absurdo da condição existencial humana. E a este nível não deixa de ser pertinente, como propõe Fernando Oliveira (<http://www.ciberkiosk.pt>), equacionar o grotesco como o “carnavalesco”<sup>244</sup> do mundo moderno.

Sob o ponto de vista estético, o Carnaval é, convém sublinhá-lo, o período do ano que mais seduz Fialho, como se pode confirmar na frequência com que aparece tematizado na sua escrita, ou nos testemunhos de Costa Pimpão<sup>245</sup> e Raul Brandão:

*“Fialho! Fialho! Pronuncio este nome e diante de mim desfila o assombro, panfletos, a obscenidade e o génio – farrapos arrancados a ferro e tão vivos que mal ousou tocar-lhes – o estoíro duma bexiga de entrudo – ironia e esgares. E logo gritos! E agora gritos!...”*

Esta concepção do mundo como um teatro de marionetas ou um curso carnavalesco, aparece por exemplo, sob um registo satírico, numa crónica de *Os Gatos*, na qual o Fialho-panfletário denuncia todo um mundo de negócios florescente à custa daquilo a que ele chama a “mascarada da morte”, um mundo de aparências que faz de Lisboa uma “capital de lúgubres fantoches”

---

<sup>244</sup>Sobre o conceito de “carnavalesco”, veja-se o capítulo “Les formes et images de la fête populaire” da obra de Mikhaïl Bakhtine *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la renaissance*. De acordo com Bakhtine, a ambivalência marca o espírito da festa popular e do carnaval: “la destruction et le détronement sont associés à la renaissance et à la rénovation, la mort de l'ancien est liée à la naissance du nouveau; toutes les images sont concentrées sur l'unité contradictoire du monde agonisant et renaissant” (1970:218). De acordo com Fernando Oliveira, “o colectivo-popular deu lugar [no século XIX] ao egotismo de formas culturais de tipo burgueses. (...) A materialidade do “realismo grotesco” passa agora a servir a expressão da nova subjectividade e, na medida em que o grau de “civilidade” do indivíduo aumentou, o impacto do que antes era vivencial torna-se em Kayser estranhamento ou inumano. A vitalidade do carnaval em Bakhtine transfere-se, assim, para o grotesco” (OLIVEIRA, <http://www.ciberkiosk.pt>). Acrescente-se, no entanto, que a ambivalência e a dimensão colectiva do carnaval medieval parecem de algum modo ainda presentes, sob a forma do vitalismo nietzscheano, na *praxis* ficcional fialhiana.

<sup>245</sup> No testemunho de Costa Pimpão, “o Carnaval era o período glorioso de Fialho, o que me foi confirmado pelo Dr. Silva Carvalho. Detestando a face vulgar da vida, o escritor saciava naquele período a sua sede de inédito (1943:28). O fascínio pela “*estilização*” que o Carnaval significa manifesta-se ainda no interesse pelo circo, pelos palhaços, por *jongleurs* ou funâmbulos, por tudo aquilo que introduz “no luto pátrio, um Carnaval d'exótico” (FIALHO DE ALMEIDA, 1992c:147). O esteticismo de Fialho levá-lo-á não só a imaginar para um *jongleur* japonês, uma ascendência aristocrática, como a confessar que “como quer que seja, esse *jongleur* seduz-me. Sou eu, funâmbulo de circo” (*id.*:154). Refira-se ainda o conto “O funâmbulo de mármore” onde se descreve a paixão de uma *contessina* por um equilibrista de circo depravado e alcoólico a cujo espectáculo ela assiste todas as noites. A *contessina*, escultora enfasiada com a beleza clássica dos museus e com a ausência de novidade observada no *atelier* de um pintor impressionista, encontra finalmente em Zampa, o equilibrista devasso e alcoólico, a inspiração de que precisa, a concretização simultaneamente humana e estética, do seu ideal artístico. Zampa morre assassinado e a *contessina* imortaliza-o numa estátua abraçada à qual, e desesperada por não conseguir “aquecer com os seus beijos de lava a gélida indiferença do funâmbulo de mármore”, também ela acabará por morrer (FIALHO DE ALMEIDA, 1991a:182). A acção conflituosa entre os dois amantes é relegada para segundo plano para dar lugar à descrição da beleza plástica de Zampa e ao erotismo/estesia da jovem *contessina*.

(1992f:50). A metáfora do Carnaval surgirá ainda, inesperadamente, num dos textos mais célebres de *Os Gatos*: o texto sobre o enterro do rei D. Luís [1889]. O cortejo fúnebre, quase todo ele composto por cortesãos, burgueses e altos cargos do reino, oferece a Fialho o pretexto para a visão grotesca, despolarizadora, desmascarando deste modo um mundo de falsidade e aparências que presta a última homenagem ao monarca :

*“Lisboa é singular! Não lhe bastava já ter do amor uma noção invertida... ou duas, senão despolarizar também a tristeza e a alegria, dos seus focos de impressão psíquica normais, fazendo-nos ver por exemplo os entrudos em fúnebre, e as Semanas Santas em hilariante; os baptismos em lacrimoso e os enterros em humorístico. (...) Nada nos torna mais bisonhos do que um baile de máscaras. Nada restabelece curso ao nosso bom humor como um enterro. (...) [O] humorismo que [Lisboa] desenvolveu no enterro do rei deslumbraria o próprio Edgar Poe, se fosse vivo. Aquele estranho cortejo de macacos com fardas e de mulheres com farrapos, de carros de flores e de berlindas de entrudo, de vendedores de boquilhas e de professores de instrução primária, de bombeiros da Ajuda e de meninos enjeitados, contentes todos, mirando-se, larachando (...): aquele cortejo afinal que representa?”* (1992a:134-135).

A visão grotesca pressupõe ainda aqui uma alteração de enfoque que transforma o cortejo fúnebre num cortejo carnavalesco de “bobos e máscaras”, de “pequenos monstros de olhar estrábico”, “caras balofas, olheirentas e dissimétricas (...) mistura de porco e cão de fila, de malandro e de títere” que deixam a descoberto, “quando a máscara lhes tomba, por detrás do cortesão, o carnívoro, tigre ou hiena”: um cortejo que, ao aproximar-se dos Jerónimos, desfila sob o olhar trocista do povo<sup>246</sup>. O grotesco satírico que aqui encontramos, como nos adverte Wolfgang Kayser, compraz-se em despir todas as máscaras, revelando *la bête humaine* por detrás, aquilo a que ele chama “a comédia da dor” (*id*:131). Morte e vida interligam-se, aliás, no texto de Fialho, numa subversão humorística, carnavalesca e popular que contamina de irrisão o trágico acontecimento: Fialho evoca-nos a morte de um amigo que o deixa durante alguns dias num estado de prostração do qual, de repente,

---

<sup>246</sup>O grotesco satírico acentua-se sobretudo quando o cortejo fúnebre entra em Lisboa, na segunda parte do texto. Ao longo dos vários quilómetros que ligam a estrada Cascais-Lisboa, a multidão que se junta nas bermas é antes “toda uma família que desce a receber o enterro, atónita da mistura de grotesco e de trágico que ele repercute” (FIALHO DE ALMEIDA, 1992a :121).

acorda atraído por um apetite incontrolável de sanduíches, comenta a ausência do príncipe de Inglaterra no funeral, devido à ingestão de seis garrafas de vinho do Porto ao almoço ou o excesso de zelo patriótico de um dono de talho que enfeita os cornos dos bois de cerâmica que decoram a sua loja, durante três dias, com crepes fúnebres... aproveitando “aquele ensejo de mágoa, para aumentar trinta réis no preço das mãozinhas de carneiro” (id:132). A nota anti-monárquica e, sobretudo, anti-burguesa é uma constante deste grotesco satírico.

A dissonância grotesca parece dominar todo o texto: o grotesco satírico coexiste com o trágico, gerando uma ambivalência desconcertante para o leitor. Vale a pena referir a este respeito a descrição da rainha D. Maria Pia, ao longo do percurso fúnebre, nos vários quilómetros que ligam a estrada Cascais-Jerónimos. Fialho começa por nos descrever a rainha como uma personagem trágica, o véu cobrindo-lhe o rosto como uma máscara, altiva e impassível no seu sofrimento, uma estátua de dor, apesar do turbilhão de emoções que interiormente a consome:

*“Grande e de negro, com uma cauda de lástima e um grande véu de musa de tragédia, essa mulher tinha no porte a formidável rigidez com que a dor cadaveriza o orgulho humano”(…)(id:120).*

Fialho imagina a tragédia íntima da rainha, dilacerada pela angústia da sua “grande queda”, impotente na sua revolta contra um destino cruel que a condena a uma existência de sombra, para, no final do texto, confrontar o leitor com o detalhe “clownico” (id:132), aquele que descobre, por detrás da máscara trágica ou da frieza impassível de estátua, a fragilidade de um rosto humano. Deste modo, quando o cortejo fúnebre chega aos Jerónimos deparamos com a rainha, “enorme e esfíngica”, saindo da carruagem e venerada pela multidão, mas incomodada, na sua mortal humanidade, com o desalinho da cauda do vestido :

*“Renques de povo enchem os passeios fronteiros (...) e é pelo corredor intermédio que os lanceiros passam, que os trens desfílam, e os homens de vermelho brandem archotes, como velhos de entrudo, ao derredor do carro fúnebre. Vejo uma procissão de tochas a golfar então*

*da portaria dos Jerónimos, descer à rua, envolver em clarões bruxuleantes o póstico e todas as incorpóreas rendas da fachada: e logo, nesse círculo de chamas, homens de escuro virem ao chão, reverenciando a mulher que saiu do landau, e que parece enorme e esfíngica, naquela postura imóvel, entre as brumas do véu, como uma alegoria de dor e expiação.*

*Já prestes, grandes alas se abriram para deixá-la passar, direito à igreja. Porém ela voltou-se, alguma coisa lhe falta, abaixa a vista; e a camareira compreende...*

*É a cauda, que convém primeiro despegar nas lájeas, em pregas majestáticas, uma a uma, não vá ela estragar a sua grande entrada de actriz na cenografia gótica da igreja (id:128).*

É o pormenor da cauda, o detalhe corporal grotesco que vem instaurar a ambiguidade nesta figura, denunciando por detrás da máscara de heroína trágica, da frieza de estátua, o frágil pulsar de um coração humano. A entrada da rainha nos Jerónimos é assim metaforicamente associada à entrada de uma actriz no palco, uma actriz que, embora a chorar por dentro, sabe que o fingimento tem de continuar, *the show must go on*: afinal, uma personagem trágica<sup>247</sup> representando o seu papel na tragicomédia da vida. Ainda aqui, a concepção do mundo como teatro e a identificação da condição existencial do homem à condição histriónica nos parece uma componente fundamental da visão despolarizadora de Fialho.

Convém acrescentar, retomando deste modo o texto sobre o vitral dos Jerónimos, que a deformação do rosto dos fiéis, ao mesmo tempo que sublinha a ruptura com a realidade vivida, traduz o esvaziamento das emoções individuais ("a minúcia e a fâscias não pareciam já corresponder às emoções que elas haviam sido chamadas a traduzir cá fora"), criando o distanciamento sentimental necessário para fazer sobressair unicamente a qualidade plástica das imagens. Deste modo, a despolarização do real defendida por Fialho em 1892, não apenas em termos teóricos mas sobretudo na sua prática ficcional, anuncia já claramente a "desumanização" ou desrealização que, em 1925, Ortega Y Gasset (1985:30) viria a definir como característica da arte moderna:

---

<sup>247</sup>Trágico e grotesco cruzam-se ainda no coro das "mendigas trágicas", uma das crónicas que integram o terceiro volume de *Os Gatos*, associados à miséria das condições de vida na cidade. As "mendigas trágicas", como lhes chama Fialho, misto de sonho e dor, as únicas que lhe "confrage[m] a alma de tristeza", são velhas que o destino entregou à miséria e à solidão da noite, são "enfermas, paralíticas de boca torta, patetas tartamudeando gaguejos d'animais desesperados; aleijadas grotescas, confeccionadas de restos que a natureza amputou com vida, doutras criações sãs e perfeitas; cegas de fisionomia hesitante, a tactear com gestos infantis, no seu cárcere medonho, a perversidade humana que ri alto..." (1992f:203-204). A disformidade grotesca das velhas é a expressão da condição trágica da existência humana, da humilhação corporal que sobre elas inflige uma sociedade hostil, mas também do drama interior que cada uma delas oculta (ou, como diz João de Castro Osório, "o coro trágico e lamentoso da vida humana sem fé, que nenhum bem espera", *Ocidente*, (1957/1960:LIII, 47). IN: FIALHO DE ALMEIDA [1896-1906].

como ele próprio nos esclarece, “estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización” (1985:30).

Fialho parece ter, de algum modo, antecipado o conceito de “desrealização” orteguiana ao referir-se à “despolarização” do real: tal como para Fialho, também para o filósofo espanhol o processo de desumanização pressupõe uma mudança de óptica que se traduz na ruptura com a realidade vivida, sentimental, *humana*, para dar lugar à contemplação<sup>248</sup> visual/intelectual, *desumana*, da forma artística: para ele, a percepção da realidade vivida e a percepção da forma artística são incompatíveis, na medida em que implicam “una acomodación diferente en nuestro aparato receptor” (1985:30). Desumanizar significa assim despojar a arte de toda a carga patética, humana, de forma a não ver nela mais do que uma “deliciosa fraude”. Daí que a principal preocupação do artista moderno seja a de evitar as formas vivas, deformar a realidade, desrealizá-la, estilizá-la: “en su fuga de lo humano no le importa tanto el término *ad quem*, la fauna heteróclita a que llega, como el término *a quo*, el aspecto humano que destruye” (*id*:28).

É esta “destruição” do aspecto humano que a despolarização leva a cabo, ao transformar o conjunto dos fiéis reunidos no templo numa “sarabanda de caricaturas”: sob o efeito amplificante da “luz fantasiosa”, apagam-se os contornos individuais para avultar apenas e “expressão factícia e torturada”, a imagem paroxística do “cómico eterno” que Baudelaire (1968:388) viu nas caricaturas de Goya e que, de algum modo, constitui a metáfora da condição da existência humana. A despolarização, tal como a desumanização orteguiana, pressupõe um processo de conversão do subjectivo em objectivo, através do qual a arte se afirma como um jogo irónico de imagens intranscendentes.

Por outro lado, não podemos deixar de sublinhar que neste processo de

---

<sup>248</sup> “Quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y Maria o de Tristán e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán sólo es tal desgracia y, consecuentemente, sólo podrá conmovier en la medida que se la tome como realidad. Pero es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida que no es real. Para poder gozar del retrato ecuestre de *Carlos V*, por Tiziano, es condición ineludible que no veamos allí a Carlos V en persona, auténtico y viviente, sino que, en su lugar, hemos de ver sólo un retrato, una imagen irreal, una ficción. El retratado y su retrato son dos objetos completamente distintos: o nos interesamos por el uno o por el otro. En el primer caso, “**convivimos**” con Carlos V; en el segundo, “**contemplamos**” un objeto artístico como tal”, (ORTEGA Y GASSET, 1985:17-18).

despolarização a rosácea dos Jerónimos funciona como uma lente ou espelho côncavo distorcendo as imagens pela alteração da perspectiva, amplificando, diminuindo ou multiplicando essas imagens, criando “una geometría oblícu y disparatada” (Jerez Farrán, 1989:116). A “diabólica óptica deformante” (para utilizar as palavras de Fialho (1992p:43) sobre o processo de escrita de Guerra Junqueiro) configura-se aqui igualmente como metáfora do seu próprio processo de escrita, uma escrita que nos oferece vários exemplos de “espelhos” ou lentes deformantes: a água do rio reflectindo um “real” despolarizado, charcos de água, jogos de luz (os efeitos fantasmagóricos do luar, o “caramelo” solar, a iluminação artificial), alucinações e visões ou mesmo o cenário da metamorfose e ilusão por excelência, o teatro.

Raul Brandão e José Régio, melhor que ninguém, nos dão conta da importância que esta “óptica deformante”, despolarizadora, tem na poética fialhiana:

*“Fialho via os pormenores através de uma lente, e deturpava tudo, deformava tudo, dando génio à própria obscenidade”* (Brandão,1998a:68) -afirmará o autor de *Húmus* no retrato-testemunho que nos legou de Fialho;

*“Fialho vê tudo em grande, através de espelhos deformantes”* (Régio, s/d:168) – acrescentará Régio, num artigo que escreveu sobre Fialho, crítico de teatro.

Curiosamente, é interessante notá-lo, a “óptica deformante” de Fialho denota uma assinalável afinidade com a “visão esperpêntica” do escritor e dramaturgo galego Ramón del Valle-Inclán [1866-1936], escritor que Fialho conhece (pelo menos na etapa inicial do seu percurso) e confessadamente admira. Fialho parece em certa medida prefigurar aqui, porventura nascida da paixão que nutre pela pintura de Goya [1746-1828], a óptica deformante do “esperpento”, novo “sub-género” dramático que Valle-Inclán viria a criar nos anos subsequentes à primeira Guerra Mundial. Atente-se nas palavras de Max Estrella, o estranho poeta-cego de *Luces de Bohemia* [1920], que, pouco antes de morrer, define deste modo o esperpento ao amigo Don Latino:

*“La tragedia nuestra no es tragedia./ (...) [Es] el Esperpento. El esperpentismo lo ha*

*inventado Goya. (...)/ Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (...)/ Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. (...) La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas.(...)/ Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras, y toda la vida miserable de España” (2002:II, 933).*

O esperpento, tal como o teoriza Max Estrella, é uma “tragédia que não é tragédia”, é a utilização sistemática de uma perspectiva deformada e deformante, é uma “matemática de espejo côncavo” que leva à criação de imagens grotescas e absurdas, as únicas consentâneas com o trágico da vida moderna: o esperpento é “una redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera grotesca de dar forma a la tragedia tradicional (Cardona y Zahareas, 1982:31).

A mudança de perspectiva e a utilização do grotesco como instrumento despolarizador, a expressão dramática (que, no caso de Valle-Inclán se concretiza esteticamente na criação de um novo sub-género), a mistura de personagens e títeres (como o fantoche de Zaratustra contracenando com Max Estrella e Don Latino) ou o recurso a personagens-títeres, a alienação ou distanciamento estético<sup>249</sup> que a visão esperpêntica provoca no espectador/leitor, são elementos estruturais do esperpento que denotam uma relação de proximidade com a “perscruta dramática da expressão” a que ambiciona a escrita fialhiana. No caso de Fialho, o hibridismo formal, a dissolução de fronteiras entre os géneros (patente na dificuldade em classificar muitos dos seus textos), a ruptura com a estética clássica, mas também o fascínio pelo informe ou disforme, no fundo, aquilo a que poderíamos chamar o gosto pela forma “grotesca”<sup>250</sup>, impedi-lo-iam de enveredar por um género ou

---

<sup>249</sup> Num dos esperpentos que formam a trilogia *Martes de Carnaval*, “Los Cuernos de Don Friolera” [1925] o intelectual Don Estrafalarío recorre à metáfora da tourada para definir o que entende por distanciamento estético: “Los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces para la emoción estética de la lida (VALLE-INCLÁN, 2002:992)”. Refira-se, a título de curiosidade, que Fialho demonstra em vários momentos da sua obra apreciar a tourada enquanto *espectáculo* que ele, aliás, chegará a prescrever como terapêutica para a apatia nacional. Cf. (FIALHO DE ALMEIDA, 1992d:116-118).

<sup>250</sup> Montaigne, no ensaio “De l’Amitié”, aludirá às formas grotescas da pintura de um pintor ao seu serviço, comparando-as implicitamente com a desordem dos seus ensaios: “Ao observar a maneira como um pintor ao meu serviço faz, em minha casa, a sua obra, veio-me o ensejo de o imitar. Escolhe ele o local mais belo no meio de cada parede para aí pôr um quadro, em que emprega todas as forças do seu talento, e o espaço vazio em redor, enche-o de grutescos [sic], pinturas fantásticas cuja única graça reside na variedade e na estranheza. Que são, na verdade,

sub-gênero dramático delimitado. Por outro lado, a estilização do real a que a *praxis* literária fialhiana procede, o esteticismo que Fialho partilha<sup>251</sup> com Valle-Inclán (na fase inicial do seu percurso literário), afastam-no da linha de orientação mais vanguardista, ideologicamente comprometida, do dramaturgo e criador do esperpento. Em última instância, para o “observador descrente”, não há regeneração a não ser aquela que, ilusoriamente, a arte nos promete; daí certamente o “Carnaval amargo” (Bernstein, 1992) em que se transforma a escrita ficcional de Fialho e a incomodidade que esta gera no leitor.

À semelhança do texto sobre o vitral dos Jerónimos, presente-se na escrita ficcional fialhiana não apenas a “macropia do grande caricaturista” que Carolina Michäelis viu em Fialho (Vasconcellos, 1917:262), mas também o seu riso trocista e demolidor, um riso que tudo contamina e que não passou despercebido nem a Raul Brandão, nem a José Régio: para o primeiro, Fialho “transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo” (Brandão, 1998a: 67-68), para Régio, o riso “ácido, rangente, verde e sinistro” (Régio, s/d:168) de Fialho é, mais do que uma “fúria de negação”, uma perigosa força de subversão. A despolarização do real vem assim instalar a desconfiança, o mal-estar entre o autor/leitor<sup>252</sup>, abandonando este último num mundo que se constitui como um *puzzle* indecifrável de imagens evanescentes. O riso escarninho de gárgula ou o esgar de máscara que encontramos em Fialho cede lugar, no leitor, ao ricto do espanto e ao assombro que nele provocam as imagens despolarizadas.

O texto sobre o vitral dos Jerónimos apresenta-nos os fundamentos de uma poética que, mergulhando as suas raízes no Romantismo, identifica o processo da criação literária à alucinação, ao sonho, à loucura e, de um modo

---

estes meus escritos senão grutescos e corpos monstruosos, compostos de diversos fragmentos, sem configuração determinada, nem ordem, sequência ou proporção, a não ser as fortuitas?” In: Livro I, Cap. XXVIII, (MONTAIGNE, 1998:113).

<sup>251</sup> Costa Pimpão dá-nos conta da existência na biblioteca de Fialho de uma das primeiras obras de Valle-Inclán, *Corte de Amor*, precedida de um prefácio do autor “Breve noticia acerca de mi estética cuando escribi este libro” (1903) no qual “veria Fialho um reflexo do seu próprio credo artístico” (1943:115).

<sup>252</sup>A este respeito, é talvez sugestiva ainda a advertência ao leitor que antecede *Os Gatos*, onde o Fialho-panfletário apresenta o gato (metáfora do crítico) como animal de fantasia e humor, aproveitando para o descrever nestes termos pouco tranquilizadores: “Paciente em aguardar, manso e apagado, com um ar de mistério, horas e horas, a surtida de um rato pelos interstícios do tapume, e pelando-se, uma vez caçada a presa, por fazer da agonia dela, uma distração; ora enrolando-a como um cigarro, entre as patinhas de veludo; ora fingindo que lhe concede liberdade, e atirando-a ao ar, recebendo-a entre os dentes, roçando-se por ela e moendo-a, até a deixar num picado ou num frangalho”, (1992a: 31). Impossível não lembrar aqui a metáfora do “veneno” e das “ratazanas” presente na *Autobiografia*: “a botica –confessa Fialho- ensinou-me o manuseio e preparo de venenos, arte de que me tenho servido com êxito para rebentar diversas ratazanas” (1992k:8).

geral, à irrupção do inconsciente sob a forma da visão grotesca. A referência explícita que nele encontramos a Thomas de Quincey e a Edgar Allan Poe, dois autores que Fialho admira, não deixa de ser significativa: tal como Baudelaire, Fialho vê no visionarismo destes dois escritores a marca da sua genialidade, mas também uma das críticas mais corrosivas ao racionalismo moderno. Curiosamente, dois escritores sobre quem pesa ainda hoje, tal como sobre Fialho, o anátema de escritor maldito.

### **1.3. A imaginação grotesca: “o bestiário da alucinação doida e disforme”**

A despolarização do real surge não apenas como uma “óptica deformante”, distorcendo, amplificando, diminuindo ou multiplicando as imagens, mas também como uma visão delirante, nascida nas profundezas do inconsciente, da qual irrompe um mundo novo e inquietante. O texto sobre o enterro do rei D. Luís é ainda aqui, uma vez mais, elucidativo: despolarização e visão delirante mostram-se, neste caso, intimamente associadas ao tratamento da paisagem. Enquanto o cortejo fúnebre que acompanha os restos mortais do rei percorre, durante a noite, sob a luz bruxuleante dos archotes, a estrada marginal que liga Cascais a Lisboa em direcção aos Jerónimos, o olhar de Fialho detem-se na paisagem nocturna que ele descreve nestes termos:

*"Rembrandt apenas, ou Domingos Sequeira, poderiam dar a impressão do que me passou pela cabeça, naquele morro calado sobre o mar, às duas horas daquela madrugada de Outubro, sob a chuva e o vento, e os aspectos trágicos da natureza e dos homens conluiados na mesma conspiração do belo horrível. É quase certo que me hei-de rir amanhã destas visões, cujo fundo de assombro não existia talvez senão na febre gestadora do meu cérebro: entanto é extraordinária a epilepsia com que a imaginação começa a esfuriar-se em certas horas, e larga,*

---

*das cavernas do medo, o bestiário da alucinação doida e disforme!*

*Sobre a planura de água, lá em baixo, um movimento ascensional de ebulição fazia-se na sombra, um rumor de dilúvio -eu! eu!- prestes a engolir de um salto a costa e a terra: aquilo crescendo em vozidos roucos, da barra, como um tropel de toiros furiosos: quando por cima, outro bestiário maior rolava já, de nuvens lóbregas, de animais-demónios, de seres talhados na turgência da deformidade, larvas e esfinges, morcegos e panteras, misturando espécies incoerentes, as viscosas às córneas, e o todo a esfarrapar-se em chuva sobre a cabeça das coisas que tocava. Aqui e além, fanais que por instantes se somem: fosforências que voam, como fogos fátuos, sobre a crista das ondas; ou súbitos relâmpagos, a que sucede uma fiada de estrondos de canhão... E das bandas da terra, a mesma indecisa abundância de negrumes, sem silhouette, imbricados uns nos outros como ardósias, e obliquando-se, em sinuosas, té à água. São terras lavradas, parques, fundões adormecidos, charneca, solidão... Depois uma série de manchas lívidas, sobranceiras às informes corcovas dessas trevas, a trepidarem de incertas claridades: e por último as raras, as fugitivas zonas luminosas... o revérbero de um candeeiro, num muro branco, o braço de uma torre, hirta no ar - aquilo suspenso em atitudes de capricho, e entre esse ruge-ruge de invisível, que é, à noite, a respiração dos sítios habitados" (1992a:126).*

Sob o efeito da chuva e do vento, transfigurada pela luz artificial dos faróis da barra (Cacilhas, S. Julião e Torre de Belém) e, sobretudo, pelos clarões dos archotes, a paisagem marítima exterior despolariza-se para dar lugar à visão interior, à "epilepsia da imaginação" de Fialho: das "cavernas do medo" soltam-se os monstros interiores, aquilo a que ele chama "o bestiário da alucinação doida ou disforme", a paisagem ganha uma dimensão fantástica. A própria indefinição de contornos, a "abundância de negrumes, sem *silhouette*" vem contribuir para a anamorfose/metamorfose das formas. Tudo parece subitamente animar-se: as gotas de chuva falam, as ondas do mar tornam-se "um tropel de toiros furiosos", as nuvens transformam-se em "larvas e esfinges, morcegos e panteras", uma torre ergue o braço no ar, há "fosforências que voam como fogos-fátuos", reverberações de luz que deixam pressentir um intenso fervilhar de vida, todo um mundo invisível que se move e respira na noite (a noite, aliás, enquanto mundo de sombras e de metamorfose, associada aos poderes da imaginação, adquirirá uma importância fundamental na ficção fialhiana). À semelhança do que encontramos em *Os Ceifeiros*,

também aqui o leitor é confrontado com um "quadro diabólico", com um bestiário demoníaco, através do qual o mundo se revela como um espectáculo de desordem, dominado por forças obscuras e sinistras.

Despolarizada, a paisagem nocturna exterior deixa de ser o cenário trágico do cortejo fúnebre para passar a ser o cenário fantástico do cortejo grotesco: um desfile alucinatório de "animais-demónios, seres talhados na turgência da deformidade" e "misturando espécies incoerentes, as viscosas às córneas", compondo um todo heteróclito que, afinal, se desfaz em chuva. A relação entre despolarização e visão grotesca é aqui evidente: a despolarização provoca a alienação da paisagem exterior, familiar quer ao autor, quer ao leitor, dando lugar a uma paisagem de pesadelo, povoada de monstros, uma paisagem transfigurada pela omnipresença da morte, visível na fragilidade humana do rei -o sentimento de alienação da paisagem familiar, de estranhamento ou medo perante a paisagem despolarizada é, neste sentido, uma componente fundamental da visão grotesca. Uma visão que, como temos vindo a afirmar, surge propiciada pela irrupção do inconsciente que, sob a forma do sonho, da alucinação ou da loucura, revela os monstros que habitam as profundidades do "eu", criando assim "un mondo fantastico che devia dal normale" (Scaiola, 1988:10).

Em termos antropológico-imaginários, o espaço nocturno, digestivo, "como espesor sombrío del terror humano" (García Berrio y Hernández Fernández, 1988:153) constitui o espaço privilegiado da ficção fialhiana (cenário fúnebre no texto sobre o enterro do rei D. Luís, espaço envolvente e misterioso em *Noite no Rio* ou espaço interior sagrado no texto sobre o vitral dos Jerónimos, para citar apenas alguns exemplos a que tivemos ocasião de nos referir): em qualquer dos casos, a imaginação grotesca revela-se um instrumento de exploração deste espaço nocturno, associado à experiência íntima da realidade, às cavidades viscerais ou, como diz Fialho, às "cavernas do medo", que por sua vez são "el reflejo somático en el microcosmos corporal de la escrutación imposible en el espesor informe de la noche universal y de la muerte" (García Berrio y Hernández Fernández, 1988:154).

Neste sentido, a importância que a relação imaginação grotesca-noite assume na ficção fialhiana torna-se o sinal mais visível da ruptura com a

actividade "postural", diurna<sup>253</sup>, característica da pintura e da ficção realista/naturalista. A despolarização do real abre assim caminho à irrupção do inconsciente, à exploração do universo onírico, à auscultação da interioridade: a importância atribuída aos aspectos mais nocturnos e sombrios da existência humana não deixa de ser um aspecto significativo no que diz respeito à modernidade da escrita de Fialho, sobretudo se tivermos em conta que esta coincide historicamente com (e em certa medida antecipa) os primeiros passos da psicanálise de Sigmund Freud.

A imaginação grotesca desempenhará um papel fundamental neste universo ficcional, quer enquanto forma de conteúdo, quer enquanto forma de expressão e de exorcização dos medos, angústias e contradições do homem moderno face a um mundo cada vez mais vazio de alma e de sentido. A imaginação grotesca traduz esse momento de esfacelamento do real, mas também de fragmentação de um "eu" que descobre afinal, na sua fragilidade, a força criadora e libertadora da imaginação, o fantástico poder da "febre gestadora" do cérebro.

---

<sup>253</sup> Retomando e sintetizando a terminologia proposta por Gilbert Durand em *Estruturas antropológicas do imaginário*, Garcia Berrio e Teresa Hernandez esclarecem o seguinte: "la oposición antropológico-imaginaria al régimen postural y diurno la denominan *nocturna* y *digestiva* los teóricos de la antropología imaginaria. Corresponde al reflejo perinatal de la ingestión, al gesto instintivo del recién nacido llevándose la mano cerrada hacia la boca, entrada abierta a sus cavidades internas. El régimen imaginario diurno alude a las funciones de relación y a la adquisición serena y distinta, luminosa, de la exterioridad por la experiencia. El régimen nocturno se refiere a las funciones de nutrición, y su espacio de conocimiento es el turbio amasijo de los alimentos deglutidos en su caótico movimiento digestivo" (GARCÍA BERRIO y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1988:154).



(Fig. 13) Goya, *O sono da razão produz monstros*, 1796-1797

A imaginação grotesca procura assim dar forma ao invisível, se não mesmo ao indizível: isto mesmo nos dirá Fialho ao referir-se às "deformidades da visão" de artistas como Goya (Fig. 13) ou Edgar Poe, deformidade de que nasce "o feto do assombro, arrancado por furiosas mãos às entranhas menstruais do inarrável" (Fialho de Almeida, 1992b:65). Mas essa necessidade de dar forma ao indizível ou inarrável, de criar a partir dos escombros, passa sobretudo pela renovação (ou mesmo pela reinvenção/experimentação) da linguagem, um aspecto em que Fialho, como vimos, se mostrou fortemente interessado. O estilo emotivo fialhiano constitui-se assim como uma visão em profundidade, uma espécie de radiografia às "entranhas" que vem afinal revelar um corpo fragmentado e grotesco: porventura a visão em profundidade que Fialho encontra na *Lição de Anatomia* (Fig.14) de Rembrandt, mestre a quem, aliás, invoca (ao lado de Domingos Sequeira<sup>254</sup>) neste excerto sobre o enterro do rei D. Luís.

---

<sup>254</sup> Fialho parece sobretudo ter em mente a veia romântica, sombria, patente na produção artística final de Domingos Sequeira, nomeadamente em *A Morte de Camões* (1823-1824) ou *Ugolino devorando os seus filhos na prisão*. A este respeito, é certamente elucidativo o comentário que Raczynski escreveu no seu *Dictionnaire Historique-Artistique du Portugal* (Paris:1847): "Com estes quadros, Sequeira fixou-se no meu espírito muito próximo de Rembrandt. Quis eu



(Fig. 14) Rembrandt, *Lição de Anatomia*, 1630

*Dizer* o "assombro" significa descobrir "[l]es puissances magiques de la langue, de l'absolu imaginaire" (Friedrich,1976:72), significa transformar os monstros da interioridade em palavra poética.

A "tinta delirante" que define o seu estilo, como dirá Fialho em "O Violinista Sérgio num Café da Mouraria", a vertigem alucinatória que tudo transtorna, estão assim na origem de um universo ficcional sombrio que surpreende o leitor pela sua capacidade de subverter o real, mas também pela sua invulgar força pictórica. Neste sentido, a dimensão poética que sublinhámos em algumas páginas de Fialho, sobretudo aquelas em que se revela o poeta-paisagista, é indissociável do fulgor das imagens e, sobretudo, do poder transfigurador da sua "embriaguez" verbal. Esta dimensão poética não se confunde, no entanto, com a atitude confessional romântica, com a expressão dos "estados de alma", a que Fialho chama ironicamente "as caganifâncias líricas de ordem, bifurcadas nos adjectivos de toda a gente" (1992I:174): a autonomia que a imaginação pictural adquire na obra de Fialho vem não apenas objectivar, "abstractizar" (no sentido pessoano) a emoção, como, de algum modo, privilegiar a palavra e a pura dinâmica da imagem sobre o significado. Em última instância, a despolarização do real torna-se a condição da revelação física da "palavra pictural"; afinal, é ainda aqui a dúvida, a

---

assim determinar a altura a que, segundo creio, ele merece ser colocado e a orientação artística que nele prevaleceu no final da sua carreira" (FRANÇA, José-Augusto (ed.) (1988):107).

descrença, a condição da "libertação da palavra" que Adolfo Casais Monteiro (1972:46) definiu como um traço característico da modernidade literária:

*"É certo, é da modernidade o homem e as palavras não se entenderem. A modernidade começou talvez aí mesmo, precisamente. Não começaria? Não foi querendo tirar delas todos os acordes em potência, todas as harmonias possíveis, que a poesia quis fazer-se música? E não foi neste querer fazer-se música que elas começaram a perder os contornos, viraram magia, pedra, grito, e se tornaram afinal no grande instrumento da descrença do homem na verdade, na realidade, em qualquer forma de segurança?" (1972:19)*

Descrença que afinal não deixa de ser significativa em alguém que, como Fialho, se autodefiniu um dia como "um homem sem fé cuja sentimentalidade chora a fé perdida" (1992n:33). A escrita fialhiana traduz esse momento em que o homem moderno se descobre frágil e inseguro num mundo sem sentido, o momento em que, caídas por terra todas as ilusões, toma consciência da impossibilidade de ser, do vácuo à sua volta. Resta a Fialho, como aliás ao homem moderno, o sonho, mesmo se esse sonho "se sabe não real, um sonho que cria o seu próprio universo - e não uma esperança" (Monteiro, 1972:23). Afinal o mesmo sonho que preenche o vazio que Álvaro de Campos nos confessará no poema *Tabacaria*:

*"Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo"*  
(F.Pessoa/Álvaro de Campos, 1980:252).

Seja através da "magia verbal", como vimos no Fialho -"poeta", seja através do grotesco, como acontece no Fialho-ficcionista, assistimos a uma idêntica atitude de negação/desrealização do real, única saída para um mundo "outro" que só na e pela arte existe.

Se a exuberância do estilo fialhiano é já bem o anúncio de uma modernidade literária que apenas alguns puderam pressentir, é sobretudo na ambivalência do grotesco que ela encontra a sua forma de expressão mais *visível*. A despolarização que este potencia vem provocar o desmoronamento

do mundo determinista-positivista ao mesmo tempo que propõe a sua substituição por um "mundo possível"<sup>255</sup>, mágico ou simplesmente transfigurado. Neste hiato se insinua o "assombro" que o grotesco convoca e que não deixa de seduzir e desorientar o leitor.

#### 1.4. Diálogo interartístico e *expressão*

A “perscruta dramática da expressão” que a escrita fialhiana empreende manifesta-se ainda, como sugerimos a propósito de textos como *Ceifeiros*, no diálogo que esta escrita estabelece com outros meios de expressão artística (a pintura e o teatro, em particular, mas também a música, a escultura ou mesmo o cinema). Fialho mostra-se já aqui muito próximo da arte "sintética" ou "total" que Baudelaire defendera, a partir da música de Wagner, como uma das características fundamentais da arte moderna.

João de Castro Osório foi, aliás, o primeiro a chamar a atenção para esta característica inovadora da escrita fialhiana, como se pode verificar no comentário que acompanha a publicação de quatro cartas inéditas de Fialho onde o editor de Pessanha nota, significativamente, que “pressentiu Fialho de Almeida a comunhão das Artes, e mais intensamente das picturais, com a Literatura” (Fialho de Almeida [1896-1906], 1957-1960:20, LVIII). Esta busca de novos meios de expressão artística como forma de acentuar a intensidade dramática das obras e de potenciar a despolarização do real é porventura mais um dos sinais da aproximação da escrita fialhiana ao Decadentismo.

Com efeito, já em "L'Art Philosophique", texto provavelmente escrito em 1859, mas apenas publicado, póstumo, em 1869, Baudelaire definira a decadência artística como o livre intercâmbio de meios e de métodos entre as

---

<sup>255</sup> Procurando aplicar a lógica filosófica à semântica literária, Thomas Pavel apresenta uma definição de "mundo possível" que, segundo ele, implica não só "the abandonment of one's ontological perspective", como o reconhecimento de que "each literary work contains its own ontological perspective... In this precise sense one can say that literary works are autonomous". Cf. PAVEL, T. (1975-1976) "Possible Worlds" in: *Literary Semantics*. N.º 34, p. 175.

artes, sugerindo uma conexão entre decadência e modernidade artística:

*"[D]epuis plusieurs siècles, il s'est fait dans l'histoire de l'art comme une séparation de plus en plus marquée des pouvoirs, il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d'autres à la musique, d'autres à la littérature.*

*Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même? (Baudelaire, 1968: 424).*

Esta relação é sobretudo enfatizada no artigo que, em 1861, Baudelaire escreve sobre "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris", ao aplaudir no compositor alemão o talento artístico "traduisant par les mille combinaisons du son les tumultes de l'âme humaine" (Baudelaire, 1968:512). O poeta de *Les Fleurs du Mal* reconhece assim à música uma capacidade idêntica à da pintura ou da palavra escrita para traduzir ideias ou emoções e, sobretudo, para despertar a alma do torpor do desencanto perante a realidade sensível, material, elevando-a ao universo inefável do espírito. Baudelaire elogia especificamente a "arte dramática" de Wagner, consubstanciada na ópera, definindo-a como "la réunion, la coïncidence de plusieurs arts", isto é, como "l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait" (*id*:512), a síntese perfeita de música, pintura, teatro e poesia.

Na análise de Baudelaire, o *pathos* que o drama musical de Wagner provoca no público explica-se, à semelhança da tragédia grega, "par l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but" (*id*:515), isto é, a representação dramática daquilo que há de mais universalmente humano no homem. A ambição de uma *arte total* prende-se assim com a busca de uma nova linguagem, predominantemente expressiva e atenta ao mundo espiritual e interior: para Baudelaire esta arte total, decorrente do pensamento analógico e da sinestesia, surgiria antes de mais justificada pelo desejo de *tradução* de uma "unificante idealidade transcendental"<sup>256</sup> (Pereira, 1975:65), revelada à

---

<sup>256</sup> Como adverte Seabra Pereira, "esta concepção idealista de uma transcendência supra-sensível (...) não implica uma cosmovisão de matriz platónica, pois esse transcendente não se pode objectivar fora da realização estética e, em particular, da palavra poética" (PEREIRA, 1975: 69).

alma do artista através de um vasto sistema de correspondências. Para Baudelaire, "tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, correspondant" (1968:471); daí que o artista enquanto *tradutor* dessa idealidade transcendental procure uma nova linguagem, mais apta a sugerir os mistérios da analogia universal. Sob este ponto de vista, a interação poesia e música revela particulares potencialidades expressivas que Baudelaire sublinha deste modo:

*"Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre; que, conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier"* (1968:515-516)

O texto de Baudelaire sobre Wagner procura justamente destacar a qualidade sugestiva da arte dramática do compositor alemão, ao mesmo tempo que faz da música uma linguagem universal, expressão da alma do universo. Neste sentido, de forma a provar que a música sugere "des idées analogues dans des cerveaux différents", Baudelaire compara as "leituras" de Berlioz e de Liszt com a sua própria "leitura" da abertura de *Lohengrin* :

*"M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau, lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre? Je n'oserais certes pas parler avec complaisance de mes rêveries, s'il n'était pas utile de les joindre ici aux rêveries précédentes. Le lecteur sait quel but nous poursuivons: démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner a priori, sans analyse et sans comparaisons; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant*

---

*toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. (...)*

*Je poursuis donc. Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil. Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je me retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts (...). Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse; l'immensité sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une clarté plus vive, d'une intensité de lumière croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel." (1968:513-514).*

Para além da melomania enquanto sintoma de decadência, de hipersensibilidade e refinamento estéticos, a música é aqui, como na "leitura" de Berlioz e de Liszt, expressão da evanescência psíquica (êxtase, volúpia, *rêverie*) e da elevação espiritual (o poeta sente-se "enlevé de terre" ao ouvi-la). Mas a *tradução* de Baudelaire sublinha igualmente a qualidade visual da música wagneriana, demonstrando a íntima relação que ela estabelece com as outras artes, particularmente com a pintura (e a poesia): "Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels. (...) Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium" (*id*:514).

Curiosamente essa qualidade visual é tanto mais evidente quanto Baudelaire diz escutar a música de Wagner de "olhos fechados": as imagens que esta pintura feita de sons sugere são deste modo associadas ao sonho e imaginação, mas também à "vertigem" provocada por substâncias alucinogénias como o ópio. Sons e cores correspondem-se (como o demonstrará Rimbaud no famoso poema *Voyelles*), de tal modo que ao ouvir a abertura de *Lohengrin*, vemos o movimento quase imperceptível de uma alma deslocando-se num espaço imenso, luminoso, sobrenatural: um espaço sagrado onde terá lugar a revelação da Beleza do Santo-Graal.

## 1.5. A fantasia sinestésica: “música visual”, drama e “tinta delirante”

O tópico da audição colorida ou "visionada" que Baudelaire desenvolve a partir da música de Wagner (tópico que haveria de encontrar larga fortuna entre os poetas simbolistas) é particularmente interessante no que diz respeito a um texto de Fialho, publicado em 1889 no primeiro volume de *Os Gatos*. Indeadidamente intitulado no sumário que acompanha a publicação (erro tipográfico/lapso de Fialho?, provavelmente nunca o saberemos) “O Violinista Sérgio num Café da Mouraria”, o texto em questão põe na verdade em cena um violoncelista do Teatro de S. Carlos<sup>257</sup>. Curiosamente, como notou Costa Pimpão, trata-se de um texto que tem sido injustamente aproveitado pelos críticos de Fialho mais para confirmar o diagnóstico de uma pretensa patologia psíquica no autor, do que para chamar a atenção para "o espírito admiravelmente antenado de Fialho" (Fialho de Almeida, 1992a:9): com efeito, o texto em questão torna visível a sua invulgar sensibilidade para captar e traduzir o clima de efervescência estética que caracteriza a transição do século XIX para o século XX e que o conceito de decadência como estilo cultural globalmente designa. Costa Pimpão não deixa, aliás, de frisar que "Fialho buscava inquietantemente a originalidade, a vanguarda das ideias e dos temas literários, e, entre estes, a partir de certa altura, dos temas decadentes, que começavam a penetrar em Portugal" (*id*:11), ao mesmo tempo que inscreve “O Violinista Sérgio” nessa complexa rede de manifestações estéticas que, da exaltação dos "paraísos artificiais" de Baudelaire, ao culto requintado do artificialismo em *Des Esseintes*, o herói de *À Rebours*, de Huysmans, passando pela audição colorida de Rimbaud e Nerval, à poética da "sugestão"

---

<sup>257</sup> De acordo com Costa Pimpão que, por sua vez, se baseia na informação recolhida no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, da autoria de Ernesto Vieira, tratar-se-á de José Augusto Sérgio da Silva, nascido em Lisboa em Setembro de 1838, irmão do pintor João Cristino da Silva que, com apenas 20 anos era já primeiro violoncelo na orquestra do Teatro de S. Carlos, função que desempenhou durante cerca de trinta anos. "Em 1884, abandonou S. Carlos "onde era já irregular o serviço que fazia", aceitando depois um contrato para ir tocar todas as noites a um café estabelecido na Rua do Socorro "aonde concorria gente da pior espécie que divaga por aqueles sítios". Faleceu em 5 de Janeiro de 1890. Cf. (FIALHO DE ALMEIDA, 1992a:83).

de Mallarmé, fizeram da decadência um dos rostos da modernidade, um momento de fermentação e experimentação do novo que, em qualquer dos casos, se concebe como uma forma de questionar o passado normativo.

À semelhança de Baudelaire, também Fialho parte do princípio que a música tem a qualidade intrínseca de sugerir ideias análogas em cérebros diferentes, "seja de artistas ou de carregadores, de cretinos de asilo ou de animais de jaula" (1992a:87). Neste sentido, o texto de Fialho apresenta-nos Sérgio, primeiro violoncelo do Teatro de S. Carlos, como um artista decadente, sensível, cujo *refinement* estético o leva a "cortar as amarras" com a sociedade burguesa com a qual convivera de perto durante várias décadas. Sérgio, diz-nos Fialho, "jamais conseguiu moldar-se às fórmulas artificiais da correcção", conhecendo apenas dos homens duas categorias: "com gravata, e sem gravata" (*id*:83-84). Sérgio troca assim o seu lugar na orquestra de S. Carlos por um café mal afamado da Mouraria, frequentado por gente "sem gravata", mas a quem todas as noites o virtuosismo das suas "arcadas *frissonantes*" faz vibrar.

A nota anti-burguesa é desde logo um dos traços mais salientes do texto de Fialho: ao contrário do texto de Baudelaire, onde a música de Wagner tem como ouvintes privilegiados artistas como Berlioz, Liszt e o próprio poeta, os ouvintes da música de Sérgio são, para além de Fialho, homens do povo, ignorantes em matéria musical. O contraste entre a linguagem erudita (música de Fausto/poema de Goethe) e a rudeza dos ouvintes é desde logo um elemento semântico-estrutural que o texto de Fialho, por diversas vias, procura explorar e ao qual não é alheio o desejo de chocar e provocar o leitor. De outro modo, aliás, não se pode compreender a inclusão no texto de "O Violinista Sérgio" do detalhe grotesco da terapêutica musical prescrita às perturbações intestinais do General Valadas...

Com efeito, pelo "ennui" que deixa transparecer, a nota anti-burguesa aproxima o gesto de Sérgio da atitude igualmente dissidente de Floressas Des Esseintes, expressão paradigmática do herói decadentista: tal como Des Esseintes encontra na sua casa de Fontenay um refúgio, "une arche immobile et tiède" que o mantém afastado "de l'incessant déluge de la sottise humaine"

---

(Huysmans, 1990:84), também Sérgio encontra no café da Mouraria um refúgio em relação a uma sociedade medíocre que profundamente o desgosta; como Des Esseintes, também Sérgio é o rebento "decadente" ou "degenerescente" da "aristocrática" família de S. Carlos; como Des Esseintes, também Sérgio experimenta "l'horreur du vide" (Vilcot, 1980:99), contra o qual procura reagir através da alienação pelo consumo do álcool - (Sérgio é, como lhe chama Fialho em *Vida Irónica*, "um decilitreiro incorrigível")- ou pelo "desapego de tudo que não rescendesse à sua arte" (1992i:16).

Sérgio vive assim uma existência autista, fechado sobre si próprio e indiferente a tudo o que não seja a sua música<sup>258</sup>. Mas esse autismo ou indiferença não significa, contudo, no caso de Sérgio, um isolamento hermético em relação ao *outro*<sup>259</sup>, uma impermeabilidade a qualquer contacto social, mas antes uma forma explícita de afrontamento, visível no riso de desprezo com que, no ardor da execução, por vezes parece envolver o público<sup>260</sup>. Um afrontamento que passa também pela democratização ostensiva da experiência musical erudita, em oposição aos valores culturais burgueses.

O narrador destaca a qualidade visual da música de Sérgio como a principal razão do fascínio que ela exerce sobre o público, independentemente do seu grau de formação cultural: "Não é tanto pelos ouvidos que essa música dos

---

<sup>258</sup> É curioso notar aqui a relação de afinidade entre Sérgio (1890) e K. Maurício, protótipo do artista decadente que Raul Brandão criou, em 1894-1895, para os dois primeiros números da *Revista de Hoje*. O texto original viria a conhecer uma significativa reformulação quer na sua primeira edição em volume, sob o título de *História dum Palhaço*, quer sobretudo na edição de 1926, onde aparece com o duplo título de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. No texto que serve de prefácio a esta última edição, intitulado "K. Maurício" e mantendo a data de 1894, Raul Brandão apresenta-nos K. Maurício como "o homem do violino", um artista de invulgar sensibilidade estética, que se "fechou por dentro para sonhar" (BRANDÃO, 1926:12; 14). Quer Sérgio, quer K. Maurício vivem numa espécie de autismo, "calafeta[dos] por dentro" (*id*:24), existindo apenas para a música ou para a arte; a incompatibilidade entre o sonho que os move e uma realidade degradada é desde logo visível na relação que mantêm com o público e com os espaços cénicos que escolhem para o seu "espectáculo": Sérgio tem como público privilegiado os ignorantes "plebeus" de um café mal afamado da mouraria e K. Maurício tem como público privilegiado os "grotescos" deserdados da sorte que o seguem durante a noite pelos arredores da cidade até um sítio deserto, com luar e árvores—"Era nesse sítio deserto que gostava de tocar só para os desgraçados" (*id*:32). Quer num caso, como noutro, a morte configura-se como única saída para o desespero existencial: Sérgio autodestrói-se pelo álcool, K. Maurício "estoirou a cabeça com um tiro de pistola" (*id*:30).

<sup>259</sup>Veja-se a observação de Vítor Viçoso sobre Des Esseintes: "Des Esseintes (...) é bem a ficcionalização de um narcisismo paroxístico e, por isso, incapaz de estabelecer laços com o *outro*. (...) Num mundo esvaziado de sentido, o universo do *eu* surge, portanto, como o único espaço significante: um autismo simbólico ante um mundo dessacralizado" (VIÇOSO, 1996:168).

<sup>260</sup>Sobre o gesto de Sérgio enquanto modo de fuga a um real deceptivo e, sobretudo, enquanto atitude de desprezo relativamente ao mundo burguês, veja-se ainda o retrato do violoncelista incluído em *Vida Irónica* (FIALHO DE ALMEIDA, 1992i:16-17). Refira-se, em particular, a atitude Sérgio perante a ovação do público do botequim: "A sala inteira erguia as mãos para o aplaudir. Ele nem encarava, apenas uma ou outra vez encolhia os ombros, e via-se-lhe na boca uma horrorosa prega de despeito..."(*id*:17).

grandes auditivos nos doma, é pelos olhos", o ouvido é aqui "mero receptáculo instantâneo" de uma música que "a imaginação plasticiza rápido, em imagens, (...) dotadas de existência, imagens que se vêem, se palpam, se enlaçam, sofrem e esmorecem, como essas aparições translúcidas que os *mediuns* teósofos desagregam de si" (*id*:87). Mais do que o som, é a imagem (e a imaginação) que Fialho valoriza; a "música visual" (por oposição à "música auditiva"), diz-nos o narrador, aquela que "tem a imagem como poder supremo de expressão" (*id*:88), é a verdadeira linguagem da alma: uma linguagem que, rompendo com a lógica ou racionalidade discursivas, procura na dimensão física, sensual, da imagem a sua forma de *expressão* - daí, para utilizar as palavras de Matei Calinescu, "o carácter perigosamente ilusório da arte decadente, o seu poder de sedução" (1999:145).

A descrição dessa "música visual" torna patente a inter-relação que nela se estabelece entre música, drama e, até certo ponto, dado o intenso visualismo da cena, pintura. De forma a explicitar o seu ponto de vista, Fialho-narrador invoca a sua própria experiência pessoal, recordando para tal uma noite em que, disfarçado de saloio, se dirige ao botequim dos fadistas, onde ouve Sérgio interpretar a serenata de Fausto a Margarida "por uma forma que [confessa-] jamais na minha vida esquecerei". O narrador cruza a sua visão musical de homem culto, de artista e frequentador do teatro<sup>261</sup>, com a visão musical dos "ignorantes plebeus", frequentadores do café para demonstrar que, em qualquer dos casos, o *pathos*, ou como ele prefere dizer, "a emoção patética do som" (1992a:92), é idêntico.

O narrador começa por contar que entrara no café um carrejão possante, musculado, "debordando apetites sensuais", arrastando consigo uma saloia enfezada, tímida e assustada. Os dois sentam-se a um canto do café, resguardados dos olhares indiscretos pela sombra do piano. O "homenzarrão" tenta a todo o custo convencer a saloia a aceitar uma bebida, que ela recusa, fazendo umas poucas de vezes sinal de se erguer, "para outras tantas a fascinação do macho a esganar ali de encontro ao muro, sob a avidez

---

<sup>261</sup> Fialho foi um assíduo frequentador do teatro e temível crítico teatral, muito embora a sua atitude de rebeldia anti-burguesa o levasse a preferir o anonimato do galinheiro ao brilho dos camarotes. Na crónica "Amadores de Música", Fialho refere-se, em particular, "à sombra trágica do galinheiro de S. Carlos" onde ia "apaziguar como um vício, a insaciável nevrose acústica que me devorava" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992g:36).

sardónica dos homens, e as delirantes febres da cópula, que lhe vibravam todas no tipo". O carregador chega-se cada vez mais perto da rapariga, penetrando-a com o olhar e tecendo à sua volta "diabólicos círculos de posse" (*id*:93). E o drama da sedução começa, sob a música do piano e do violoncelo, e o olhar sardónico dos clientes do café...

*"Resvalado assim dos páramos da música, para o real, o drama de sedução plasticizou-se desde esse instante, nas três figuras da saloita, de Sérgio e do carreiro, e com tão vivo crescendo de impressão no auditório, que Fausto fugiu logo com o braço na cintura de Margarida, desviando as pernas trémulas do calor seminal das suas saias, a assoar-se com grandes roncões de disfarce, enquanto a risada de Mefistófeles morria em ecos sardónicos, pondo o mau estar de uma placa que soa falso sobre a mesinha de cabeceira de uma puta. Ao contrário do que haveria sucedido antes de o violoncelo concitar Margarida para as afrodisias tóxicas da culpa, todo o botequim começou a murmurar da canalhice de Fausto, e a deixar transparecer pela pequena simplesmente uma ironia benigna, misturada de piedade e de desejo. Os dois agora, todo o seu desejo era sumirem-se nas profundezas da terra, escapar àquela infamante exibição dos seus arrobos, sair da quermesse incólumes, sem saraivada de apupos e assobios.(...) E dali a bocado eles saíram; o homem puxava as calças, à porta, fingindo um diálogo de despedida com a lavadeira. Deram assim alguns passos na rua, de mãos dadas, escutando as chufas que a partida motivara, e fugindo às luzes, com uma presteza de quem conseguiu escapar-se a um suplício atroz de empalação.*

*Já mais além, numa ilha de sombra, como ele a conservava presa por um braço, falando-lhe ao pé da boca, com a soléncia da sua bestial virilidade, eu vi-a de repente fazer um safanão para fugir. De novo um tremor nervoso como que fazia ziguezaguear sobre a parede a sua silhouette de virgem ninfomânica, debatendo-se entre a preconceção de uma hora de deboche, e os presságios da voz do violoncelo, cujo diabólico rir lhe historiava talvez a vida do prostíbulo, e as agonias sem fim do hospital.*

*Estiveram assim por muito tempo: ela a fugir, ele agarrando-a; e pela cadeia de mãos a luxúria do homem transfiltrava-se toda, por desfalências históricas, ao aparelho de gozo inato, ao útero servido por órgãos, que ela era. E eu vi-a estortegar-se assim mais de hora, como uma ciosa gata que se esfrega, em delíquios, por um saco de raiz de valeriana... Vi-a voltar-lhe as costas dez vezes, já livre, e outras tantas a convergir como sonâmbula, à perdição de lhe sentir a carne, espedaçá-la -e agora louca, já sem receio dos apupos, mostrando o rosto, e convidando-o, tentando-o, na esfuriada obsessão erótica que a roía!*

*Evidentemente que se eu possuísse a terceira vista que William Crookes diz que há-de assistir aos últimos homens, quando a degenerescência houver feito dos netos dos nevrópatas actuais, raquíticos seres com cabeças de génios e adivinhos, movendo-se, irresponsavelmente, por sugestões longínquas e teogónicas, sobre um cadáver de mundo desactuado pela fecundação dos raios solares: essa terceira vista me faria ver sem dúvida, como a Macbeth na*

sala do banquete, sair um espectro da terra, Mefistófeles, o génio adunco de todas as malevolências psicológicas, cortado em morcego de púrpura, e descrevendo derredor da mulher as suas grandes espirais funestas de impulsor.

*Mercê do endemoninhamento que o violoncelo pusera no idílio, esse Mefistófeles deveria ter, sob a calote de fogo, a cabecinha estreita de Sérgio, toda feita de acentos circunflexos, e espiritualizada em máscara de bode de sabat... Já a intervenção deste terceiro tipo, na cena, me trespassava, não sei, de um glacial horror até à medula; remexendo na minha razão as fundalhas de loucura pensante que lá vivem, à espreita da hora em que devam precipitar-se em Rilhafoles.*

*Mesmo houve um momento em que eu vi positivamente em pé, por trás da rapariga, o tentador terrível alongar as unhas, como de quem fosse desencravar-lhe do seio as radículas últimas do remorso: e forçoso me foi chamar alguém, tanto a alucinação visual entrara em mim! Hoje tranquilo, posso analisar sem parti-pris a extraordinária perturbação mental desse minuto. Procederemos ela da tinta delirante sob que eu vejo, de há uns tempos para cá, todas as coisas dramáticas ou triviais que me circundam?*

*Entanto é certo que eu não fantasio, ao escrever que vi uma [?] escarlata enredar nas suas espirais sinistras a mulher. Explico o fenómeno por uma aberração sinérgica dos eixos oculares, resultante da fadiga dos globos irritados pelo calor do café, pelo revérbero das luzes, pela intoxicação do fumo do tabaco, e mais remotamente ainda pelo dinamismo anormal em que a música me pusera o cérebro, hereditariamente propenso, já de si, às meias visões macabras da alta nevrose." (1992a:96-98)*

A dramatização da emoção assume aqui a forma de uma fantasia sinestésica, imaginada a partir da correspondência entre meios artísticos tão diversos como a música, a poesia, o drama e a pintura. A música do Fausto tocada pelo violoncelo (ao que tudo indica, um trecho de *La Damnation de Faust* de Berlioz ou um *Quinteto de Cordas* de Mendelssohn, Fialho não o deixa claro), o poema dramático de Goethe, a representação dos actores (Sérgio, o homem e a saloia) e a audição visual do "eu"-poeta/narrador/dramaturgo, que resulta, aliás, de uma dupla visão: da alucinação visual do "eu" e da visão do "eu" que "vê" a visão dos outros. A "música visual", como lhe chama o narrador, plasticiza-se assim num duplo drama de sedução, criando um jogo de imagens especulares que se cruzam e interseccionam: o drama de Fausto e de Margarida e o drama do carregador e da saloia.

A dramatização da emoção, no sentido que temos vindo a definir ao longo deste estudo, configura-se como um espectáculo simultaneamente musical,

visual e teatral, onde a música, as imagens e a mímica substituem os diálogos do teatro tradicional e o monólogo do "poeta"/narrador e dramaturgo se apresenta como uma longa e poética didascália. O espectador/leitor é deste modo confrontado, para jogarmos aqui com a expressão verlainiana, com um "drama" sem palavras"<sup>262</sup>, onde a linguagem corporal, a sobrecarga visual (que a relação com a pintura "dramática" de Goya torna visível) (Fig.15) e a violência das imagens são a nota dominante.



(Fig. 15) Goya, *Majo y Maja sentados*, 1824-1825

Sombra e silêncio são desde logo condições essenciais para que a "transformação do fenómeno acústico em luminoso" possa ter lugar. Na opinião do narrador, "um salão de concerto, com a policromia dos trajos, as distrações da beleza feminina, a afectação dos tipos (...) tem por demais motivos irritantes" (1992a:89) que impedem a revelação da Beleza artística. Se a nota anti-burguesa é ainda aqui iniludível, silêncio e obscuridade<sup>263</sup> são

---

<sup>262</sup> A tematização da peça musical interpretada por Sérgio, inspirada no poema dramático de Goethe, parece sugerir o papel de modelo que, neste contexto de imitação recíproca entre as artes, o texto literário e poético assume, numa espécie de *ut poesis musica*, como observou Gérard Genette (GENETTE, 1987:113sg).

<sup>263</sup> Tendo em conta a sugestão teatral referida em *O Violinista Sérgio num café da Mouraria*, convém notar como um dos contributos inovadores do teatro simbolista, a valorização do silêncio e da obscuridade completa da sala, de forma a permitir que o "espectador, isolado em si mesmo, aceda à história eterna do Homem". De acordo com a teorização feita, em 1889-1890, por Albert Mockel para a revista belga *La Wallonie*, o teatro deveria caracterizar-se "por um elemento essencial de irrealidade, pela criação de uma verdade intemporal e por "former un monde distinct, ayant son atmosphère, sa lumière et sa vie", o que em seu entender se mostrava incompatível com "a materialidade e a contemporaneidade dos ambientes, dos personagens e, mesmo, dos actores" (PEREIRA, 1975:97). Fialho mostra-se

igualmente fundamentais para a despolarização do real que temos vindo a analisar nos textos de Fialho como um complexo fenómeno óptico-psíquico que ele aqui descreve em termos que, pelo excesso explicativo, parodiam a lógica causalista do determinismo científico<sup>264</sup>: "explico o fenómeno por uma aberração sinérgica dos eixos oculares, resultante da fadiga dos globos irritados pelo calor do café, pelo revérbero das luzes, pela intoxicação talvez do fumo do tabaco, e mais remotamente ainda pelo dinamismo anormal em que a música me pusera o cérebro, hereditariamente propenso, já de si, às meias visões macabras da alta nevrose". Silêncio e sombra vão permitir a criação de uma atmosfera fantástica, uma "noite" artificial, propícia à revelação visual da serenata.

## 1.6. Drama musical, fantástico e grotesco

A música mefistofélica do violoncelo *objectiva-se* (a expressão é de Fialho) inicialmente no drama de sedução do carregador e da saloia (na linguagem do desejo que os consome, na tensão dos gestos, no conflito da rapariga, no trajecto nocturno pelos becos da mouraria), cedendo progressivamente lugar à alucinação visual e à loucura de que resulta a despolarização do real. A vertigem alucinatória parece tudo contaminar, dissolvendo as fronteiras entre o real e o irreal, entre o mito e a história, fragmentando o "eu" do narrador (transformado agora ele próprio no palco de um drama entre o "eu" e o "outro"<sup>265</sup>, entre a razão e "as fundalhas da loucura pensante", entre o "eu"

---

aqui uma vez mais particularmente "antenado" para a novidade estética, ao defender, curiosamente, em 1889, uma opinião idêntica.

<sup>264</sup> Uma ideia legitimada pela crítica ao determinismo científico que este comentário de Fialho sobre a receptividade para a música torna patente ainda neste texto: "E eu já vi uma aldeia bronca chorar toda, cavadores e mulheres do campo, ao som da *Ave-Maria* do Otelo. Logo, nem sempre a espécie de instrumento que transmite a música, nem sempre a raça de que o auditor faz parte, nem sempre a educação, nem sempre o meio, são factores indispensáveis à justaposição de tal trecho a tal sensibilidade" (FIALHO DE ALMEIDA, 1992a:90).

<sup>265</sup> Lucília Verdelho da Costa chama a atenção para esta dimensão "teatral" da escrita fialhiana ao notar que "Fialho [se] coloca como um espectador, que, ao desdobrar-se, ao viver, mesmo fisicamente, a vida dos outros, o faz por procuração, como no teatro. No interior da mente, o escritor vê, sente, inventa e cria, mas este desdobramento é

positivo e o nevrospata), dando lugar à irrupção do fantástico e do grotesco.

Em termos narrativos, é de assinalar aqui o aparecimento de um “eu” anónimo<sup>266</sup>, simultaneamente narrador e personagem da fantasia narrada, cuja imaginação parece progressivamente ocupar o lugar central da “narrativa” e dissolver os contornos das personagens, remetendo-as à condição de um “sonho”, “visão” ou projecção interior; a despolarização do real surge assim intimamente associada ao lirismo subjectivo que esta dissonância narrativa vem instaurar. Mas ao mesmo tempo, este narrador anónimo, confessando-se dividido interiormente, vem provocar a desorientação do leitor.

O que antes era familiar torna-se agora estranho, inquietante, (“*unheimlich*”<sup>267</sup>, para utilizar aqui a expressão de Freud): Mefistófeles entra “em cena”, causando no sujeito da enunciação “um glacial horror até à medula”, Fausto e Margarida contracenam com o carregador e a saloia, a cabeça de Sérgio é afinal uma “máscara de bode de *sabbat*”, sob os dedos de Sérgio, o violoncelo lança gargalhadas diabólicas, “de uma malignidade humana incomparável” e o “eu” poeta/narrador afirma mesmo ter visto uma mão escarlata “enredar nas suas espirais sinistras a mulher”. Uma perturbadora força demoníaca domina todo o quadro (ou cena, para mantermos a analogia com o teatro que, aliás, o próprio narrador sugere), materializando-se na cor escarlata que alastra pela tela (ou pelo palco), insinuando-se no “clarão da lanterna do prostíbulo” e nos “coágulos de sangue”

---

exterior à sua própria acção de homem que interfere, e vive do interior, o seu próprio destino”. Fialho não se assume como um “eu” que experiencia, mas como um “duplo” que se desdobra em seu lugar, alguém que executa o que o “outro” vê e sente”. (2004b:56).

<sup>266</sup> Fialho parece aqui antecipar, de algum modo, o “eu” anónimo que, de acordo com Nathalie Sarraute, está na origem da “era da suspeita” que o romance moderno veio inaugurar: “Aujourd’hui, un flot toujours grossissant nous inonde d’œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un “je” anonyme qui est tout et qui n’est rien et qui n’est le plus souvent qu’un reflet de l’auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d’honneur. Les personnages qui l’entourent, privés d’existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce “je” tout-puissant”. De acordo com Sarraute, esta evolução da personagem do romance veio instaurar a “suspeita” entre o autor e o leitor: “Il était le terrain d’entente, la base solide d’où ils pouvaient d’un commun effort s’élancer vers des recherches et es découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s’affrontent. (...) Nous sommes entrés dans l’ère du soupçon.” (SARRAUTE, 1978:72-74).

<sup>267</sup> Como Freud esclarece no famoso texto *The Uncanny* (título original *Das Unheimliche*, [1919]) “the German word “*unheimlich*” is obviously the opposite of “*heimlich*” [homely], (...) -the opposite of what is familiar”. Entre os vários sentidos que Freud apresenta para a expressão alemã *heimlich* destacam-se “belonging to the house, not strange, familiar, tame, intimate, friendly” e “concealed, kept from sight, so that others do not get to know of or about it, withheld from others”; relativamente ao antónimo *unheimlich* encontramos “weird, arousing gruesome fear” ou, citando Schelling, “*unheimlich*” is the name for everything that ought to have remained... secret and hidden but has come to light”. Para Freud, “the “uncanny” [*unheimlich*] (...) is undoubtedly related to what is frightening - to what arouses dread and horror (...) the uncanny is that class of the frightening which leads back to what is known old and long familiar” (FREUD, 1986a: 219-225). Neste sentido, *unheimlich*, como Bernard Mc Elroy observou, torna-se sinónimo de grotesco (MC ELROY, 1989:3).

que a luz da hospedaria derrama "sobre as poças da rua lamacenta", cuja violência cromática contrasta com a penumbra do café e a escuridão da noite. Um "calafrio" invade todos os presentes, deixando-lhes "um ralo oprimido nas gorjas".

A emergência do fantástico não deixa aliás de ser significativa a este nível: a aparição do diabo (e de personagens imaginárias como Fausto e Margarida) vem instaurar uma ambiguidade entre o real e o irreal ou sobrenatural deixando o sujeito de enunciação e personagem (e com ele o leitor) na incerteza ou hesitação que, de acordo com Todorov, é a "primeira condição do fantástico" (Todorov, 1977:31)<sup>268</sup>. O narrador afirma não só "não fantasiar" como ter "*vi[sto]* positivamente" o diabo colocar-se atrás da rapariga e arrebatá-la com a sua mão escarlate, mas ao mesmo tempo duvida (ou finge duvidar) dessa percepção, procurando encontrar para ela uma explicação lógica ou racional. Segundo ele, ou a "incoordenação dos eixos ópticos desdobrou o grupo das duas figuras" em quatro ou a "percepção real do grupo amoroso serviu simplesmente para evocar imagens cerebrais, que se objectivaram, dando nascida à imagem alucinatória do diabo": em qualquer dos casos, quer se trate de uma disfunção física ou de um complexo fenómeno psíquico, o estranho acontecimento é racionalmente interpretado como uma ilusão alucinatória, desaparecendo deste modo o fantástico.

Mas a indecisão ou tensão na racionalização do real, aqui representada pelo narrador homodiegético, está igualmente na origem da visão grotesca que encontramos em "O Violinista Sérgio". É precisamente no momento em que o narrador-personagem diz ter "restituído ao [seu] ser pensante a integridade" que a dúvida reaparece subliminarmente sob a forma de uma mão hipertrofiada, uma "formidável mão toda de dedos" que irrompe na noite e que não parece ser outra senão a diabólica mão escarlate que o narrador *vira* a arrebatá-la. A estranha coincidência é simbolicamente acentuada

---

<sup>268</sup> Tal como Todorov o define, o fantástico diz respeito à ocorrência, no mundo que é o nosso, de "um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que se apercebe do acontecimento, deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam o que são; ou o acontecimento se produziu de facto, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente tal como os outros seres vivos, apenas com a particularidade de raras vezes o encontrarmos. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza" (TODOROV, 1977:26).

através da cor vermelha que, como acima referimos, se multiplica na noite num inquietante claro/escuro tão ao gosto de Fialho. A incerteza adensa-se ainda mais se tivermos em conta que, antes da "revelação visual da serenata", o narrador colocara premonitoriamente a hipótese de ele próprio ter o dom divinatório, intuitivo ou, como ele diz, a "terceira vista", característica dos "netos dos nevrópatas actuais", o que, em caso afirmativo, "lhe faria ver sem dúvida, como a Macbeth na sala do banquete, sair um espectro da terra, Mefistófeles, o génio adunco de todas as malevolências psicológicas, cortado em morcego de púrpura, e descrevendo em derredor da mulher as suas grandes espirais funestas de impulsor". Percepção real? Patologia óptica? Nevrose? Psicose? Fantasia ou alucinação? Poder divinatório? Longe de esclarecer o leitor, o narrador parece querer lançá-lo cada vez mais na dúvida, instaurar deliberadamente a confusão, jogar com a sua perplexidade.

Curiosamente, o narrador refere-se já aqui a Mefistófeles como o "génio de todas as malevolências psicológicas", associando deste modo significativo -e, é importante sublinhá-lo, num momento em que a psicanálise ainda mal dava os primeiros passos (os primeiros estudos de Sigmund Freud sobre a histeria datam de 1893)-, a figura do diabo ao complexo mundo psíquico e aos mecanismos do inconsciente. A figura fantástica do diabo representa assim o desejo, a tentação sensual: como observou Todorov, "podemos dizer, simplificando, que o diabo não é senão outra palavra para designar a *libido*"<sup>269</sup> (Todorov, 1977:116).

Com efeito, "O Violinista Sérgio" gera no espectador/leitor um desconforto que tem menos a ver com a universalidade do drama erótico que a música visual traduz (daí o anonimato das personagens, designadas apenas pelo seu estatuto sócio-profissional) do que com a atmosfera de incerteza e com o rebaixamento grotesco do corpo a que este procede: nele é visível/"audível" uma estranha dissonância que simultaneamente incomoda e seduz o espectador/ouvinte/leitor.

Vale a pena, a este respeito, transcrever o final de "O Violinista Sérgio". O

---

<sup>269</sup> Freud diria aproximadamente o mesmo em "A *seventeenth century demonological neurosis: the story of Christoph Haizmann the painter*" (1923 [1922]): "In our eyes, the demons are bad and reprehensible wishes, derivatives of instinctual impulses that have been repudiated and repressed. We merely eliminate the projection of these mental entities into the external world which the middle ages carried out; instead, we regard them as having arisen in the patient's internal life, where they have their abode" (FREUD, 1991:72).

narrador deixara o café, visivelmente perturbado pela "visão" que a música de Sérgio lhe provocara. De repente, começa a chover, tendo por esse motivo de se abrigar num vão de porta. Mas, na escuridão da noite, a estranha "visão" reaparece...

*“Esta visão porém fora instantânea, e rápido o frio da noite restituíra ao meu ser pensante a integridade. Atirei o charuto, disposto a caminhar p'ró meu destino, quando o chuvisco engrossou de modo que tive de me acolher, quinze passos, além, num vão de porta. O revérbero da hospedaria era fronteiro, a filtrar coágulos de sangue sobre as poças da rua lamaçenta: luz sem reflexos, deixando a treva espojar-se nos pavimentos baixos do prédio, como um animal de esponja e carvão.*

*Tanto a luz era medíocre, que os meus olhos de míope não puderam discrepar em começo mais que uma brecha de sombra na sombra, demarcando o portal da casa, e sobre a lama a mancha clara de um gato que atravessou direito a uma sargeta... Mas pouco a pouco a pupila acomodara-se ao bastidor da noite que era esse beco de viela miserável, e vi que saía um pulso de homem comido pela treva do corredor que dava acesso ao valhacouto, agitando no extremo uma formidável mão toda de dedos, resumo e cúmplice do dono, agarrada à saloia, com uma persistência de liana que vive e medra pelas seivas do tronco a que se enrosca.*

*O movimento de sucção e de palpar desses dedos de carrejão lascivo (que dir-se-ia ejacularem espermas de gozo por cada contacto de papila nervosa da mulher) é uma coisa que jamais em minha vida esquecerei. E ela circunvagava o olhar de corça ao derredor, debatendo-se já sem energia, numa nubilidadade febril de bécora ciosa, e exasperada, quebrada, com o apetite de uma arma que brutalmente a rasgasse, até aos mais fundos poceirões da maternidade e do prazer.*

*Dois minutos aquela mão tateou assim o braço da mulher, que se deixou tragar finalmente pela porta, e desapareceu a reboque do pulso, enquanto o mortiço gás dava à rubescência da lanterna as contracções de um útero titilado, e o violoncelo de Sérgio começava a gemer lá de longe a maldição de Mefistófeles:*

"Souviens toi du passé  
Quand sous l'aile des anges  
Abitant ton bonheur...  
(1992a: 99-100)

A visão à distância do narrador, auscultando a escuridão abrigado num vão

---

de porta, é aqui particularmente significativa: à semelhança do que acontece na pintura, a porta é aqui um convite a entrar, dirigido ao olhar do espectador/leitor (numa alusão ao processo comunicativo entre o objecto de arte e o observador), mas também, como assinalou Claude Gandelman, um símbolo de passagem, um limiar a transpor, um *limen* (como o sugere o étimo latino). O vão da porta que o olhar míope do narrador e nos convoca a transpor é, afinal, aquele "betwixt and between space" a partir do qual se tornará possível a revelação da "visão artística" ou, para utilizar as palavras de Fialho, a "revelação visual da serenata": tal como nos diz Gandelman, "the liminality of doors is but the sign of the essential liminality of artistic gaze" (Gandelman, 1991:51). Neste sentido, aquilo que poderíamos chamar a "haptic vision" de Fialho é, mais do que uma visão em profundidade ou um raio-x das sombras, uma experiência sinestésica, eminentemente táctil; o olhar de Fialho, como o olhar do narrador, mostra-se sensível à cor, à textura, aos volumes - para ele, as imagens (como as palavras) são "dotadas de existência, [são] imagens que se vêem, se palпам": daí o seu estranho poder sedutor.

O desconforto do leitor começa, desde logo, com esta visão à distância, em contradição com os "olhos míopes": mais do que um acto de percepção, o olhar do sujeito de enunciação e personagem é assim interpretação de secretas analogias, decifração do oculto.<sup>270</sup> Mas o "estranhamento" ou a inquietante estranheza ("*unheimlich*") que o espectador/leitor experimenta diz sobretudo respeito à "visão grotesca"<sup>271</sup> para a qual o olhar do narrador o

---

<sup>270</sup> Sobre os conceitos de "óptico" e "táctil" na história de arte e psicologia, designando distintos "modos de visão" ("vision éloignée/ vision rapprochée"), veja-se, para além de Claude Gandelman acima referido, a análise de Bernard Vouilloux em "L'impressionisme Littéraire": une révision". (VOUILLLOUX, 2000:71sg). De acordo com Vouilloux, a distinção entre "optique" e "tactile-haptique" diz respeito à relação entre conhecimento e visão ("voir/ savoir"), entre a "information purement visuelle enregistrant les contours et la surface des corps et les indications supplémentaires fournies par les expériences du toucher et de la motricité" (2000:74).

<sup>271</sup> Como observou Mikhail Bakhtine, "le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé: il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps; (...) C'est pourquoi le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses endroits, où il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps: le ventre et le phallus; ce sont ses parties qui sont l'objet de prédilection d'une exagération positive, d'une hiperbolisation; elles peuvent même se séparer du corps, mener une vie indépendante, car elles évincent le restant du corps relégué au second rang (...) C'est la raison pour laquelle les événements principaux, qui affectent le corps grotesque, les actes du drame corporel, - le manger, le boire, les besoins naturels, l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le dépeçage, l'absorption par un autre corps - s'effectuent aux limites du corps et du monde ou à celles du corps ancien et du corps nouveau, dans tous ces événements du drame corporel, le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués. Ainsi la logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie (la surface) du corps (...) [é]videmment, les autres membres, organes et parties du corps peuvent figurer dans l'image grotesque (surtout dans celle du corps dépecé), mais il ne jouent dans ce cas que le rôle de figurants dans le drame grotesque; jamais l'accent n'est mis sur eux (à moins qu'ils ne remplacent quelque autre organe de premier plan) (BAKHTINE, 1970: 315-316).

convoca: a fragmentação do corpo a que aqui assistimos (o pulso que sai da noite; a "formidável mão toda de dedos"; o braço da mulher), a vida autónoma que esses pedaços adquirem (o movimento lascivo dos dedos, ejaculando "espermatozoides de gozo"; o pulso arrastando um braço), a amplificação da mão, a desumanização e rebaixamento do corpo, visível na animalização da rapariga ("olhar de corça"/"bácora ciosa") - mas também, ao longo de todo o texto, na "animalização" do desejo-, constituem manifestações do "estranhamento", misto de repulsa e atracção, que a visão do corpo grotesco provoca no espectador/leitor. Um "estranhamento" acentuado sobretudo em termos cénicos, na medida em que o drama "sem palavras" a que anteriormente fizemos referência é agora representado, não pelos dois actores, mas por fragmentos de corpos que se movem na noite (a repetição obsessiva da imagem da mão e dos dedos, sugerindo uma analogia entre os dedos de Sérgio atacando as cordas do violoncelo, os dedos do diabo envolvendo a rapariga e a "mão toda de dedos", não deixa de ser sentido pelo espectador/leitor como uma coincidência inquietante).

À violência expressiva destas imagens junta-se ainda a imagem da "arma<sup>272</sup> rasgando brutalmente" o corpo da rapariga, penetrando-o "até aos mais fundos poceirões da maternidade e do prazer", uma imagem que associando metaforicamente o acto sexual à violência e à morte<sup>273</sup>, vem agravar ainda mais a incomodidade do espectador/leitor: o corpo rasgado, e ao mesmo tempo violado pelo olhar-*voyeur* do espectador, é afinal, na crueza da sua exposição, a revelação da sua própria facticidade e contingência no espectáculo da sua condição de "flesh without meaning" (Trotter, 1996:259).

O sentimento de estranheza inquietante que o leitor experimenta nasce da violência desta "visão" (corroborada, aliás, em termos verbais) que expõe, em toda a sua crueza, a força do instinto sexual - a "febre da cópula", na

---

<sup>272</sup> O animismo subliminar à metáfora da arma (objecto inanimado) para designar o órgão sexual masculino não deixa de ser aqui um factor de "estranheza inquietante" (para retomar aqui a expressão francesa para *unheimlich* ou *uncanny*). Como refere Freud, "a particularly favourable condition for awakening uncanny feelings is created when there is intellectual uncertainty whether an object is alive or not, and when an inanimate object becomes too much like an animate one" (Freud, 1986a:233). Sobre a importância da concepção animista na génese do inquietante veja-se o ensaio de Sigmund Freud "The Uncanny" [1919], incluído em *An Infantile Neurosis and Other Works*.

<sup>273</sup> A canção de Mefistófeles, que parece ter aqui uma função semelhante à do coro na tragédia grega, fala justamente da "morte" em termos simbólicos, da "morte" espiritual que, de algum modo, a perda da inocência significa e que, no presente, pode apenas ser evocada sob a forma de passado.

expressão de Fialho-, ousando revelar uma primitividade ou "animalidade" original<sup>274</sup> - e neste sentido, "*familiar*"- que a moral, a razão e as convenções sociais haviam procurado superar e que, de acordo com Schelling, "deveria ter permanecido secret": é a alienação do nosso mundo humano, familiar, que a visão grotesca potencia.

A violação da integridade física do corpo, a ameaça de degradação corporal (anunciada sob a forma da metáfora animal em "Noite no Rio", sob a imagem da distorção ou da queda em "Os Ceifeiros" ou sob a imagem do acasalamento dos bovinos em "Os Novilhos"), directamente associada a uma concepção animista, primitiva, do universo, está aqui uma vez mais presente. Um aspecto que Bernard Mc Elroy sublinha nestes termos: "the most pervasive effect of such animalism and corporeal degradation in grotesque art is to direct our attention to the undignified, perilous, even gross physicality of existence, and to emphasise it by exaggeration, distortion, or unexpected combination" (1989:11).

Com efeito, como observou Freud, "the uncanny proceeds from something familiar which has been repressed" (Freud, 1986a:247) (daí a preferência por personagens como o carregador e a saloia, mais próximas dessa espontaneidade instintiva): a "*terribilità*" da visão<sup>275</sup> para a qual o olhar do

---

<sup>274</sup>A violência do instinto sexual, vivido em termos de primitividade ou "animalidade" original, está igualmente na origem do drama rústico do conto "Os Novilhos" de *A Cidade do Vício*. Na véspera da noite de S. João, dando cumprimento à tradição popular, a boieira Rosária vem beber água à fonte, encontrando-se a sós com Pedro, seu noivo. O encontro nocturno entre Rosária e Pedro, cuja descrição surge entrecortada pelas imagens do cio dos novilhos, não nos parece tanto reflectir uma lógica determinista – e, logo, naturalista- no enquadramento das personagens, quanto uma "naturalização" do humano –e, logo, antinaturalista -, um regresso a uma natureza dionisiaca, pagã (anterior à civilização), tal como Nietzsche a descreve em *La naissance de la tragédie* (o ambiente mítico e festivo associado à noite de S. João, o lirismo popular, a linguagem como elemento sugestivo e poético parecem, aliás, confirmar esta leitura antinaturalista do conto). É esta integração perfeita de Rosária numa natureza instintiva, cósmica, que está na origem do conflito erótico-dramático que o conto, literalmente, "encena". A visão grotesca tem aqui um papel central no drama interior vivido por Pedro: Rosária surge, na sua animalidade inconsciente, transfigurada ao olhar de Pedro numa criatura *estranha*, "uma fêmea, meio mulher, meio vaca, construtura toda animal" que simultaneamente o seduz e intimida e que ele acaba por recusar em nome da *razão* (seja sob a forma da moral ou das convenções sociais). A violência da visão grotesca atinge o paroxismo no desfecho dramático do conto (ou da *cena* do encontro nocturno): rejeitada, Rosária entrega-se, "esfaimada, como uma bácia" ao primeiro homem que lhe aparece, no caso, o boieiro de Monte Trigo, extensão metonímica dos novilhos em cio (1991b:22-23). Como notou José Augusto Bernardes, este "hino ao cio feminino, que é uma constante da literatura *carnavalesca* de todas as épocas" (BERNARDES, 2001:305), não deixa de ao mesmo tempo insinuar a presença subtil do humor neste texto.

Note-se aqui, com João Décio, que "neste como que regresso do homem às suas primeiras origens se põe uma das mais impressionantes facetas da visão dramática no conto de Fialho de Almeida", revelando-nos "um certo sentido de força irracional que domina o conto campesino" (DÉCIO, 1969:20) e que nem sempre se confunde com um determinismo geográfico ou fisiológico.

<sup>275</sup>A "*terribilità*" resulta aqui do cruzamento dos dois grandes temas que, de acordo com o crítico de arte John Ruskin, em *The Stones of Venice*, suscitam o *medo* nos homens: "the power of Death (...) and the nature of sin" (RUSKIN, s/d:127).

narrador-personagem nos convoca diz assim respeito ao conflito entre o corpo e a alma<sup>276</sup>, conflito de que o diabo ri sarcasticamente no violoncelo de Sérgio. Um riso que, pela dissonância ou “discordância” que gera, pela ambiguidade entre o trágico e o cômico que nele se apresenta, poderíamos designar como “moderno”<sup>277</sup> (Grojnowski, 1990:453).

O grotesco que encontramos em “O Violinista Sérgio” resulta assim da mistura de contrários, da combinação do “sublime”, característico do “noble [fearful] grotesque”<sup>278</sup> (Ruskin, s/d:128), ou do “trágico”, de que nos fala Wolfgang Kayser, com o riso carnavalesco que Mikhaïl Bakhtine (1970:69-sg) sublinhou a respeito da cultura europeia medieval -e, em particular, a propósito da obra de Rabelais -, um riso que se compraz no rebaixamento de tudo o que é espiritual, ideal ou socialmente elevado. Dito de outro modo, “O Violinista Sérgio” mostra-nos que, como referiu Kayser a propósito da antologia de K. H. Strobl *Das unheimlich Buch* (The Book of Horror), o humor é uma parte inalienável do grotesco, “humour and horror”<sup>279</sup> arise from a maximum of health or, as Strobl puts it in a Nietzschean manner, “the sovereign masculine desire to master life” (Kayser, 1981:140).

Ao contrário da audição visionada de *Lohengrin* descrita por Baudelaire, a audição visionada de Fialho não se define por um impulso de elevação espiritual (como a imagem de uma alma movendo-se num espaço infinito e

---

<sup>276</sup>“Alma” significa igualmente, como observou Geoffrey Harpham, “an organizing spiritual principle, the source of structure and order” pelo que a visão grotesca se torna aqui a expressão “of spiritual corruption or weakness” (HARPHAM, 1982:6): a visão grotesca traduz, como vimos, a desagregação do corpo e a anarquia dos seus elementos constituintes.

<sup>277</sup> De acordo com Daniel Grojnowski, “ce qu’on nomme le comique *moderne* s’applique à des formes diverses dont le mécanisme tourne fou. Sa signification apparaît problématique par ambiguïté ou par défaut. Il place le destinataire en position basse, il le laisse dans le désarroi. Car il procède d’une vision des choses où le bien et le mal, le noir et le blanc se confondent. Cette indétermination traduit non une cécité mais une indifférence, incroyance ou une désespérance”. Cf. o artigo “Le rire *moderne*” à la fin du XIXe siècle”. In: *Poétique*, (GROJNOWSKI, 1990:466).

<sup>278</sup> De acordo com a teorização do grotesco que encontramos em *The Stones of Venice* [1851-1853] do crítico de arte John Ruskin, “the mind, under certain phases of excitement, *plays with terror*, and summons images which, if it were in another temper, would be awful, but of which, either in weariness or in irony, it refrains for the time to acknowledge the true terribleness. And the mode in which this refusal takes place distinguishes the noble from the ignoble grotesque. For the master of the noble grotesque knows the depth of all at which he seems to mock, and would feel it another time, or feels it in a certain undercurrent of thought even while he jests with it; but the workman of the ignoble grotesque can feel and understand nothing, and mocks at all things with the laughter of the idiot and the cretin”. Na concepção moral e racionalista da arte defendida por Ruskin, o *grotesco terrível* (fearful or terrible grotesque) “is the trembling of the human soul in the presence of death”, cf. (RUSKIN, s/d:128; 142-143). Sobre a tipologia do grotesco estabelecida por Ruskin veja-se, em particular, o capítulo “Grotesque Renaissance”.

<sup>279</sup> Refira-se, como nota que vem corroborar aquilo que temos vindo a dizer sobre a despolarização do real, a afirmação de Strobl no prefácio da antologia citada de que “humour and terror are twin children of their mother imagination, since both are suspicious of mere facts and distrust any rationalistic explanation of the world. Both deal sovereignly with life by refashioning, exaggerating, and stylizing certain of its aspects” (*apud* KAYSER, 1981:139).

luminoso sugere), mas por um impulso de rebaixamento do corpo, de comprazimento na matéria, patente quer no drama da sedução, quer sobretudo na "visão" grotesca do corpo; é a materialidade física do desejo, a animalidade da pulsão ou instinto sexual que a imagem grotesca traduz e que, de acordo com Schelling, "ought to have remained secret"<sup>280</sup>. Neste sentido, para utilizar aqui as palavras de Geoffrey Harpham, "sex dramatises the incongruity of the human: straining for sublimity, we ape the beasts" (Harpham, 1982:10).

Sob este ponto de vista, aquilo que é no texto de Baudelaire afirmação de uma aristocracia do espírito (do artista que, através da arte, se eleva a uma idealidade transcendental), cede lugar no texto de Fialho à afirmação de uma provocadora igualdade "democrática". A "emoção patética do som", idêntica nos homens do povo e num homem culto como Fialho, abstractizada na universalidade e intemporalidade do drama erótico, vem assim revelar uma *mesmidade*<sup>281</sup> que encontra a sua forma de expressão no grotesco. Fialho deixá-lo-ia, aliás, bem claro em *Vida Irónica*, ao afirmar que "sob o mistério das formas, quem perscrutar as almas vê sempre a mesma alma, e nesta ressumbrando, a mesma infame e celeste porcaria. Somos todos a mesma lama plástica e palustre" (1992i:85)<sup>282</sup>.

O grotesco é, como nos diz Victor Hugo no célebre prefácio de *Cromwell*, "de la comédie fondue dans la tragédie"<sup>283</sup>. (Hugo, 1968:79), um instrumento

---

<sup>280</sup> Veja-se a este respeito a definição de grotesco que nos deixa a propósito da arte hindu: "No que se refere (...) às significações que possuem um carácter de universalidade e espiritualidade, [a arte hindu] só os sabe exprimir de um modo grosseiramente concreto, misturando o mais mesquinho com o maior, destruindo a precisão dos contornos, transformando o sublime em ilimitado e entregando-o, para a criação dos mitos, à actividade arbitrária de uma imaginação desregrada e aos impulsos irracionais dos dons plásticos". Deste modo, para Hegel, o grotesco patente na arte hindu é depreciativamente encarado como arbitrário e "irracional". (HEGEL, 1993:194). Cf. nota 42.

<sup>281</sup> A visão clínica do médico que Fialho não quis ser, terá, certamente, desempenhado aqui um papel determinante, como o sugere esta afirmação do escritor transcrita pelo médico Eduardo Coelho: "Pela sua continuada assistência ao drama humano, nenhum juiz como o médico para nivelar e para rasoírar os homens no mesmo rebanho triste e claudicante, para bem sentir que, bons ou maus, todos esses homens se equivalem", (COELHO, 1958:7). O grotesco fialhiano, ao tornar visível esta *mesmidade* da condição humana, vem sublinhar a ilegitimidade e o absurdo inerente a qualquer forma de poder, o que deixa entrever um Fialho ideologicamente próximo da anarquia, mesmo se esta anarquia por vezes parece ceder a uma tentativa autoritária.

<sup>282</sup> Veja-se a respeito o folhetim "A Morte do Ideal (À lua)", publicado na *Correspondência de Leiria*, nº120, de 22 de Abril de 1877, onde Fialho nos dá a conhecer, ainda que num tom vagamente irónico, a influência que o evolucionismo darwiniano exerceu nesta visão "desencantada" do homem: "[P]ara cúmulo da descrença, um demónio me provou que a mulher, o anjo dos arroubamentos, eu mesmo com a minha beleza e os meus cabelos, descendíamos do mais tihoso chimpazé de África, em linha recta, sem, como fazem os brasileiros que querem ser barões, podermos ocultar a nossa miserável proveniência" (FIALHO DE ALMEIDA, 1877).

<sup>283</sup> Valle-Inclán afirmará a este respeito que "lo más sorprendente del arte moderno es que há dejado de reconocer las categorías de lo trágico y lo cómico y las clasificaciones dramáticas "tragedia" y "comedia". Ve la vida como una

de *dérision*, uma forma de rir perante o espectáculo das nossas próprias misérias. A audição visionada de Fialho objectiva-se deste modo no *drama* cuja origem reside precisamente no conflito entre o corpo e a alma:

*"Du jour où le christianisme a dit à l'homme: "Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie"; de ce jour le drame a été créé"* (Hugo, 1968:78).

O drama mistura "sous un même souffle le grotesque et le sublime<sup>284</sup>, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie" (*id*:75), desafiando a separação dos géneros defendida pela poética clássica. De modo idêntico, "O Violinista Sérgio" mistura o sublime da música de Sérgio e do poema de Goethe ao grotesco da visão, mistura a tragédia e a comédia, mistura personagens "trágicas" (como Fausto e Margarida), personagens "cómicas" ou burlescas (como o carregador e a saloia) e personagens supostamente "reais" (como Sérgio e o narrador na primeira pessoa), o real ao imaginário e ao sobrenatural, jogando deste modo com uma incongruência ou discordância intencional entre a forma e o conteúdo<sup>285</sup>: em qualquer dos casos, o grotesco caracteriza-se aqui pela mistura de elementos incompatíveis, pela "co-presence of the laughable and something which is incompatible with the laughable" (Thomson,1972:3) provocando deste modo a confusão no leitor<sup>286</sup>.

Com efeito, a audição visionada de "O Violinista Sérgio" confronta assim o leitor/espectador/ouvinte com o espectáculo do *peso* do corpo, da matéria sobrepondo-se à alma, ou para utilizar aqui a expressão do filósofo Henri

---

tragicomedia, con el resultado que lo grotesco es su estilo más apropiado – hasta el punto que hoy por hoy es el único modo de conseguir lo sublime...El estilo grotesco es el estilo anti-burgués" (CARDONA y ZAHAREAS, 1982:47).

<sup>284</sup> Como observa Victor Hugo, "dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui [le grotesque] jouera le rôle de la bête humaine" (HUGO, 1968:73).

<sup>285</sup> Citando Schlegel em *Gespräch über die Poesie* (1800), Wolfgang Kayser refere que, para o teórico do romantismo de Jena, "grotesqueness is constituted by a clashing contrast between form and content, the unstable mixture of heterogeneous elements, the explosive force of the paradoxical, which is both ridiculous and terrifying". Na perspectiva de Schlegel, "tragicomedy and the grotesque are closely related" (KAYSER, 1981:53-54).

<sup>286</sup> Sobre a mistura de reacções incompatíveis que o grotesco provoca no leitor – "laughter on the one hand and horror and disgust on the other" –, veja-se, entre outros, a obra de Philip Thomson, *The Grotesque* (1972:1-9) ou Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, (1982:3-21).

Bergson, com o espectáculo de uma “alma importunada pelas necessidades do corpo”, espectáculo que é, como ele notou, em si mesmo, “cómico” (Bergson,1993:45). A repetição de gestos e movimentos, a “autonomização” da mão escarlate do diabo e a mão “toda de dedos” do carregador, o movimento obsessivo dos dedos, remetem-nos para a ideia do “mecânico inserido no vivente” (*id*:38) que Bergson aponta como um elemento fundamental do cómico: a repetição de gestos, a caricatura que eles configuram, mostram-nos afinal o homem despojado de alma, reduzido à condição de animal ou de um simples “fantoche movido por sensações e instintos bestas”.

Mas esta visão do homem e do mundo *sub specie theatri*, esta “amplificação da vida” (*id*:57) que o cómico potencia, adquire no texto de Fialho uma tonalidade trágica: a humilhação como metáfora da condição existencial do homem no universo que a visão grotesca insinua vem neste sentido prefigurar uma das características do grotesco moderno cuja origem Bernard Mc Elroy remonta a escritores russos como Dostoievski e Gogol<sup>287</sup>. Em qualquer dos casos, o homem surge-nos, mais do que uma vítima, como um brinquedo ou marioneta<sup>288</sup> manipulada por forças obscuras, externas ou internas, forças que escapam à sua razão, e em certo sentido, “mágicas”, que visam a sua destruição ou humilhação: de acordo com Mc Elroy, “the modern grotesque is not merely an assault upon the idea itself of a rational world; it is an assault upon the reader himself, upon his sensibilities, upon his ideals, upon his feeling of living in a friendly, familiar world or his desire to live in one. (...) Such deliberate reversal of the polarities of the familiar world is itself a perverse game, though one played in earnest, since the border between play and seriousness, between clowning and desperation, is vague and often illusory”

---

<sup>287</sup> Mc Elroy refere em particular os *Cadernos do Subterrâneo* e *Crime e Castigo* de Dostoievski, assim como *O Nariz* e o *Diário de um Louco* de Gogol. Mas não deixa de igualmente sublinhar o papel importante que, na génese do grotesco moderno, tiveram escritores como Edgar Poe ou E.T.A. Hoffmann: significativamente, autores que Fialho não apenas conhece, como sobretudo, admira (MC ELROY, 1989: 21-29).

<sup>288</sup> A visão grotesca do homem como um fantoche “movido por instintos” encontra-se explicitamente formulada por Fialho, por exemplo, na oposição entre os “escritores de ideias” e os “escritores de imagens”, a propósito de Eça de Queirós e da crítica ao romance naturalista Cf. nota 112. Note-se, no entanto, que o “fatalismo” subliminar a esta concepção do homem e do mundo como um “teatro de marionetas” não se confunde com o fatalismo determinista que Fialho condena no romance queirosiano: o fatalismo determinista, pela ênfase que atribui à razão no conhecimento do mecanismo dos fenómenos físicos e sociais e, sobretudo, pela confiança na capacidade de intervenção e modificação nas condições de manifestação desses fenómenos, distingue-se do “fatalismo” a-racional, primitivo e, neste sentido, “mágico” subjacente à visão grotesca que encontramos na obra de Fialho.

(1989:27; 29).

A perversidade do texto de Fialho manifesta-se na transgressão ou provocação que este, a vários níveis, cultiva e que o aproxima dos escritores “libertinos” do século XVIII, como Sade, mas também do satanismo de escritores oitocentistas como Baudelaire e Edgar Poe ou mesmo do macabro de Théophile Gautier, escritores que exerceram uma importância fundamental na configuração da sensibilidade decadentista: o que não surpreende se tivermos em conta que, como nos avisou John Reed, “[decadent] style communicates the virus of discontent and provocation” (Reed, 1985:23).

Desde logo, o tema da jovem inocente perseguida<sup>289</sup> (que tem na Margarida do *Faust* de Goethe o seu mais celebrado modelo) serve a Fialho para demonstrar a natural perversidade humana e, deste modo, pôr em causa o sentido do progresso, pilar fundamental da ideologia burguesa. Para Fialho, como para Poe<sup>290</sup> ou Baudelaire, “le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité” (Baudelaire, 1968:562) o que explica a sua preferência por personagens populares, mais próximas dessa naturalidade ou primitividade original. Satanismo e sadismo<sup>291</sup> cruzam-se no texto de Fialho, criando uma atmosfera psicológica e moral em que o instinto sexual ou a tentação da carne denunciam o comprazimento decadentista pelo sentimento da Queda, visível no espectáculo de uma alma decaída na tentação carnal: o “hedonismo contemplativo” que, de acordo com Seabra Pereira, sintetiza a “atitude amorosa decadentista” (1975:40), preferindo o deleite imaginativo e a intensa

---

<sup>289</sup> Sobre o tema da virtude perseguida veja-se o capítulo “All'insegna del Divin Marchese” do importante estudo sobre a formação da sensibilidade decadentista *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica* de Mario Praz (1982). Refiram-se, como exemplos de jovens perseguidas, entre outras, Clarissa Harlowe de Richardson [1747], Mlle de Volanges de *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos [1782], Justine do Marquês de Sade [1791] ou Margarida do *Faust* de Goethe [1773-1832].

<sup>290</sup> Poe, em *Le Chat Noir* (na tradução de Baudelaire, que citará esta passagem no seu ensaio sobre Poe, publicado na *Revue de Paris*, em 1852), defenderá igualmente esta ideia da natural perversidade humana, em seu entender indissociável do desejo de transgressão: “[A]ussi sur que mon âme existe, je crois que la perversité est une des primitives impulsions du coeur humain, - une des indivisibles premières facultés ou sentiments qui donnent la direction au caractère de l'homme. Qui ne s'est surpris cent fois commettant une action sotté ou vile, par la seule raison qu'il savait devoir *ne pas* la commettre? N'avons-nous pas une perpétuelle inclination, malgré l'excellence de notre jugement, à violer ce qui est *la Loi*, simplement parce que nous comprenons que c'est *la Loi*?” (POE, 1980:61). De modo idêntico, em *Le Démon de la Perversité*, Poe referir-se-á a esta pulsão para o mal associando-a a uma força inata, a-racional, *primitiva* no homem: “cette tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal n'admettra aucune analyse, aucune résolution en éléments ultérieurs. C'est un mouvement radical, primitif – élémentaire” (*id*: 51).

<sup>291</sup> Sobre a relação da sensibilidade decadentista com determinadas formas de perversão ou depravação sexual destacam-se, entre outros, os importantes estudos já citados *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica* (Praz, 1982), *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa* (PEREIRA, 1975:36-44) ou ainda *Idols of Perversity: Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture* (DIJKSTRA; 1986).

vibração sensual à consumação corpórea, cede lugar no texto de Fialho à volúpia da realização do mal, à complexa associação de deboche e espiritualismo, numa interpretação satânico-cristã do sadismo onde não falta a alusão ao *sabbat* e a Satã (veja-se a “cabecinha de Sérgio espiritualizada em máscara de bode de sabat”). O drama da sedução é assim indissociável do prazer da transgressão, da profanação da “inocência” longamente perseguida, como a metáfora da arma, identificando o acto sexual ao crime e à morte, sugere: como observa Mario Praz, “naturalmente, condizione del piacere sadico è l’esistenza della virtù, proprio come nella moralità ortodossa è necessaria la presenza dell’ ostacolo da superare, del male da vincere” (Praz, 1982:81)<sup>292</sup>.

Mas, contrariamente à intenção moralizadora subjacente à tragédia romântica de Goethe que o texto fialhiano parodisticamente subverte<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Em *À Rebours*, Des Esseintes definirá nestes termos elucidativos, a propósito de Barbey d'Aureville, a vocação transgressora do sadismo: “Cet état curieux et si mal défini ne peut, en effet, prendre naissance dans l’âme d’un mécréant; il ne consiste point seulement à se vautrer parmi les excès de la chair, aiguisés par de sanglants sévices, car il ne serait plus alors qu’un écart des sens génésiques, qu’un cas de satyriasis arrivé à son point de maturité suprême; il consiste avant tout dans une pratique sacrilège, dans une rébellion morale, dans une débauche spirituelle, dans une aberration toute idéale, toute chrétienne; il réside aussi dans une joie tempérée par la crainte, dans une joie analogue à cette satisfaction mauvaise des enfants qui désobéissent et jouent avec des matières défendues, par ce seul motif que leurs parents leur en ont expressément interdit l’approche. En effet, s’il ne comportait point un sacrilège, le sadisme n’aurait pas de raison d’être (...). La force du sadisme, l’attrait qu’il présente, gît donc tout entier dans la jouissance prohibée de transférer à Satan les hommages et les prières qu’on doit à Dieu; il gît donc dans l’inobservance des préceptes catholiques qu’on suit même à rebours, en commettant, afin de bafouer plus gravement le Christ, les péchés qu’il a le plus expressément maudits: la pollution du culte et l’orgie charnelle” (HUYSMANS, 1990:272-273). Como sintetiza Mario Praz, “se il sadico da un lato rifiuta credenza alla regione tradizionale, si priverà d’una fonte inesauribile di voluttà; la voluttà della profanazione e della bestemmia” (PRAZ, 1982:81).

<sup>293</sup> Refira-se a este respeito o conto “Mefistófeles e Margarida” (publicado em Março de 1882 no jornal *O Atlântico* com o título “O Carnaval do Garoto” e posteriormente incluído, com alteração do título, em *A Cidade do Vício*) no qual Fialho nos apresenta uma versão da tragédia goethiana que, em certo sentido, antecipa o drama de sedução do carregador e da saloia de *O Violinista Sérgio*. O conto de Fialho apresenta-nos Clara, vendedora de flores, frágil e doente, vivendo em condições de miséria com os filhos num espaço que o próprio narrador classifica de “subterrâneo”. Clara é alvo da concupiscência de Tromba, personagem grotesca cujo físico representa “a última fase do homem degenerado em besta” e a quem Clara invariavelmente recusa. Sem dar mostras de desistir, Tromba estende um dia a Clara uma mão cheia de moedas que por ela roubara ao patrão, na condição desta ceder ao seu desejo. Clara resiste mesmo assim ao assédio de Tromba, mas a doença, a prisão do filho e o agravamento da miséria tornam eminente a sua queda que o narrador anuncia nestes termos: “E sempre atrás dela sem descanso, corcovado, lazarento e leproso, batendo os enormes tamancos na calçada, caindo de imundície e frangalhos, em frases cerradas ejaculando desejos, que de asquerosos parecem violar a serenidade da natureza e do céu, o *Tromba* persegue-a com os seus olhos de goma suja, estudando avidamente as fadigas, as fomes, desalentos e lágrimas da desgraçada, com o dinheiro do roubo apertado na pata de réptil, e à espera que ela se entregue sem uma queixa, um dia que não está longe talvez!” (FIALHO de ALMEIDA, 1991b: 95).

Se é visível ainda aqui a marca da herança naturalista na denúncia da miséria social (e daí a nota moralizadora que a crítica, de um modo geral, sublinha no final do conto), não deixa de ser significativa a evolução no sentido do decadentismo que a alteração do título sugere, assim como a sua contextualização no conjunto da produção ficcional fialhiana. Com efeito, o texto *joga* a vários níveis com a ambiguidade, um aspecto que Fernando Oliveira recentemente sublinhou ao referir-se à “indecisão estética da obra de Fialho” que, segundo ele, “torna difícil distinguir o compromisso social do naturalismo de um comprazimento decadente no mórbido e no “repelente e monstruoso”. É, aliás, neste ponto que o autor de *A Cidade do Vício* se distancia de Abel Botelho e da maior *sinceridade* dos pobres na ficção de Raul Brandão” (s/d: <http://www.ciberkiosk.pt>).

A “indecisão” surge aqui relacionada com a carnavalização grotesca que contamina todo o texto (note-se o significado semântico-estrutural que o Carnaval nele assume, nomeadamente o cruzamento da história de Clara com a história do filho Gabriel e a máscara de Carnaval), visível desde logo na apresentação física de Clara “um estafermo amarelento e picado das bexigas”, “um corpo de arenque chupado e ossoso” e de *Tromba*, cuja alcunha deriva da “montanhosa construtura do nariz leproso e uma dentuça oblíqua, asquerosa de cárie”. A distorção, o exagero caricatural, a

(Margarida expia voluntariamente, até à morte, a culpa do seu amor) ou ainda, em certo sentido, ao impulso de elevação espiritual que encontramos no texto de Baudelaire, o texto de “O Violinista Sérgio” não parece alimentar qualquer ilusão moral: daí o riso sarcástico que contamina todo o texto, a “ludicrous absurdity” (Timm, 1972:81) em que este se torna. A jovem lavadeira é assim apresentada, não tanto como vítima, mas como cúmplice de uma comum natureza perversa (sintomaticamente, ela é apresentada como uma “virgem ninfomaniaca”, enquanto o carregador indicia um caso de satíriase), uma natureza que a condena a um destino de vício, prostituição e morte. A incorrigibilidade da natureza humana inviabiliza aqui qualquer sentido regenerador<sup>294</sup>, e de um modo ainda mais demolidor, qualquer hipótese de atribuição de um sentido: “todo o esforço é inútil; tudo à roda de nós estaciona como nas primeiras idades do mundo”, dirá Fialho em *Pasquinadas* (1992g:92).

A nota niilista, nietzscheana, entendida aqui enquanto força reactiva, de negação (nomeadamente, da oposição corpo/alma, central para a tradição judaico-cristã), adquire uma particular relevância no texto de Fialho; mas ao mesmo tempo, o regresso a uma natureza dionisíaca<sup>295</sup>, “pagã” (leia-se, anterior ao Cristianismo), primitiva, é aqui implicitamente afirmado como um momento decisivo da transmutação dos valores, da libertação prometaica do

---

animalização (ou desumanização) de ambos, fazem destas personagens “máscaras” vivas que deste modo configuram – com a discreta cumplicidade do narrador- um (contra)cortejo popular e trágico que vem pôr a nu a falsidade e o vazio do cortejo carnavalesco dos meninos burgueses que percorre as ruas de Lisboa (1991b:79;82).

Por outro lado, o tema da mulher perseguida que de algum modo aqui encontramos (justificando a relação intertextual explícita com a personagem goethiana de Margarida) serve a Fialho não apenas para denunciar uma sociedade aviltante que recompensa a virtude de Clara com a miséria, mas também para satisfazer o gosto decadentista pela temática do mal e pelo sentimento da Queda que a relação Clara/Tromba indicia. O comprazimento do narrador na descrição da “virtude” de Clara em contraponto com a satíriase de Tromba não é isento de um fundo de sadismo que vem instaurar a “indecisão” moral em que parece saldar-se o conto: a passividade e humilhação moral/social de Clara é tanto mais acentuada quanto maior é a força instintiva, activa (e, neste sentido, a-moral) de Tromba.

<sup>294</sup> Lucília Verdelho da Costa refere-se, a este propósito, ao “anti-humanismo” de Fialho (2004b:51).

<sup>295</sup> “Que ce soit sous l'empire du breuvage narcotique dont parlent les hymnes de tous les peuples primitifs, ou à l'approche du printemps qui émeut la nature entière d'un prodigieux frémissement de joie, on voit s'éveiller ces mouvements dionysiens qui, s'intensifiant, abolissent la subjectivité de l'individu jusqu'à ce qu'il s'oublie complètement. (...) Sous le charme de Dionysos c'est peu de dire que la fraternité renaît: la nature, devenue étrangère, hostile, ou réduite à la servitude, célèbre sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue. (...) Maintenant l'esclave est homme libre; maintenant on voit céder toutes les rigides et meurtrissantes barrières que la nécessité, l'arbitraire, la “mode insolente” ont établies entre les hommes. Maintenant, dans l'évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent non seulement uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais un avec lui, comme si le voile de Maïa se déchirait et que ses lambeaux seuls flotassent autour du mystère de l'unité primitive.” (NIETZSCHE, 1970:21-22). Este retorno a uma natureza dionisíaca não é, no entanto, incompatível com a atitude anti-naturista e, em particular, anti-rousseauiana, que encontramos na obra de Fialho.

homem, para lá das categorias do Bem e do Mal<sup>296</sup>. Regresso que, como demonstrou Nietzsche em *A Origem da Tragédia*, é condição da criação artística, da revelação do mundo apolíneo dos sonhos que é, afinal, o mundo da arte.

O que não deve ser entendido, porém, como por vezes tem sido apontado, como uma reconciliação de Fialho com o campo ou com a aldeia enquanto alternativa positiva à cidade; quer no “país das uvas”, quer na cidade, a misantropia de Fialho compraz-se na detecção dos aspectos mais sombrios, perversos ou grotescos da natureza humana, mas também na expressão do trágico que define uma condição comum, independentemente de circunstâncias de lugar<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> O conto “Os Pobres”, incluído em *O País das Uvas*, é a este nível elucidativo: Fialho descreve-nos aí o encontro e união sexual entre dois mendigos numa Casa da Malta. Fruto do acaso, esse encontro grotesco vem chamar a atenção para a existência de forças obscuras, instintivas ou a-racionais que, como fios invisíveis, comandam os dois mendigos-marionetas. A incomodidade que o conto provoca no leitor tem a ver não só com a presença de forças ocultas que estão na origem da “alienação” do mundo familiar, mas também com a revelação de uma “animalidade” ou primitividade comum que deixa pressentir a marca do niilismo nietzscheano: note-se que o mendigo tem “duas lâmpadas cristãs” a luzir-lhe “nos olhos tristes” que lhe “adorneceram o sexo” e o condenaram a uma “resignação de besta sofredora” e que, por esse motivo, “as núpcias bacanais”, a “noite de luxúria e danação” têm uma dimensão transgressora, libertadora e, neste sentido, a-moral, que vem desorientar, uma vez mais, o leitor (FIALHO DE ALMEIDA, 1992:37-38;46). Cf. nota 274.

<sup>297</sup> Vários textos de Fialho atestam esta visão pouco bucólica do campo e/ou da aldeia. Desde o folhetim *Noites de Lisboa*, onde, por contraposição à cidade, Fialho se refere ao “vil prosaísmo da aldeia” e à perda das suas ilusões poéticas, ao *Can-Can*, publicado nas *Novidades* e transcrito por Costa Pimpão, onde tem este desabafo eloquente: “a aldeia é capaz de nos agradar se a virmos na tela dum cavalete célebre ou se a contemplarmos de longe. Em nós lá penetrando, a poesia que nos embalava as ilusões, o suspiro que íamos soltar, a idealidade que evocávamos antes, tudo morre, foge tudo, para dar lugar ao bocejo. (...) A aldeia é triste quando dorme, monótona quando fala, ridícula quando se enfeita e estulta quando ri; tem o que quer que seja dum autómato de Nuremberg, quando já desconjuntado e envelhecido pelas mãos de uma criança. Se o luar se entorna sobre as casas, tão brancas que parecem caiadas todos os dias, as portas e janelas deprimidas, com os seus postigos e a sua cor escura, lembram órbitas sem olhos, condenados a uma ignorância perpétua de tudo o que há de finamente belo: a luz e os seus efeitos-as cores!” Costa Pimpão concluirá mesmo que “nenhum escritor aldeão foi menos regionalista do que Fialho” (*apud* PIMPÃO, 1943:80-81; 79). As cartas de Fialho ao amigo Artur Abranches Nogueira, datadas de 1877, publicadas póstumas na *Página Literária* do jornal *O Primeiro de Janeiro* de 1924 e parcialmente transcritas por Costa Pimpão, mostram-nos o quanto a vida da aldeia era insuportável para o escritor: “Aqui, uma pessoa começa a balbuciar disparates dois dias depois de chegar, a infeccionar a pronúncia de acentuações monótonas e tolas; ao terceiro dia os disparates pronunciados atingem, por hora, uma cifra importante. Nestas circunstâncias o bom senso treme, o raciocínio embota-se, a nossa própria cara começa a revelar em certas linhas indecisas uns longes de boçalidade assustadora. Finalmente, quinze dias depois, não somos nem sombras do que fomos, mas gérmens do que anos depois devemos ser: honrados regedores de freguesia ou juizes da irmandade do SS” (*apud* PIMPÃO, 1943:29).

Salvo raríssimas exceções, a natureza interessa sobretudo a Fialho como pretexto para a “pintura verbal” ou enquanto cenografia dramática: a descrição grotesca da aldeia que acima transcrevemos ou mesmo certos contos alegóricos como “Tragédia na Árvore”, publicado em *O País das Uvas*, onde os pássaros invejosos se unem contra o rouxinol a quem destroem o ninho, lhe matam os filhos, obrigando-o a abandonar a árvore, confirmam a visão pouco idílica que Fialho tem do campo, o espaço onde a natureza humana se revela *sem artificio*, na sua natural inclinação para o mal.

Opinião algo diferente parece ser, no entanto, aquela que recentemente manifestou José Augusto Bernardes, embora (inevitavelmente) matizada por várias considerações: “É exagerado dizer-se que em Fialho de Almeida o campo funciona como alternativa luminosa em relação à cidade viciosa e nocturna. Em vão se procurará nas narrativas ruralistas do escritor alentejano a antinomia campo *versus* cidade, tal como surge em Cesário Verde, por exemplo. Mesmo assim, o campo é, em Fialho, um espaço axiológico, onde o narrador é menos moralista, a representação narrativa menos causalista e as personagens menos condicionadas. [O narrador mostra-se aqui] se não totalmente apolológico, pelo menos mais favorável em relação aos valores que regulam a natureza e a sociedade campestres” (BERNARDES, 2001:304). A opinião de José Augusto Bernardes, em nosso entender, enferma uma vez mais da leitura predominantemente naturalista da obra de Fialho.

Face à decadência circundante, ao vazio de alma ou “esfacelo” do mundo moderno, só a Arte, extraindo a beleza do Mal e descobrindo uma nova beleza, uma “bellezza contaminata”<sup>298</sup> (Praz, 1982:83), desconhecida dos antigos, pode constituir-se como derradeiro apelo à transcensão da natureza e à elevação espiritual – se o mal é conatural ao homem, o bem, pelo contrário, dirá Baudelaire, “est toujours le produit d’un art” (1968:562). Ao mesmo tempo que nos confronta com uma natural propensão para o mal, com a força a-racional do instinto, mas também com um certo comprazimento na danação, a “revelação visual da serenata” não deixa de ser uma *performance* musical/teatral, isto é, uma forma de arte ou artifício<sup>299</sup>, revelação da Beleza decadente que parece denotar aqui, como observou Seabra Pereira, “plena consciência da íntima depravação de que resulta e [até certo ponto] considerar-se um elemento da reconstrução satânica do mundo” (Pereira, 1975:44).

A violência expressiva das imagens, a linguagem compósita utilizada, o exagero ou *outrance*, a procura do estranho e do grotesco são manifestações da despolarização do real que temos vindo a analisar e que aqui de algum modo se confunde com o esteticismo oitocentista: em qualquer dos casos, a despolarização do real metaforiza uma idêntica atitude de distanciamento e de desprezo perante uma sociedade considerada aviltante<sup>300</sup>.

---

<sup>298</sup>A imagem da “bellezza contaminata”, corrupta ou decadente, uma “beleza” marcada pela presença indelével da morte, encontra a sua expressão paradigmática quer no conto “O Cancro”, incluído em *O País das Uvas*, no momento em que o narrador anónimo descobre que a actriz de teatro que ele persegue e que uma noite consegue surpreender no quarto, esconde afinal no peito uma úlcera cancerosa que lhe faz “da beleza um fruto podre” e da vida “um pavoroso inferno de agonia” (1992j:80), quer em “Madona do Campo Santo”, incluído em *A Cidade do Vício*, na frágil beleza de Judite, a adolescente antófaga e tísica por quem o escultor Artur se apaixona. Para lá da sugestão de pedofilia subliminar ao amor de Artur por Judite, importa destacar o facto de Artur encontrar na jovem que se alimentava de rosas a personificação da *nova* beleza, essa que ele já desistira de encontrar nas poses convencionais dos modelos de *atelier* e que o levará a moldar em gesso o rosto cadaverizado de Judite. O gesto de Artur ao tirar a máscara de gesso do rosto de Judite, descobrindo uma “face marbreada de roxo”, a “espuma viscosa” que lhe escorre dos lábios, as moscas pousando “por dezenas no rebordo das pálpebras e fendas do nariz, depositando larvas”, o olhar de Artur concentrado “longamente naquele desmoronar” (1991b:190) é bem a imagem grotesca dessa beleza contaminada, e ao mesmo tempo medusante, que define a sensibilidade decadentista. Mas é também o momento trágico, em que a máscara cai, revelando por detrás (o *dessous* que tanto atrai Fialho), a fragilidade do rosto humano.

<sup>299</sup> “Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d’affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, don’t l’animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu’il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l’enseigner à l’humanité animalisée, et que l’homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir”. In: “Éloge du Maquillage”, *Le Peintre de la Vie Moderne* (BAUDELAIRE 1968:562).

<sup>300</sup> Em certo sentido, a despolarização tal como a fomos aqui definindo não deixa de constituir-se como uma espécie de espiritualidade *à rebours*, para utilizar aqui a expressão de Seabra Pereira: “Pela nossa parte, (...) julgamos que, integrado na totalidade do mundo espiritual que é o da arte decadentista, este pendor para o imoralismo e a perversão pode ser entendido como tortuosa forma ou desencaminhada busca de um mais-além que não se conhecia qual fosse, só porque se queria algo de novidade tocante” (PEREIRA, 1975: 50).

A estética fialhiana distingue-se assim da estética de Baudelaire, mostrando-se mais próxima das teorias da arte pela arte: de facto, como observou Marcel Ruff a respeito do poeta de *Les Fleurs du Mal*, “la doctrine de l’Art pour l’Art exclut les notions de Bien et de Mal. L’esthétique de Baudelaire est au contraire fondée sur elles” (Ruff, 1955:315). A ideia fialhiana de que “todo o esforço é inútil” traduz implicitamente uma valorização da autonomia da arte em relação a qualquer tipo de compromisso ideológico, moral ou social: Théophile Gautier dissera-o no prefácio a *Mademoiselle de Maupin*, “il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid; car c’est l’expression de quelque besoin; et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature” (Gautier, 1995: 193).” Para o artista, a única “moral” é a Arte; uma ideia que Leconte de Lisle sintetizaria deste modo no prefácio de *Poèmes Antiques*: “La poésie, réalisée dans l’art, n’enfantera plus d’actions héroïques, elle n’inspirera plus de vertus sociales” (Cassagne, 1993: 260).

Quer enquanto espectáculo musical/teatral/visual, quer enquanto artefacto literário, “O Violinista Sérgio” vem chamar a atenção para a necessidade de separação, pela diferença de axiologias, entre o mundo da acção e o mundo da arte. O que faz do artista um observador distanciado de uma realidade que o desgosta (um “observador descrente”, para retomarmos aqui a feliz expressão de Helena Buescu em relação a Fialho) e à qual assiste como espectador: concentrado na sua arte, o artista, como Sérgio (mas também como Fialho<sup>301</sup>, “poeta”/narrador/“dramaturgo”), “vivra à l’écart de la vie contemporaine, assez près pour l’observer, assez loin pour ne pas être contraint de s’y mêler”. Para ele, “ce qui est immoral, c’est l’art industriel et l’artiste vénal. Immoral aussi celui qui moralise sans sincérité, sans conviction vraie”, par simple appétit de succès” (Cassagne:1993:260-261).

A valorização da artificialidade constitui, com efeito, um dos aspectos mais salientes da arte decadentista, justificando a atenção ao trabalho sobre o estilo que, uma vez mais, o texto de Fialho denota. Desde logo, a incomodidade do

---

<sup>301</sup> Note-se, no entanto, a complexidade do caso de Fialho que, enquanto jornalista e panfletário, não deixa de intervir directamente na sociedade do seu tempo.

espectador/leitor a que nos temos vindo a referir advem de um texto que, imitando o gesto subversivo de Sérgio, procura romper com as convenções literárias e/ou artísticas, particularmente com o romantismo e realismo/naturalismo anteriores.

A convergência entre as artes, a ambiguidade de géneros e de registos, a mistura entre o "trágico" e o "cómico", o sublime e o grotesco, a *dérision* humorística ou caricatural, são marcas de um estilo que pretende afirmar-se pela diferença, pela procura do *novo*. A afinidade que a fantasia sinestésica de "O Violinista Sérgio" mantém com o projecto wagneriano da unidade artística, consubstanciada no drama musical, significa ainda aqui a tentativa de encontrar uma nova linguagem, mais apta a traduzir os movimentos mais íntimos e recônditos da alma humana. À semelhança daquilo que defendera Wagner, o espectáculo total, simbólico, deveria "parler le sentiment", isto é, "exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre" (Baudelaire, 1968:514).

Em qualquer dos casos, importa repeti-lo, é a lógica racional da linguagem discursiva que esta linguagem expressiva, compósita e predominantemente visual/musical, vem pôr em causa; como notou Joëlle Caullier, "la musique, se passant du secours et des trahisons de la parole, s'avère, par son caractère abstrait et hautement protégé des incursions de la conscience, le plus parfait vecteur des secrets de l'homme et le plus mystérieux révélateur de la terrible crise de confiance qu'il traverse" (Caullier, 1983:142).

"Parler le sentiment" não significa, porém, o recurso à linguagem sentimental romântica: a des-romantização da linguagem, pela mistura entre a linguagem "cultura", *bienséante* (com abundante recurso a estrangeirismos e referências culturais de proveniência diversa) e a linguagem coloquial e popular<sup>302</sup> ou mesmo o calão, constitui um dos traços mais salientes do estilo

---

<sup>302</sup> É de salientar a nota anti-burguesa que o recurso à linguagem popular (particularmente visível na primeira parte de *O Violinista Sérgio*), indissociável do tom humorístico e caricatural, significa, anunciando ao nível do estilo a *igualdade* de "emoções patéticas" ou a *mesmidade* da condição humana que a visão grotesca virá confirmar. A este respeito, a sátira a uma burguesa que comia bolachas durante um concerto no Teatro da Trindade, incluída na crónica "Amadores de Música", é bem esclarecedora da atitude provocatória de Fialho: "E a mamã, apanhando-se isolada dos olhos indiscretos roía bolachas, pobre senhora!, como uma coelha doméstica, enquanto Rey Colaço evocava do grande Pleyel de concerto, a alma rútila de Mendelssohn, glorificada na apoteose imensa, religiosa, inarrável, do seu concerto em sol menor!-Ah! madama! que estômago V. Ex.<sup>a</sup> deve possuir, para assim ter fome de bolachas, enquanto está tocando o Rey Colaço -rei do piano, colaço de Mendelssohn talvez!

Mas meu Deus! viemos nós de casaca, para V. Ex.<sup>a</sup> mastigar com essa sem-cerimónia? É escandaloso! Porque, enfim, madama, quem digere bolachas num concerto, está livre, muito livre, de assimilar música como aquela que nós ouvimos, antes de ontem, na Trindade. A digestão é um pouco antagonista da sensibilidade.

provocador de Fialho (plebeísmos como "aquecer o caco à raparigota" ou "romper-lhe a peida com chulipa" (1992a:93;85) convivem com a descrição da "sensiblerie patética" provocada pela música de Wagner, Berlioz ou Mendelssohn). "Parler le sentiment" significa o desejo de encontrar a palavra poética, palavra que, sendo simultaneamente som, cor e imagem, se mostre mais apta a exprimir todo um mundo novo de sensações desconhecido dos antigos: como notou Walter Binni, "la poetica decadente arriva così ad una antitesi positiva di quella classica, ad una differenziazione essenziale da quella romantica: mentre quella classica vuole trionfo di serenità su sentimento, mentre quella romantica vive di slanci, di affermazioni intense della personalità, quella decadente costruisce una pura atmosfera musicale che porta l'eco di un nuovo e misterioso mondo ignoto agli antichi" (Binni, 1996:27). A preocupação formal, que tivemos ocasião de destacar noutros momentos do nosso trabalho, leva assim Fialho ao aproveitamento da sinestesia enquanto instrumento ao serviço da criação de uma língua nova, plástica, atenta aos mistérios da analogia e às vozes do *au-delà*. Convém, aliás, não esquecer que Fialho se considera, com incontido orgulho, obreiro da nova língua<sup>303</sup>, "vigorosíssima, alada, cheia de buzinas e flautas, de tempestades e cicios", uma língua "colante como uma pelica, a todas as cinzeladuras da ideia (...), a todas as mímicas da alma, e a todas as microscopias da impressão" (1992c:195).

Nesta "perscruta dramática da expressão", para utilizar aqui as palavras de Fialho, a imaginação é (como o fora para Baudelaire), "a rainha das faculdades":

---

Ou bem que se tem alma, ou bem se possui intestino. O ideal, madama, jurou guerra de morte ao cólon descendente. Extravagantes, falstafianos pneumogástricos V.Ex<sup>a</sup> deve ter, minha senhora, para que a música, que nas mais pessoas alevanta o espírito às culminâncias glorificadoras do êxtase, em V. Ex<sup>a</sup> sirva apenas para açular, nos plexos infradiagramáticos, a sensação revoltante e burguesa da *larica*" (1992g:40-41).

<sup>303</sup>A plasticização da língua portuguesa em que Fialho particularmente se empenhou passa pela repurificação das palavras, gastas pelo uso quotidiano, de forma a restituir-lhes "o seu original poder criador e mítico" (PEREIRA, 1975:78), numa clara aproximação da poética simbolista, mas também pela síntese das várias linguagens particulares e pela criatividade e imaginação da linguagem popular (Cf. nota 33), um lodo fertilizante na gestação da nova poética. Fialho dará conta disso mesmo em *Os Gatos* a propósito do estilo na literatura dramática: "Já fiz notar que as palavras se gastam, como as medalhas, pelo uso, e que a cor das frases, a acção do tempo a dilui e murcha, como a tinta dos estofos e dos quadros. Um tornaram-se baças e soam rachado, outras turgeceram de suco, variaram de sentido, e enfim algumas, carregadas de *nuances*, furta-cores como certos *faillies*, têm de ser usadas de longe em longe, com estrema prudência e discrição. De vinte em vinte anos, na vertigem cerebral que tudo queima, o idioma varia, como as ideias, ao sabor de milhares de correntes indomáveis, vindas, como exemplifiquei já, de toda a banda, da ciência, da arte, da indústria, do cosmopolitismo, das viagens, dos caprichos da moda, das monomanias glóticas do momento: e desta forma não há meio de sustar que entre na língua, com as pérolas, o lodo dos enxurros, lodo que por ser lodo, fertiliza como um húmus, bem a pesar dos exorcismos dos gramáticos (1992c:197).

"elle décompose toute la création, et avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf" (Baudelaire, 1968:397).

Enquanto instrumento de des-realização do real e de criação de um mundo onírico, a imaginação adquire em "O Violinista Sérgio" uma importância fundamental, identificando o processo de criação artística ao inconsciente ("le plus profond de l'âme", para utilizar a expressão de Baudelaire), à loucura e à nevrose, tão ao gosto da sensibilidade finissecular oitocentista: sintomaticamente, Fialho identifica aqui o seu próprio processo de escrita às "meias visões macabras da alta nevrose", a uma "tinta delirante" que tudo transtorna, subvertendo -ou anulando a polaridade entre- as categorias do real e do imaginário.

É neste "transtorno" ou indecisão entre sonho e realidade, entre loucura e razão, entre o estranho e o familiar, que se insinua o grotesco que, à semelhança da pintura de Goya, encontramos na fantasia ou *capricho* de "O Violinista Sérgio". Mas é igualmente nesta ambivalência que se afirma o potencial criativo do grotesco que Victor Hugo foi um dos primeiros a reconhecer ao afirmar que "c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations<sup>304</sup>" (Hugo, 1968:70).

Em qualquer dos casos, esta indecisão não deixa de ter implicações ao nível da leitura: estruturalmente – avisa-nos Wolfgang Kayser-, o grotesco pressupõe "that the categories which apply to our world view become inapplicable (...) the creator of grotesques, must not and cannot suggest a meaning" (1981:185): daí aquilo a que ele chama o "puzzling aspect" (*id*:114)

---

<sup>304</sup> Victor Hugo foi o primeiro a reconhecer no grotesco o modo característico da arte moderna como deixará claro no *dirá* no prefácio de *Cromwell* ao afirmar que "dans la pensée des modernes (...) le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du Moyen Age; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris. C'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque. Si du monde idéal il passe au monde réel, il y déroule d'interminables parodies de l'humanité. Ce sont des créations de sa fantaisie que ses Scaramouches, ces Crispins, ces Arlequins, grimaçantes silhouettes de l'homme, types tout à fait inconnus à la grave Antiquité, et sortis pourtant de la classique Italie. C'est lui enfin qui, colorant tour à tour le même drame de l'imagination du Midi et de l'imagination du Nord, fait gambader Sganarelle autour de D. Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust" (HUGO, 1968:71).

do grotesco, a desorientação ou tensão que provoca no leitor. Afinal, como sugere Fialho, um vão de porta que este, como o narrador-personagem, tem de transpor.

## 1.7. “Nevrose acústica” e “expressionismo” grotesco: o disforme e o informe

Sintomaticamente, a imaginação grotesca de Fialho enquanto experimentação do *novo surge* associada à experiência visual da música a propósito da *Valsa dos Silfos* de Berlioz<sup>305</sup> (1846), num texto que serve de preâmbulo a “O Violinista Sérgio”:

*“Quem alguma vez escutou a Valsa dos Silfos, tocada em surdina, numa orquestra de mestres, não mais esquece a paisagem lunar que viu desenrolar-se-lhe diante, à margem de uma ribeira trágica e parada, onde os canaviais se sublinham apenas na noite, em tons de azul fósforo, muito vagos, e o diabo passa, de pescoço estendido, asas lassas, de cócoras quase, aos pulos sobre a roca, como um grifo à procura de almas que escorchar.*

*E sem rumor, de entorno aos troncos, geleiras, penedias, começam a passar devagar rondas de gnomos, leves como luzernas, embriões de seres inutilizados na oficina de Deus, fugidos do barril dos restos da criação, correndo o mundo, incorpóreos e maus, a impulsionar os crimes e as doenças... e a cadeia desses pequenos monstros espirala numa dança infectante, ora quebrando a bicha das suas formas deliquestescentes, desfazendo-se na rêverie da noite hiperbórea, incognoscível, onde as coisas têm formas de balada - ora voltando com fermentações de larvas, numa fúria de viver febricitante, e apenas ritmada pelo ting-ling das gotas caídas da folhagem.*

*Bem depressa, à medida que o lento se começa a caracterizar nos violinos, o nosso ouvido pára, toda a espécie de som parece que morreu, mas os nossos sentidos fundem-se num único, a visão, e ei-la seguindo no ar o turbilhão diáfano de espectros, que ela invocou, por*

---

<sup>305</sup> Referindo-se a um ensaio de Lizst sobre Berlioz (1855), Anna Maria Scaiola sublinha que este “è il simbolo di una rebellione al passato che tende al rinovamento della forma”, mas também da procura de uma maior expressividade através da “convergenza di tutte le arti” (SCAIOLA, 1988: 135).

*cambiantes, com uma sensação de relevo quase física, e uma magia de assombro extraordinária!"* (1992a:88-89).

Antes de mais, o leitor é aqui confrontado com uma paisagem lunar, sinistra, uma espécie de pântano habitado por seres estranhos, gnomos, monstros, embriões, larvas ou homúnculos que dançam e voam na noite, com “uma fúria de viver febricitante”: a noite “hiperbórea”, a luz feérica da lua, a “ribeira trágica e parada”, reflectindo as imagens como um espelho, criam assim um espaço fantasmagórico, teatral, propício à irrupção da visão grotesca. Obedecendo ao mesmo impulso de rebaixamento que analisámos em “O Violinista Sérgio”, o grotesco fialhiano transforma os silfos (ou sílfides, génios do ar, seres etéreos e benfazejos) em seres monstruosos e maléficos<sup>306</sup> que parecem “fugidos do barril dos restos da criação” ou “embriões de seres inutilizados” na oficina da criação.

A dimensão fantástica do texto patente na aparição de figuras sobrenaturais como os silfos ou o diabo, isto é, na descrição “de um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis [do] mundo familiar” (Todorov, 1977:26) cede aqui lugar ao grotesco entendido, de acordo com Kayser, como a “alienação” desse mesmo mundo familiar; não obstante o facto desta visão ser reconhecida, por parte do eu-narrador, como uma “ilusão” dos sentidos (e, desse modo, “racionalmente” interpretada), a distorção grotesca vem de novo instalar a dúvida no leitor, dissolver-lhe os contornos do seu universo familiar, confrontando-o com a destruição de qualquer sentido estável.

É interessante notar que a imaginação de Fialho não se compraz na (re)invenção de seres fabulosos, fantásticos, como os “clássicos” unicórnios, dragões, quimeras ou mesmo silfos, seres que, pela sua natureza imaginária, provocariam a complacência do leitor, mas na criação de seres informes ou disformes, mistura monstruosa (ou sugestão de mistura) de traços humanos e inumanos, que constituem, na sua deformidade, uma espécie de “refugo” ou caricatura paródica da criação divina. Os silfos tornam-se “a taboo, a non-thing”: como observou Geoffrey Harpham, “they grade toward some species

---

<sup>306</sup> Como observa Bernard Mc Elroy, “severe deformity in human beings unsettles us in ways that go beyond rational explanation and evoke Freud’s sense of the uncanny. “Monstruous” births have been universally attributed to magic or divine intervention” (MC ELROY, 1989:9).

lower down on the evolutionary scale, toward a principle of formlessness, primitivism, or bestiality” (1982:9).

A percepção do grotesco pelo leitor, mistura contraditória de aversão e atracção, nasce desta “visão” da disformidade: o que torna “inquietantes” estes seres é o facto de eles terem sido supostamente “fabricados” na mesma oficina divina em que o homem teve origem, de serem embriões, projectos abortados de seres humanos, “inutilizados” em virtude de um qualquer “defeito” de fabrico, no fundo aquilo a que Bernard Mc Elroy chamaria “deformed supernumerary of life” (1989:112). Aberrações da natureza ou “erros” do Criador, o que a disformidade dos silfos põe em relevo é a falibilidade de um princípio divino de ordem, ou, por outras palavras, a constatação de uma desordem que torna impossível uma leitura “racional” do universo<sup>307</sup>.

Deste modo, a infirmitade, deformidade ou degradação corporal a que o grotesco procede vem ressuscitar no leitor “primitive fears about human identity” (*id*:9), confrontá-lo com a possibilidade de existência de uma qualquer força maligna actuante na natureza, com uma interpretação primitiva, e neste sentido, “mágica”<sup>308</sup> do universo: o grotesco transforma o mundo “from what we

---

<sup>307</sup> Como observa Lee Byron Jennings, “the grotesque displays something more than the superficial distortion of most caricature, which alters the outlines of a given original and gains its effect by exaggerating a part with respect to the whole; it is rather a distortion that penetrates to the bases of our perception of reality. It is significant that the grotesque figure commonly displays a union of disparate parts from the animal, vegetable, and mineral kingdoms or from the world of man and beast. The “original” (the human form in general) is not so much distorted in the strict sense as it is destroyed and rebuilt along new lines. There is a recombining of the elements of experienced reality to form something alien to it; the norms of common life are replaced by an “anti-norm”. The fanciful creatures seem to issue from their own chaos world, where our standards do not apply” (1963:9-10).

<sup>308</sup> Como refere Freud em “The Uncanny”, “our analysis of instances of the uncanny has led us back to the old, animistic conception of the universe. This was characterized by the idea that the world was peopled with the spirits of human beings; by the subject’s narcissistic overvaluation of his own mental processes; by the belief in the omnipotence of thoughts and the technique of magic based on that belief; by the attribution to various outside persons and things of carefully graded magical powers, or “mana” (...) it seems as if each one of us has been through a phase of individual development corresponding to this animistic stage of primitive man, that none of us has passed through it without preserving certain residues and traces of it which are still capable of manifesting themselves, and that everything which now strikes us as “uncanny” fulfills the condition of touching those residues of animistic mental activity within us and bringing them to expression” (FREUD, 1986a:240).

Em vários textos de Fialho é possível encontrar marcas desta concepção animista, e neste sentido “mágica”, do universo, particularmente no que diz respeito ao animismo vegetal. A título de exemplo, refira-se o texto introdutório de *O País das Uvas*, intitulado “Pelos Campos” (originalmente publicado em *O Repórter* [1888], sob o título “Sinfonia Cor-de-Rosa”); aí, a propósito das flores de pilriteiro, Fialho diz-nos o seguinte: “Olhando-as, por vezes, sinto que uma reminiscência longínqua me turba, acordada não sei como, e vinda não sei donde, a qual se esgarça em brumas de legenda, reminiscência dalgúem que amei num tempo, sob outra forma, noutras idades, países... E os olhos delas parecem dizer-me: “Recordas-te”, trémulas, querendo falar. Disse-me um dia Henri Heine, prosseguindo no meu espírito esta identificação perturbadora, entre as floritas mudas e a alma errante dos mortos que nos foram caros: “Os perfumes, meu filho, são os sentimentos das flores. Assim como as emoções do coração são mais profundas de noite, se estamos sós e sem testemunhas, assim as flores parecem esperar que escureça, para no espaço exalarem seus perfumes, almas nostálgicas de noivas!”. No mesmo texto, Fialho aproveita ainda para confessar esta estranha e poética conversa com uma flor: “duma ocasião, sózinho no meu quarto, eu considerava uma rosa branca que emurchecia num copo, tão triste! Disse-lhe assim: “Tu sofres!” Ela curvou-se mais sobre a haste, aquiescendo, e vi-lhe duas lágrimas nas pétalas. Nunca pude saber quem fosse esta mulher” (1992j:8-10).

“know” it to be to what we fear it might be” (*id*:5). Leslie Fiedler caracteriza nestes termos esta visão teratológica:

*“The true freak, however, stirs both supernatural terror and natural sympathy, since unlike the fabulous monsters, he is one of us, the human child of human parents, however altered by forces we do not quite understand into something mythic and mysterious, as no mere cripple ever is. Passing either on the street, we may be simultaneously tempted to avert our eyes and to stare; but in the latter case we feel no threat to those desperately maintained boundaries on which any definition of sanity ultimately depends. Only the true freak challenges the conventional boundaries between male and female, sexed and sexless, animal and human, large and small, self and other, and consequently between reality and illusion, experience and fantasy, fact and myth” (apud Mc Elroy, 1989:9-10).*

O “terror pânico” que estas criaturas provocam no leitor, a “abysmal quality” (Kayser, 1981:52) do grotesco advem precisamente da desintegração ou *despolarização* de uma realidade familiar que faz perfilar no seu horizonte humano o espectro da morte: é a alienação do nosso mundo humano, o mundo humano tornado “estranged” ou “*uncanny*”, a fealdade ou imperfectibilidade humana enquanto *expressão* que estão na origem da incomodidade do leitor. O informe, o incorpóreo, as “formas deliquescentes” destas criaturas dissolvendo-se na “noite hiperbórea”, constituem uma revelação do indizível, “the objectivation of the It”<sup>309</sup> que, de acordo com Kayser, define o grotesco – e, neste caso, o “Aquilo” tem a ver com a instabilidade das formas, com a desintegração ou dismorfose do corpo, com o terror inspirado pela desagregação do mundo humano, ou, por outras palavras, com a presença ominosa da morte: em qualquer dos casos, como observa Bernard Mc Elroy, “the degree of mutilation seems to alter human identity or to suggest gross violation of the body’s physical integrity” (1989:10). Mas também com a suspeita inquietante de que o mundo imaterial, espiritual<sup>310</sup>, a que estes

---

<sup>309</sup> Kayser refere-se a um impessoal ou “ghostly *It*” – in contrast to the psychological “It” (*es freut mich*: it pleases me= I am glad) and the cosmic “It” (*es regnet*: it rains). (...) By means of the impersonal “*It*” we seek to express that which exceeds the sphere of our concepts and which language cannot name” (KAYSER, 1981:185; 209).

<sup>310</sup> Deste modo se confirma aqui o conteúdo metafísico do grotesco que Hegel considera essencial: “the grotesque implies a transcendence of the individual forms toward a realm inhabited by supernatural powers” (KAYSER, 1981:102)

seres de algum modo pertencem é afinal um mundo demoníaco, esvaziado de alma, tão caótico e absurdo como o mundo físico ou humano: a dança nocturna dos silfos converte-se assim um baile de máscaras<sup>311</sup> sem outra substância ou conteúdo para além da pura evanescência das formas. Em qualquer dos casos, o grotesco é aqui, “una manera de expresar de forma tangible, de hacernos ver concretamente, lo paradójico, la forma de lo amorfo, la faz de un mundo sin faz” (Cardona y Zahareas, 1982:47).

A dança dos silfos elevando-se no ar, preenchendo o espaço nocturno e finalmente desaparecendo no mistério da noite parece ainda aqui evidenciar aquilo que André Chastel apelidou de “charme irrésistible des grotesques”<sup>312</sup> (1988:25). Mas se de início o leitor vê nesta “dança infectante” uma fantasia lúdica ou um *capricho* da imaginação, de repente, esta fantasia transforma-se num pesadelo que lhe gela o sorriso nos lábios.

O “monstruoso verosímil” que Baudelaire (1968:38) destacou nas pinturas de Goya poderia igualmente definir as “visões macabras” que “assombram” a obra ficcional de Fialho: “[t]outes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité*. (...) en un mot, la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir” (1968: 389).

Como em *Los Caprichos* ou *Los Proverbios*, a visão grotesca fialhiana parece nascer dos abismos da razão, invadir a realidade familiar, desorientando o leitor e instaurando uma confusão ou ambivalência fundamental. Nela habitam, afinal, os mesmos seres “empruntés au “cauchemar de la science” (Huysmans, 1990:154) que fascinam Des Esseintes nas gravuras de Odilon Redon (Fig.16): seres invíveis e ameaçadores, todo um

---

<sup>311</sup> Como observa Wolfgang Kayser, “the “grotesque ball”, with its total alienation and chaotic dissolution, offers a frequently recurring theme in the history of the grotesque” (KAYSER, 1981:116).

<sup>312</sup> André Chastel descreve deste modo a originalidade das pinturas grotescas do Renascimento italiano, a estranheza daquilo a que ele chama “l’ornement sans nom”: “On peut en énoncer l’originalité à l’aide de deux lois, qui faisaient et font toujours le charme irrésistible des grotesques: la négation de l’espace et la fusion des espèces, l’*apesanteur* des formes et la prolifération des *hybrides*. D’abord un monde vertical entièrement défini par le jeu graphique, sans épaisseur ni poids, mélange de rigueur et d’inconsistance qui faisait penser au rêve. Dans ce vide linéaire merveilleusement articulé, des formes mi-végétales, mi-animales, des figures “sans nom” surgissent et se confondent selon le mouvement gracieux ou tourmenté de l’ornement. D’où un double sentiment de libération, à l’égard de l’étendue concrète, où règne la pesanteur, et à l’égard de l’ordre du monde, que gouverne la distinction des êtres. Un produit pur de l’imaginaire où se condensent les fantaisies, d’une vitalité à la fois trouble et fuyante, nettement érotisée dans le détail. Le domaine des grottesques est donc assez exactement l’antithèse de celui de la représentation, dont les normes étaient définies par la vision “perspective” de l’espace et la distinction, la caractérisation des types” (CHASTEL, 1988:25).

universo de “monstros possíveis” que Huysmans afirma em *Le Monstre* [1889] terem sido revelados pelo microscópio (*apud* Connely, 2003:1).



(Fig. 16) Odilon Redon, *Homem Esqueleto*, lá para 1880, s/d

Mas se nesta dança grotesca –a “dança macabra deste final do século” (Fialho de Almeida, 1992g:188) - se pressentem os pesadelos e fantasmas de Fialho médico, nela é igualmente possível auscultar um mundo *outro* em gestação, um mundo misterioso de larvas, embriões e formas “deliquescentes” irrompendo da noite e provocando “uma magia de assombro extraordinário”: o “assombro” que resulta, em última instância, do facto de as imagens ou formas que se agitam na noite deixarem de estar ancoradas na realidade, tornando-se elas próprias a realidade.

Enquanto tentativa de racionalização do oculto e do demoníaco, o grotesco é, sob o ponto de vista artístico, como observou Wolfgang Kayser, libertação:

*“where the artistic creation has succeeded, a faint smile seems to pass rapidly across the scene or picture, and slight traces of the playful frivolity of the capriccio appear to be present.*

---

*And there, but only there, another kind of feeling arises within us. In spite of all the helplessness and horror inspired by the dark forces which lurk in and behind our world and have the power to estrange it, the truly artistic portrayal effects a secret liberation. The darkness has been sighted, the ominous powers discovered, the incomprehensible forces challenged" (1981:188).*

O silfo, diz-nos Fialho na crónica "Religião e Toilette", "por um instante soube distrair-nos da angústia das nossas dissecções sobre nós mesmos" (1992g:92). Neste sentido, a dança grotesca dos silfos não deixa de ser, paradoxalmente<sup>313</sup>, no delírio carnavalesco das imagens que a configuram, uma forma de exorcização - ou, como sugere Fialho, uma forma de "distracção"- dos medos e angústias que dominam o homem moderno, um meio artístico de "transmutation de la mort" (Blanchot, 1955:190). Em qualquer dos casos, o grotesco fantástico, "un fantastique de maladie et de délire", como diria Huysmans (1990:154), é no texto fialhiano anúncio do *novo* que Victor Hugo definiu nestes termos:

*"Il semble que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine; le gnome embellit le sylphe" (Hugo, 1968:72).*

De acordo com o romancista, o grotesco é assim um tempo de gestação do novo, um mundo de possibilidades a explorar pela arte moderna: "le beau n'a qu'un type; le laid en a mille", resumirá no prefácio de *Cromwell* (1968:70). As dúvidas, as inquietações, as contradições que através dele se exprimem reflectem a "collusion de l'ancien et du nouveau" (Rosen, 1991:153), a heterogeneidade de sensações que caracteriza a vida moderna.

"Neste final de século que a sensação transviou até às fermentações macabras da nevrose" (Fialho de Almeida, 1992g:100), o grotesco é a forma de expressão do "caractère protéiforme de la dégénérescence" (Nietzsche, 1993:908), a "maladie européenne" que Nietzsche condenava na música de

---

<sup>313</sup> "If the grotesque can be compared to anything - diz-nos Geoffrey Harpham-, it is to paradox. Paradox is a way of turning language against itself by asserting both terms of a contradiction at once. Pursued for its own sake, paradox can seem vulgar or meaningless; it is extremely fatiguing to the mind. But pursued for the sake of wordless truth, it can rend veils and even, like the grotesque, approach the holy. Because it breaks the rules, paradox can penetrate to new and unexpected realms of experience, discovering relationships syntax generally obscures. This sense of revelation accompanying a sudden enrichment of our symbolic repertory accounts for our experience of depth: it is very nearly synonymous with *profound*. (...) Like the grotesque, paradox is a sphinx who dies once its riddle is solved" (HARPHAM: 1982:19-20).

Wagner. Mas sem a qual confessa igualmente já não poder viver...

A crónica "Amadores de Música", incluída em Pasquinadas [1890], revela-nos ainda um outro aspecto interessante da "insaciável nevrose acústica" que Fialho confessa "devorá-lo" (1992g:36). Fialho refere-se aqui uma vez mais ao processo de comunicação artística, concretamente à audição musical, descrevendo o *pathos* que, na qualidade de ouvinte, experimentou ao ouvir o "Concerto em Sol Menor" de Mendelssohn, interpretado por Rey Colaço:

*"É singular o efeito que a música em mim produz, quando um artista de génio ma interpreta. A emoção que eu refiro de ordinário, simultaneamente ao meu coração e ao meu cérebro, num começo de síncope que me esfalece e deslumbra, despolariza-se e alastra-se-me em crises de delícia, por toda a rede dos nervos convulsivados; e bem depressa cérebro e coração se me espalharam no corpo todo, por forma que a mais vil molécula do meu ser está transfigurada numa pequenina criatura sensível, epileptizada de som, que se debate e excrucia, gozando, chorando, amputando-se-me do todo, como se a música lhe ouvesse dado vida própria, consciência artística, integridade mental, independência, e habitasse um Freitas Jácome em cada glóbulo rubro do meu sangue, de lágrima no olho, camisa de espelho e lenço de Alcobaça"* (Fialho de Almeida, 1992g:41-42).

A "emoção patética do som" que Fialho aqui nos descreve na primeira pessoa é não apenas um instrumento de despolarização do real, como procurámos demonstrar em "O Violinista Sérgio", mas de "despolarização" ou "desrealização" dele próprio, "amputando-o" interiormente, fragmentando-o em pequenas "criaturas sensíveis", dotadas de vida própria, "epileptizadas de som" e habitando em cada "glóbulo rubro" do seu sangue. A música vem assim confrontar Fialho com a experiência da sua própria desagregação interior, com a dissolução dos seus contornos enquanto sujeito individual pela descoberta da alteridade, revelando-lhe dentro de si um mundo novo, inexplorado e misterioso: em consonância com a sensibilidade decadentista, a música é ainda aqui valorizada como "un instrumento di conoscenza soprarazionale", "unico mezzo conoscitivo, attività germinale ed alogica (Binni, 1996:20;23).

Tal como Fialho a descreve, a "despolarização" interior surge associada não a um fenómeno óptico-psíquico, como vimos até aqui, mas a uma disfunção neurológica, neste caso, a uma "síncope" resultante de um estado de

---

sobreexcitação dos nervos: enquanto perda momentânea da consciência (ou, mesmo, da actividade cardíaca), a síncope provoca uma espécie de curto-circuito psíquico, anula a dissociação entre o consciente e o inconsciente, ou, como Fialho diz, desagrega-lhe “cérebro” e “coração”. Decadência, doença e criação (ou recepção) artística aparecem aqui uma vez mais interligadas: a desagregação e a fragmentação, a autonomização das partes em relação ao todo ou a “anarchie des atomes”, para utilizar a expressão de Nietzsche<sup>314</sup> (1993:911), parecem ser o sintoma comum.

Importa acrescentar, como um dos exemplos paradigmáticos da “nevrose acústica”<sup>315</sup> que consome Fialho – a par de “O Violinista Sérgio”- o conto “O Sineiro de Santa Ágata”, incluído em *Ave Migradora*, livro publicado póstumo em 1922: um conto que, na opinião de José Augusto Bernardes (e em contradição com o rótulo de escritor naturalista que este anteriormente aplicara a Fialho) denota “um expressionismo fantástico, de matiz simbolista” (Bernardes, 2001:302). O conto em questão, onde é visível a marca nietzscheana, configura-se, uma vez mais, como um metatexto ficcional que vem pôr em destaque alguns dos principais vectores da poética fialhiana do grotesco.

“O Sineiro de Santa Ágata” confronta-nos de novo com um narrador homodiegético anónimo que ocupa o lugar central da “narrativa” que, diga-se de passagem, se reduz à descrição de uma estranha visão nocturna. O conto tem como ponto de partida narrativo um acidente de sege sofrido pelo narrador, numa véspera de Natal, ao dirigir-se à casa de família. Perdido na noite chuvosa, com o cocheiro ferido, o narrador decide ir procurar auxílio ou abrigo quando se ouvem ao longe os sinos de Santa Ágata. Pensando encontrar ajuda no antigo mosteiro em ruínas, o narrador encaminha para lá os seus passos. Mas ao chegar às ruínas, o narrador é surpreendido com uma visão “inquietante”: sombras que se movem, vultos pequenos e corcovados que surgem de todos os lados da serra em peregrinação ao mosteiro e,

---

<sup>314</sup> Cf. nota 237.

<sup>315</sup> O conto de Fialho parece ter sido inspirado, uma vez mais pela música de Berlioz, e em particular, pela *Sinfonia Fantástica*, op. 14, mas também pela música de Wagner.

reunida no interior da basílica, uma “assembleia extravagante” de monjas liliputianas com aspecto de *zombies*, cavaleiros venerandos, velhos e inválidos, iluminados por luzes bruxuleantes -“círios, fogueiras, luzes bizarras de fachos”- e rodeados de toda a espécie de aves nocturnas. Tudo adquire “um tom vago, inquietador, inexplicável” (1992o:108-109;107).

De repente, um embuçado de pequena estatura puxa de lado o narrador, obrigando-o a segui-lo: o narrador passa deste modo uma porta baixa, encimada por “uma caterva horrível de grotescos”, a partir da qual sobe uma escadaria infindável, “caracolando sempre nas trevas húmidas, onde passava o voejar dos morcegos, os guinchos dos ratos, e toda a sorte de sopros e risadas maléficas” (1992o:110-111), até aceder a uma sala cheia de sinos<sup>316</sup>, de todos os tamanhos e formas, “suspensos como aves de rapina”. E é aí que o narrador assiste ao fantástico concerto do carrilhão e à não menos assombrosa *performance* do velho sineiro

A profusão descritiva, o gosto do detalhe, o ambiente nocturno, cheio de vultos e sombras, assim como o clima de superstição que envolve o mosteiro, onde se supõe terem lugar misteriosas missas negras, visam criar um contexto propício à irrupção do grotesco. O conto de Fialho é interessante não apenas pela criação de um clima de tensão dramática onde o onírico, o fantástico e o grotesco se cruzam, mas também pela relação que aqui se estabelece entre despolarização do real e desagregação mental; a despolarização começa por ser, uma vez mais, um efeito óptico-luminoso (uma espécie de efeito especial, teatral ou cinematográfico) associado à noite, ao luar e à magia da iluminação artificial -“que permite[m] à imaginação de agigantar o que apenas entrevê” (*id*:107)-, para progressivamente se transformar num efeito psico-acústico, deslocando-se deste modo para o interior do “eu”-narrador e identificando-se à nevrose e à loucura.

Antes de mais, a despolarização do real surge associada à figura do misterioso “mascarado” e à subida da estranha escadaria. A descrição que o

---

<sup>316</sup> É curioso notar que a descrição pormenorizada do aparecimento do velho, a passagem da porta estreita, incluindo o detalhe da decoração do friso, a subida da interminável escadaria em espiral até à sala dos sinos, a vista geral sobre o mosteiro e o concerto do carrilhão anuncia aqui o “*travelling*” cinematográfico, proporcionando ao leitor a impressão de *estar a ver* a acção através de uma câmara invisível, à medida que esta se desloca. Jerez Farrán vê justamente na utilização do “*travelling*” uma das características do expressionismo de Valle-Inclán, sobretudo patente nas suas obras de pós-guerra. Cf. (JEREZ FARRÁN, 1989:215-219).

“eu”-narrador nos faz do embuçado, entrevisto à luz bruxuleante de uma lanterna, descobre-nos um ser grotesco, um velho quase anão<sup>317</sup>, “com um grande nariz pendido como um monco, até encontrar a aresta dum queixo arqueado como a ponta dum saveiro” e, interpondo-se “naquela discórdia de apêndices”, uma boca sem dentes: uma criatura sinistra que o narrador segue agarrando-se à sua capa e “à morna viscosidade das suas mãos, cujas unhas se [lhe] cravavam na carne, como os dentes metálicos duma pinça” (*id.*:111). O velho, acrescenta ainda o narrador no seu desejo de racionalização/interpretação, “[t]inha um barretinho de seda no crânio, grandes orelhas espalmadas aos lados dos olhos, a boca em meia-lua, e um colar de barba dura, direita, branco-sujo, prestava-lhe a caricatura demoníaca dum bode, à luz fumosa da lanterna” (1992o:111). Trata-se de um retrato compósito, à semelhança das pinturas de Arcimboldo [1527-1593], um corpo (de)formado a partir da mistura de elementos heteróclitos (nariz-monco; queixo-saveiro;

---

317 A figura do anão é um dos motivos mais frequentes do grotesco, cuja disformidade física surge quase sempre associada a poderes mágicos ou ominosos (basta lembrar, a título de exemplo, a personagem de Oskar Matzerath da obra de Günter Grass *O Tambor*), mas também à ideia de violação ou mutilação da integridade física humana, provocando deste modo a alienação, no leitor. O motivo do anão aparece-nos igualmente no conto de Fialho “O Anão”, inicialmente publicado com o título “Lenda do Carrasquinho” no jornal *O Ocidente* [1884] e incluído em *O País das Uvas*, através da personagem de Carrasquinho cuja diminuta estatura está na origem de uma série de situações burlescas: Carrasquinho é “tão pequeno que, estando ao sol, num olho de couve, veio uma vaca e meteu-os a ambos no bucho” (1992j:105); entrando na sala do patrão, tem a curiosidade de espreitar para dentro de um chapéu de pêlo, deixado numa cadeira, debruçando-se e caindo, sem conseguir sair de lá; a capa que enverga no dia do casamento é uma capa de boneca; a mulher confunde-o com o filho e, distraída, põe-lhe fraldas ou leva-o ao colo, embrulhado num xaile, para a missa. O conto constrói-se a partir da figura retórica do oxímoro, num claro-escuro tão ao gosto de Fialho: o casamento “grotesco” entre Rosa e Carrasquinho, a bela e o monstro, uma união impossível que há-de levar esta última ao adultério. O que torna o conto de Fialho “*uncanny*” não é, porém, o adultério “consentido” e o caricato *ménage à trois* (relegado para segundo plano na narrativa), mas o facto de Carrasquinho começar a ser visto pela população da aldeia como o diabo ou uma força maligna, um *alien* que atemoriza os seus habitantes e a quem se atribuem todas as desgraças: o seu corpo abjecto e disforme adensa a suspeição popular da existência de um pacto demoníaco com o anão. A humilhação sexual de Carrasquinho cruza-se deste modo com a humilhação social, antecipando aquilo que Bernard Mc Elroy definiu como uma característica do grotesco moderno: “the unequal struggle between the self and [an] hostile environment” (1989:17), uma luta que se configura como uma ameaça à integridade física do “eu”, como uma violação do corpo ou da identidade humana. O grotesco surge aqui do contraste entre os poderes demoníacos que são atribuídos a Carrasquinho e a sua “impotência” em escapar ao cerco que lhe é montado. O final do conto é, neste sentido, particularmente “inquietante”: Rosa leva, por engano, o marido ao colo para a missa, pensando tratar-se do filho pequeno, acabando este por ser descoberto, nu, nos braços da mulher, perante a histeria colectiva da população que aproveita a oportunidade para se ver livre do monstro. No espectáculo de histeria colectiva em que se transforma a igreja retornam, como notou Fernando Oliveira, os “motivos carnavalescos”, numa inversão parodística entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano, com “o badameco a espernear”, a “bacoragem das moças “em “faniquitos de pânico”, as “velhas atropelando-se a caminho da água benta”, um S. Francisco “despenhando-se” sobre uma delas, “esmaga[ndo]-lhe as cacholas com uma das benditas manápuas, escultada em atitudes de abençoar” e o próprio Padre a querer sossegar a população, persuadindo-os de que “a coisa não passava duma peça de Entrudo” (1992j:116).

Um Entrudo trágico já que *Palhaço*, um dos populares, pega em Carrasquinho, sobe à torre sineira (um trajecto que evidencia, aliás, uma notória afinidade com *O Sineiro de Santa Ágata*) e daí atira o corpo de Carrasquinho “que veio amachucar-se em baixo, cavamente, nas velhas lajes sepulcrais do adro” (1992j:117). O conto de Fialho desorienta o leitor pela mistura entre o cómico e o trágico, levando-o a supor a punição da mulher adúltera para no final o confrontar com o assassinio brutal de Carrasquinho. A disformidade física de Carrasquinho, a sua reduzida estatura adquirem assim uma coloração existencialista, para a qual contribui certamente a figura do *Palhaço* (que nos reenvia uma vez mais para o mundo do circo ou do Carnaval que tanto seduz Fialho), tornando-se a metáfora do absurdo de viver numa sociedade que é em si mesma “demoníaca” e num mundo desprovido de sentido. Sobre a importância do tema do anão na pintura de Goya e, de um modo geral, na configuração de uma estética fundada no feio, veja-se a relevante informação contida na obra de Murielle Gagnebin, *Fascination de la Laideur* (1978:31-35; 48 e *passim*).

boca-meia-lua, sem dentes; mãos viscosas; unhas-pinças; barba de bode ou orelhas-morcego, como se refere noutro momento do texto) que o narrador confessa provocar-lhe um “espanto” inexplicável: um corpo dissonante e contorcido que, à semelhança de um *puzzle* (Kayser, 1981:114), desafia a interpretação do narrador.

Mas se a hesitação característica do fantástico leva o narrador a identificar o embuçado a uma força sobrenatural, a uma “caricatura demoníaca de bode”, isto é, a uma encarnação de Satã (e, neste sentido, a uma explicação “racional” dos acontecimentos, restituindo o narrador –e com ele, o leitor- à certeza de uma ordem familiar), o grotesco vem, pelo contrário, gerar a ambiguidade e a incerteza no narrador, minar a segurança do seu mundo familiar, instaurar dentro dele o “caos encefálico” (1992o:118).

À medida que o velho e o narrador sobem a escadaria em caracol, a despolarização do real parece começar – “eu ia perdendo um pouco a noção justa das coisas” (*id*:111); “dir-se-ia nos íamos sequestrando pouco a pouco, ao mundo normal e quotidiano, com os seus fenómenos e leis eternamente as mesmas” (*id*:112)-, arrastando o “eu”-narrador numa vertigem (ou espiral) alucinatória em que tudo se transforma, em que o próprio velho se transfigura (as orelhas crescem e despegam-se-lhe do crânio, como um morcego) e na qual se dissolvem os contornos do narrador. É esse processo de “alienação” do mundo normal e quotidiano e de conseqüente desagregação interior que o narrador nos dá a conhecer nestes termos:

*“A minha cabeça rolava entre vertigens: via moscas de fogo saltarem-me diante dos olhos. E era como se cada um dos meus sentidos, estando separado de mim, não pudesse ou não quisesse procurar-me sensações nítidas e exactas – tanto as coisas que eu tocava me pareciam diferentes. Larvas de gelo, escorregadias, sem forma, tocavam-me nas mãos shake-hands bruscas. Abria então a boca para gritar que me acudissem: e percebia que ele [velho] voltava logo a cabeça, porque sentia, positivamente eu sentia na cara o cáustico dos seus olhos dilatados nas trevas, acobardando a minha alma varada dum inexplicável calafrio”* (1992o:112).

A despolarização do real é assim um processo dinâmico, indissociável da figura enigmática do “mascarado”, uma figura sinistra cuja identidade o “eu”

anónimo procura descobrir: mas a deformidade do velho, o seu corpo dissonante, a sua natureza proteica, confundem o narrador, tornando impossível a atribuição de um sentido. O “inexplicável calafrio” que o “eu” anónimo sente diz respeito a este desmoronamento interior, a este momento de colapso da razão e pulverização do sentido. Um calafrio que não deixa de igualmente afectar o leitor.

Com efeito, às primeiras badaladas do carrilhão de Santa Ágata tocado pelo velho, tomado de uma paradoxal energia, todo o mosteiro parece adquirir subitamente vida, “andava tudo, falava tudo, mexia tudo, e tudo parecia sentir, deliberar e ter vontade (*id:115*): as estátuas e cariátides falam, aos pés da Madona renascem as cabeças da serpente, a figura de Cristo num baixo-relevo da *Ceia* levanta-se e bate na mesa, irritado, por um apóstolo se estar a rir, os monstros esculpidos nas colunatas fazem trejeitos e os demónios-morcego dos frisos manuelinos do coro têm um “riso mau”. Há no ar, em todos os recantos do mosteiro, um riso trocista e inquietante.

Mas a alienação atinge o paroxismo quando, no ardor da execução, o velho se transfigura numa espécie de diabólico Quasimodo e o narrador assiste, mais do que a um espectáculo musical, a um assombroso “*sabbat* artístico” (*id:118*) que coincide, temporal e espacialmente, com a celebração do *sabbat* litúrgico:

*“Vamos ao Credo. O carrilhão centuplica o enxame instrumental de grupos harmónicos, e é o momento em que o universo une a boca à poeira, para afirmar essa fé que ele tanta vez terá sentido esmorecer no coração. Oh, a música do velho era uma grande ópera de efeitos supremos, onde a alma se banhava aspirando ao mistério dum ideal celeste e inacessível. Vinha dela uma intensidade de dor heróica que dava soluções à melodia unânime dos motivos sinfónicos; desencadeando-se em rajadas no badalar dos grandes sinos. A princípio era uma coisa lenta, que se apagava como um ritmo de reza, de nave em nave.*

*Era uma grande litania de humildes, cortada por algum soluço aflitivo, e em cuja penumbra se apercebiam círculos de almas cada vez mais vastos, numa paisagem de balada, lívida e nocturna.*

*Outros soluços vão repercutindo o dobre daquela angústia suprema, num coro trágico de sessenta séculos de sofrimentos.*

*Já o efeito cresce, desencadeia-se, rebenta. Há gritos fúnebres, insurreições apenas sufocadas, roucas ladainhas que chegam de longe pedindo socorro... (...)*

*Entanto que no meio daquelas instrumentações picturais do carrilhão, donde o mistério da*

*missa se enubla e desenvolve, sempre o pensamento musical podia seguir-se, com a pureza dum salmo; tão límpido, que eu cerrava os beiços de medo que o meu hálito embaciar pudesse a cristalinidade daquele adorável motivo.*

*Mas da boca dos sinos, como duma cornucópia emborcada, vão golfando inumeráveis turbilhões de espíritos fátuos, silfos de carrilhão, vibrações tornadas forma que vão e vêm, sobem e descem, cabriolam, ziguezagueiam, rolando, partindo, tornando a ir, e difundindo-se nos longes em grandes círculos concêntricos, onde as figuras se perdem enfim, numa bruma cor de cinza. Todos são excessivamente pequenos, com uma multidão de caras diferentes, pequeninos braços, pequeninas pernas, que se agitam numa quantidade de mímicas pitorescas. Apenas escapados dos sinos, ei-los correm uns ao encontro dos outros, larvas do medonho, embriões do pesadelo, conforme a emanção sonora donde procedem: e agarrando-se pelos ombros, continuam nos ares a fantástica batalha que eu assinalara já para cada átomo das ruínas. Cada vez mais, cada vez mais, esses milhares de anões parecem recrudescer das sinistras gargantas do bronze, e bem depressa eles foram tantos, que faziam uma espécie de exalação fumosa interposta aos meus olhos e aos objectos, que se alongava depois numa grande língua, rápida e turbilhonante, ascendendo na flecha audaz do campanário.*

*Já a torre estava cheia daquelas larvas cúpidas do som, sedentas de luta, frenéticas de movimento, em cuja carcaça podiam ver-se todas as espécies de caras, idades, sexos e configurações. Tinham umas a cor verde das folhagens; eram as mais numerosas e as que mais robustamente cabriolavam. Mas outras eram pardas, alongadas, noctiluzentes, com a vibratibilidade dos vermes, e a cabeçorra disforme dos peixes-sapos. Havia-as corcundas, havia-as tortas, havia-as barbudas. Encarquilhadas, hidrópicas, leprosas.*

*Em figura de rato, em figura de sapo, em figura de morcego...e mesmo certas pareciam esqueletos de aves antediluvianas, marchando aos pinchos, com um grande bico maior que o corpo, direito, espesso, que não podiam erguer da melancólica postura em que o levavam pendurado. Tinham asas quase todas; algumas eram armadas de espinhos, outras traziam capuzes sobre os olhos, o breviário na manga e camândulas à cintura: e até muitas, brandindo fachos, corriam através da batalha, pondo um clarão de sangue e todo o pavoroso arraial de malefícios.*

*E as que nasciam iam empurrando as já adultas (...) até que não cabendo na torre, caíam pelos varandins, aos milhares, ou esmagadas contra a parede aí secavam e por fim desapareciam. Na debandada, um pânico lhes convulsionava ainda mais os pequeninos membros, e de rustilhão precipitavam-se, agarradas umas às outras, e dispersando-se em círculos, quando já as suas figuras pareciam ganhar de aptidão o que iam perdendo em nitidez de contornos. Pelo céu, aqueles circuitos simulavam fortes migrações de pássaros cinzentos, cerrando os seus exércitos até aos confins do horizonte" (id:120-122).*

A transcrição é extensa, mas não podemos deixar de centrar nela a nossa atenção. A música não só animiza "cada átomo das ruínas", despertando uma

espécie de vida magnética, oculta e adormecida, como faz brotar do interior dos sinos “milhares de anões”, “silfos de carrilhão”, “espíritos fátuos”, estranhas criaturas que descrevem no ar uma batalha fantástica até se volatilizarem, precipitarem dos varandins ou desaparecerem nos ares como “fortes migrações de pássaros cinzentos”. O grotesco fantástico que aqui encontramos diz respeito à emergência de um mundo onírico habitado por seres informes, disformes ou multiformes, de “todas as idades, sexos e configurações” que, isoladamente ou em conjunto, constituem uma mistura híbrida de espécies diversas (vermes, peixes-sapo, ratos, morcegos, esqueletos de pterossauros<sup>318</sup>, quase todas elas com asas, com espinhos), uma estranha e anárquica “harmonia” de elementos “humanos” (anões, “pequeninos braços, pequeninas pernas”, “com capuzes sobre os olhos, o breviário na manga e camândulas à cintura”) e não-humanos que provocam, mais do que a confusão, a alienação do “eu”-narrador: o medo que este sente invadi-lo tem justamente a ver com esta co-presença de “fragmentos” humanos reconhecíveis, familiares, num todo incongruente e instável que se constitui como um desafio à interpretação<sup>319</sup>, uma autêntica “batalha” pelo sentido.

O carácter ominoso desta visão, o “assombro” que produzem no “eu” anónimo as “larvas do medonho” ou “embriões do pesadelo” estende-se à própria figura do músico-sineiro que exerce sobre o narrador um efeito medusante, misto de pavor e fascínio: “um assombro terrível, um pavor inexplicável, uma fascinação que eu não sabia definir, amordaçavam-me, faziam de mim um destroço de cativo empós daquele tenebroso e fantástico vencedor” (*id*:116).

Todo este frenético mundo onírico é a expressão da interioridade psico-

---

<sup>318</sup> Convém notar que o primeiro fóssil de pterossauro, parente dos dinossauros e antepassado das aves, foi encontrado no Sul da Alemanha em 1874.

<sup>319</sup> Na perspectiva de Geoffrey Harpham, o grotesco não depende apenas de propriedades formais, mas de um conflito entre forma e conteúdo: os monstros grotescos são grotescos “not because they are hideous- dragons and gorgons and terrible beasts are not necessarily grotesque- but because, in the midst of an overwhelming impression of monstrousness there is much we can recognize, much corrupted or shuffled familiarity (1982:5)”. Neste sentido, o grotesco define-se como um “intervalo” no processo de interpretação: “the grotesque occupies a gap or interval; it is the middle of a narrative of emergent comprehension”. Citando George Santayana em *The Sense of Beauty*, Harpham acrescenta que “until the new object impresses on our imagination, so that we can grasp its unity and proportion, it appears to us as a jumble and distortion of other forms. If this confusion is absolute, the object is simply null; it does not exist aesthetically, except by virtue of its materials. But if the confusion is not absolute, and we have an inkling of the unity and character in the midst of the strangeness of the form, then we have the grotesque. It is the half-formed, the perplexed, and the suggestively monstrous” (HARPHAM, 1982:15).

física do “eu” anónimo, dos seus temores e angústias mais indizíveis: “começa o velho a fazer soar o carrilhão, e eu já sinto outra vez os meus pavores tomarem forma, e as minhas angústias irem cavalgando extravagantes bruxarias” (*id*:117), confessa-nos o narrador. Enquanto expressão do inexpresso da alma humana, imagem do invisível (e, sobretudo, do indizível), este universo onírico configura-se ainda aqui como uma das manifestações do “expressionismo” grotesco que domina a poética de Fialho; note-se a este respeito que os temores e angústias do “eu” anónimo se reclamam de uma dimensão existencial e, neste sentido, universal: o dobre dos sinos é o “dobre [da] “angústia suprema”, “um coro trágico de sessenta séculos de sofrimentos”, a dor humana enquanto *expressão*.

A alienação do mundo familiar e a instabilidade das formas estão assim na origem da desagregação do “eu”-narrador enquanto unidade psicológica: a despolarização do real que temos vindo a definir ao longo deste trabalho cede aqui lugar à (des)polarização interior ou, tal como Fialho prefere chamar-lhe, à “nevrose acústica”; a música é aqui uma vez mais a linguagem da alma, valorizada não apenas na sua dimensão sonora ou acústica, mas sobretudo no seu poder de sugestão visual (significativamente, o narrador referir-se-á às “instrumentações picturais do carrilhão”). Deste modo, se de início o “eu”-narrador se coloca na posição de querer “racionalizar” algo que escapa às suas categorias de entendimento, algo que em si mesmo se lhe apresenta como contraditório ou paradoxal – “Que quer dizer toda esta mascarada?” (*id*:111) - perguntará, num ímpeto incontido, ao velho-, pouco a pouco sucumbe ao colapso da razão e instabilidade de sentido, descobrindo-se ele próprio *duplo*:

*“Faço esforços de reaver a minha antiga serenidade, ponho-me a ver se coordeno as minhas faculdades de análise e de crítica, e se restabeleço a limpidez do meu juízo, a sangue-frio.*

*-Eu é que sou talvez duplo, e não a maneira de ser das formas que me circundam.*

*As minhas operações mentais é que estão fraccionadas e desparalelas, como se a foice do cérebro me não dividisse o esferóide em dois óvulos estritamente iguais, senão o houvesse desigualmente bipartido, lóbulo maior, lóbulo mais pequeno... e cada um derivando em modos de ser incompatíveis. Porém esta hipótese eriça-me os cabelos.(...)*

*A dualidade surg[e] por fim des[te] caos encefálico, como uma terrível dupla vergôntea de loucura: venho a dizer, dois indivíduos num corpo, discutindo, acotovelando-se, perseguindo-se,*

*um contrariando a vontade ao outro, anulando este os esforços daquele: e nenhum deixando dormir nem descansar o companheiro. Mas é isto. Positivamente é isto (...).*

*Por consequência estou doído. Um pavor gelado invade-me o peito (id:118-119).*

A experiência da cisão interior, do conflito entre o “eu” e o “outro”, que define, em termos de psicologia clínica, a neurose, resulta desta tensão ou conflito na racionalização do real, assumindo aqui a forma da loucura que é, como observa Wolfgang Kayser, uma das experiências máximas do grotesco: “in the insane person, human nature itself seems to have taken ominous overtones; (...) it is as if an impersonal force, an alien or inhuman spirit, had entered the soul” (1981:184). A loucura é assim, no sentido que Wolfgang Kayser lhe atribui, uma forma de “alienação” de si próprio, literalmente, ter um *alien* dentro de si, indissociável da experiência da alteridade. Daí a desconfiança ou “suspeita” que este “eu” anónimo gera no leitor.

A neurose acústica vem instaurar a divisão no psiquismo do “eu anónimo”, transformado ele próprio no palco de um drama entre o “eu” e o “outro”, o racional e o louco/visionário, ou, em termos artísticos, entre o homem e o artista, um conflito que tem como *dramatis personae* o “eu”-narrador e o “louco” sineiro-músico de Santa Ágata. Com efeito, o artista é para Fialho não apenas “aquele que vê” (Costa, 2004b:55), que tem “visões”, mas também aquele que dá forma visível aos monstros que habitam a alma humana, enquanto o “eu” é aquele que resiste a essas visões, que tenta impor à sua espontaneidade anárquica uma ordem “racional”. Na extravagância dos seus gestos e movimentos, mas também no inquietante da sua imaginação, o artista revela não apenas uma mundividência divergente, mas também uma criatividade (e uma sensibilidade) a-normal, isto é, não contaminada pelas regras ou convenções “racionalis”: na extraordinária *performance* do velho, trepando aos varandins para dobrar os sinos, descendo das cordagens, correndo ao longo dos cabrestantes, “suspende[ndo-se], cabriola[ndo], sufocado”, vê afinal o “eu”-narrador uma interpretação torturada, dramática, que, na contorção violenta do corpo, “excede os limites da expressão concedida ao homem” (1992o:123) – (afinal a “perscruta dramática da expressão” que, enquanto ideal estético, a escrita persegue).

Deste modo, *O Sineiro de Santa Ágata* configura-se como a encenação

dramática do próprio processo de criação artística, um espectáculo “total”, concebido a partir da confluência de meios artísticos diversos (teatro, música, dança, “poesia”) que o “eu”-narrador identifica metaforicamente a uma “grande ópera de efeitos supremos”. Diga-se, de passagem, que a atenção aos efeitos visuais do espectáculo (luzes, cenários, caracterização dos actores, movimentos) é corroborada, em termos “narrativos”, pela valorização da dimensão “física”, sensorial, da imagem grotesca e da palavra que lhe dá corpo: a profusão descritiva, a atenção ao pormenor dissonante, a acumulação, enumeração ou repetição enquanto recursos de estilo, o ritmo vertiginoso (“havia-as corcundas, havia-as tortas, havia-as barbudas. Encarquilhadas, hidrópicas, leprosas. Em figura de rato, em figura de sapo, em figura de morcego”), criam um efeito musical que vem re-dobrar o efeito mesmerizante da música do carrilhão - o grotesco, convém não esquecer, é também, na teorização de Kayser “a play with the absurd”, um jogo simultaneamente sedutor e perigoso que pode conduzir quem o joga à loucura, “deprive him of his freedom, and make him afraid of the ghosts which he so frivously invoked” (Kayser,1981:187).

A duplicidade mental que este espectáculo põe em cena reflecte um conflito de ressonância nietzscheana, o conflito entre dois princípios antagónicos, paganismo e cristianismo:

*“Um reivindica o culto das florestas, das águas e dos rochedos. É a grande alma pagã da natureza, que impulsiona os mundos numa vida extraordinária, e tem voz, no bramido das vagas, e faz flores e os arquipélagos, e chispa das rochas que o ferro morde, e chora lágrimas de leite nas folhas arrancadas da figueira. É o mais antigo, é o mais forte: e a todo o transe ele tenta reconquistar o solo, com a audácia heróica dum régulo expulso dos domínios seus. Tem a simbólica dos antigos mistérios, o outro. É bisonho e enebroso, desceu do outeiro onde uma noite uns soldados estavam crucificando um vagabundo. Pregando jejuns e penitências, enquanto ia fazendo da cobardia uma virtude, e não sei que refrigério da morte, gritava ao mundo –venho destruir a obra da Mulher!” (1992o:117).*

Fialho dá-nos a conhecer deste modo um dos vectores ideológicos estruturantes da sua poética do grotesco que, significativamente, tem sido ignorado pela crítica fialhiana: o niilismo nietzscheano, uma das críticas mais demolidoras da “razão”, tal como ela se constituiu no mundo ocidental. A

valorização de uma cultura pagã que, na perspectiva do “eu”-narrador se caracteriza por um animismo “mágico” e por um vitalismo exuberante, vividos à escala cósmica, decorre da inversão da antinomia de valores sobre a qual se funda o cristianismo e, com ele, o pensamento racional ocidental, antinomia que, de acordo com Nietzsche, conduziu à decadência do homem moderno. A reflexão do “eu”- anónimo sobre a luta entre estes dois princípios antagónicos constrói-se, a este nível, como uma síntese ou “paráfrase” do pensamento nietzscheano, e em particular, da oposição entre Dionísio e o “Crucificado”<sup>320</sup>, tal como o filósofo a apresenta em *A Vontade de Poder* [1888]: uma luta que, de resto, se estende aos próprios sinos. O paganismo é a afirmação da vida na sua totalidade, uma força activa, instintiva e criadora enquanto o cristianismo, ao amputar o homem de uma parte de si próprio, ao renunciar ao corpo, é o triunfo das forças reactivas, negadoras da vida.

O ímpeto de criação artística é assim, para Fialho, um furor dionisíaco<sup>321</sup> instintivo, “pagão”, um *débordement* dos sentidos que se mostra incompatível com a contenção e a “racionalidade” cristãs. O sineiro-artista, na dissonância grotesca do seu corpo, é assim um misto de Satã e Dionísio (a imagem do bode, figuração simbólica de Satã (con)funde-se aqui com a do sátiro-bode, figuração simbólica do deus grego), cuja música tem o poder de despertar os monstros mais ancestrais que a “razão” procurara ocultar.

É a “hostilité à la vie” (Nietzsche,1993:1045) do Cristianismo que está na origem do drama final<sup>322</sup> que o espectáculo nos dá a ver: a aparição de uma

---

<sup>320</sup> “*Dionysos et le Crucifié.* - Déterminer si le type de l’homme religieux est une forme de décadence (les grands novateurs sont tous sans exception malades et épileptiques); mais n’est-ce pas là omettre un certain type de l’homme religieux, le type *païen*? Le culte païen n’est il pas une forme de la reconnaissance envers la vie, de l’affirmation de la vie? Son représentant suprême ne devrait-il pas être, dans sa personne même, l’apologie et la divinisation de la vie? Le type d’un esprit heureusement développé et débordant d’une extase de joie! Un esprit qui absorbe en lui et *rachète* les contradictions et les équivoques de la vie!

C’est ici que je placerai l’idéal *dionysiaque* des Grecs: l’affirmation religieuse de la vie dans son entier, dont on ne denie rien, dont on ne retranche rien (noter que l’acte sexuel s’y accompagne de profondeur, de mystère, de respect). (...) Dionysos contre le “Crucifié”: (...) on devine que le problème qui se pose est celui du sens de la vie: un sens chrétien, ou un sens tragique? Dans le premier cas, elle doit être le chemin qui mène à la sainteté; dans le second cas, l’existence semble assez *sainte par elle-même* pour justifier par surcroît une immensité de souffrance”. In: *La Volonté de Puissance*, Chap. V, “L’humanisme qui vient”, Frag. 463 (NIETZSCHE, 1995:II, 412). Por oposição, Nietzsche refere-se deste modo ao Cristianismo em *L’Antéchrist* [1894]: “On appelle le christianisme religion de la pitié. -La pitié est en opposition avec les passions toniques qui élèvent l’énergie du sens vital: elle agit d’une façon dépressive (...) Cet instinct dépressif et contagieux contrarie ces autres instincts qui veulent aboutir à conserver et à augmenter la valeur de la vie”, Fragmento 7, (NIETZSCHE, 1993:1044).

<sup>321</sup> Cf. nota 295.

<sup>322</sup> Refira-se que, de acordo com Jerez Farrán, o expressionismo vai buscar as suas origens à tragédia grega e ao drama clássico: “La razón de esta revitalización del drama clásico se debe a las repercusiones detrimentales, según

criança morta, fruto do amor do sineiro e de uma abadessa, assassinada pelo próprio pai. Afinal aquela criança cujo nascimento o “eu-narrador” iria celebrar, essa noite, junto da família<sup>323</sup>.



(Fig. 17) Goya, *Dos Viejas (Quinta del Sordo)* 1821-1823

O “trágico drama que se me debate nos nervos” (1992o:119) a que o “eu” anónimo explicitamente se refere revela-se na imagem desta criança morta, cujo assassinio é condição do virtuosismo artístico do pai. Uma imagem que se cruza com a “visão pictural” da lua rolando “como uma cabeça morta de *baby* à procura do tronco” ou do festim macabro em que os esqueletos das monjas surgem “a devorar coas mandíbulas descarnadas” (*id*:123;127) (Fig.17). Imagens sinistras, de morte, que neste contexto, são, paradoxalmente, grávidas de vida<sup>324</sup>. O expressionismo grotesco de Fialho manifesta-se não apenas na violência dramática, pulsional, destas imagens, mas também no

---

creen ellos [los expresionistas], que había tenido el teatro decimonono. El realismo y el naturalismo, creían estos, habían privado el teatro de la espectacularidad e inmediatez dramática que desde la edad clásica le habían sido innatas”. Neste sentido, um dos recursos expresivos recuperados foi a máscara antiga, “que reinstituyen por la penetración psíquica que en ella ven” (JEREZ FARRÁN, 1989:18).

<sup>323</sup> A radical negatividade de Fialho, em conexão com o ímpeto destruidor niilista, estão na origem do “Conto do Natal”, incluído em *O País das Uvas*, que constitui uma “invulgar interversão parodístico-macabra do conto de Natal tradicional” (BERNARDES, 2001:300) cuja afinidade com o “drama” de *O Sineiro de Santa Ágata* não pode deixar de ser notada. Trata-se, como nota Vasco Graça Moura, que a escolheu para figurar na sua *Antologia Gloria in Excelsis/Histórias Portuguesas de Natal*, de uma “história violentíssima de um parto clandestino e assassinio brutal de um recém-nascido na noite de Natal” (MOURA, (ed.) 2003a:10; (MOURA, 2004:216) pelo homem que assiste a parturiente, provavelmente o pai da criança, tudo observado à distância por uma velha mendiga que regressa à aldeia depois de uma longa ausência. No entanto, diferentemente a *O Sineiro de Santa Ágata*, não encontramos neste conto uma tematização do processo de criação artística, mas antes uma concepção trágica da existência humana, dramatizada na dor e miséria da velha mendiga, escorraçada por todos, e no assassinio da criança, “poupada” deste modo violento ao sofrimento de uma vida sem-sentido. Note-se ainda, com Vasco de Graça Moura, “os efeitos quase cinematográficos e fantasmagóricos da paisagem agreste durante a caminhada da velha” (MOURA, (ed.) 2003:10), indiciando ainda aqui a aproximação da escrita de Fialho ao “expressionismo”.

<sup>324</sup> Note-se que, de acordo com Mikhaïl Bakhtine, a associação do assassinio e do nascimento, encarada sob o ponto de vista cósmico de fertilidade da terra, é um dos motivos carnavalescos (1970:325).

estranhamento ou alienação que elas provocam no leitor: Goya<sup>325</sup> e os seus *sabbats* (Fig.18), mas também a *Romería de San Isidro* [1820-1823], estão certamente aqui presentes



(Fig. 18) Goya, Sabbat, El gran cabrón, 1820-1823

O “terror” que estas “visões picturais” provocam no “eu”-narrador, fazendo-o precipitar-se pela escadaria abaixo, numa vertigem de fuga, vem confundir ainda mais o leitor, abandonado ele próprio à instabilidade de sentido, numa mistura confusa de atracção e repulsa.

A conclusão, estranhamente lacónica em contraste com a exuberância verbal que caracteriza o conto, vem supostamente “tranquilizar” o leitor, fazer desaparecer o grotesco, remetendo a “visão” do “eu” anónimo à condição de um “sonho” ou “asneira”. Mas nesse intervalo entre sonho e razão se insinua o “inquietante” que, uma vez entrevisto, torna impossível qualquer tentativa de fuga ou promessa de tranquilidade. Uma tranquilidade ameaçada por aquele riso trocista que tomou conta do mosteiro.

## 2. Nevrose, loucura e vagabundagem: a (des)polarização interior

### 2.1. Nevrose e fragmentação interior

---

<sup>325</sup> Como observa Jerez Farrán ao referir-se às origens do expressionismo pictórico, “Goya satisface el interés expresionista por estos dos factores [angustia que exhalan las contorsiones corporales de los Cristos de Grünewald / contorsiones figurativas y dramatismo cromático de El Greco] y sobre todo por la fuerza dramática com que se distorsionan las formas humanas que (...) lo convierten en un claro precursor del expresionismo” (JEREZ FARRÁN, 1989:15).

Na crónica “Amadores de Música” que atrás referimos Fialho alude brevemente àquilo que ele próprio designa como uma forma de “despolarização” ou desagregação interior, manifestação da nevrose acústica que o consome. O processo de (des)polarização interior será, contudo, amplamente analisado em “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”, texto publicado em 1890, no segundo volume de *Os Gatos*. O texto em questão retoma, altera e amplia significativamente o folhetim “Manuel”, publicado no jornal *O Atlântico* em 23 de Março de 1884 e incluído em apêndice ao prefácio que Costa Pimpão escreveu para esse volume: na perspectiva do crítico fialhiano, a publicação em simultâneo dos dois textos deveria permitir acompanhar a “evolução da estética de Fialho, suscitada pelo progresso no seu espírito da ideia da “decadência” (Pimpão, 1992b:13), uma ideia dominante no texto de 1890.

Para além do conceito de “decadência” entendido cada vez mais como um fenómeno estético e não apenas como uma categoria de análise histórico-cultural, importa acrescentar que aquilo que torna o texto de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” particularmente interessante é a deslocação dos “medos” que estão na origem do grotesco do plano exterior ou sobrenatural para o plano psíquico, interior, do indivíduo, uma deslocação que, de acordo com Bernard Mc Elroy, caracteriza o grotesco moderno:

*“in the modern western world, deeply aware of the rift between the external, objective world and the internal, subjective interpretation of it, the source of the grotesque has moved inward and is found in the fears, guilts, fantasies, and aberrations of individual psychic life. The modern grotesque is internal, not infernal, and its originator is recognised as neither god, nor devil but man himself (...). Nor supernatural demons or devouring chimeras, but external powerlessness and psychic dissolution are the fears with which the modern grotesque plays, and that is the most modern thing about it. Awareness of the gulf between self and other has become total and obsessive, but if the other is sterile and dehumanising, the self is abject and contemptible; and yet contemptible as it may be, the self is the only thing man has left to fight for if he wishes to retain some semblance of control over his actions and identity” (Mc Elroy, 1989:21-22).*

Assim, enquanto a fractura entre o “eu” e o “outro” em “O Violinista Sérgio” nos mostra um “outro” essencialmente *exterior*, o mundo das convenções

sociais contra o qual Sérgio (assim como o sujeito anónimo da enunciação) se insurge, em “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” o “outro” é essencialmente *interior* ao “eu”, co-existe dentro dele, vive em luta permanente com ele.

Fialho descreve-nos aqui o caso clínico de Manuel, escritor falhado, a quem uma nevrose galopante levará à loucura e à morte precoce: da manifestação dos primeiros sintomas, à loucura e duplicidade mental, Fialho apresenta-nos Manuel como um autêntico *case study*. Pela íntima relação que no texto se estabelece entre nevrose, loucura e escrita, não podemos deixar de igualmente sublinhar que “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” se constitui a vários níveis como um texto metaficcional sobre a poética fialhiana.

Se é aqui notória a relação com o modelo científico, e em particular com o relatório clínico (que nos revela o Fialho médico), é importante sublinhar que a descrição da patologia de Manuel serve uma vez mais a Fialho para subverter esse modelo de racionalidade através do “diagnóstico” e acompanhamento de tudo aquilo que há de a-racional e obscuro no psiquismo humano –Fialho não deixa de ironizar sobre a impotência dos médicos perante a doença de Manuel, ou como diz o narrador, sobre “as virtuosidades científicas dos experimentadores”, que, “trazendo das revistas médicas a paixão de todas as extravagâncias, se esqueciam do enfermo para só verem nele um *sujeito* de laboratório e anfiteatro” (1992b:53). A relação de amizade e cumplicidade entre Manuel e o narrador, a narrativa na primeira pessoa, chamam desde logo a atenção para a recusa da objectividade do modelo científico e a necessidade de ver/ler em Manuel um *sujeito*, a vários níveis, único, e não um simples *objecto* de dissecação.

Manuel surge-nos inicialmente descrito no texto do folhetim como o paradigma do artista marginal e boémio (estatuto que, em certo sentido, partilha com o violinista Sérgio e com o próprio Fialho-escritor), avatar da figura mítica do Poeta maldito que o Romantismo consagrara. Todavia, a refundição posterior que o texto conhece em “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” mostra que a “maldição” de Manuel já não reveste “a forma de uma condenação social (a sociedade foi, *ab initio*, afastada da vida “autêntica” do artista...)” (Pereira, 1975:49), mas antes a de uma “possessão” por uma força

obscura e maligna que se manifesta no seu desequilíbrio psicossomático e na sua criação artística: a rebeldia boémia e a dipsomania, a ironia e a “óptica divergente”, o conflito com o pai, o horror à vulgaridade e a recusa em fazer parte do mundo medíocre e “inferior” do trabalho, retomados integralmente do folhetim original, não fazem, *ipso facto*, de Manuel um orgulhoso (e romântico) provocador ou “infractor da grande lei da conservação da sociedade” (1992b:49), um elemento desestabilizador, como vimos no caso de Sérgio. A monografia de Manuel apresenta-o antes, aparentemente seguindo uma lógica determinista<sup>326</sup>, como um produto da degenerescência social, um “hereditário” cujo aspecto físico denuncia “as dolências de um fim de raça” (*id*:61); mas ao contrário de Sérgio (ou de Des Esseintes) que se caracterizam pela sua energia (re)activa transbordante, mesmo se essa energia se traduz num progressivo ensimesmamento em relação à realidade exterior, Manuel é uma “doentia flor da sensibilidade” (*id*:49), “um ser de hospício” (*id*:52) a quem uma atonia dissolvente vai exaurindo toda a energia anímica: essa afinal a sua tragédia.

A melancolia e a misantropia de Manuel encontram-se intimamente correlacionadas com o desencanto perante uma realidade medíocre e, em particular, com o “asco” que lhe inspiram quer o saber científico (“a porcaria do anfiteatro”, como lhe chama o narrador), quer o saber académico:

*“[Manuel] saía das aulas num imperioso asco de tudo, uma ânsia de se renovar na multidão das ruas, de expurgar da memória a idiotia dos condiscípulos, as ideias decalcadas dos mestres, a servidão dos pontos, a porcaria do anfiteatro, reentrando em si mesmo como numa poética nave de cujos magníficos abismos saíam a recebê-lo visões hamlélicas e ideais de vida ultra-intelectual e ultraperfeita”* (1992b:63).

Se o “asco” de tudo, por um lado, torna patente a “origem” psíquica da

---

<sup>326</sup> Veja-se ainda aqui a importância concedida ao determinismo cultural na configuração mental de Manuel pelo destaque dado à “influência” das suas leituras: desde os livros de heráldica, narrativas galantes do grande século, crónicas de ascetas, manuscritos de loucos e alquimistas, processos do Santo Ofício ao livro de Meibomius *Utilité de la flagellation dans les plaisirs de l’amour et du mariage* que pertencera a Álvaro do Carvalho (FIALHO DE ALMEIDA, 1992b:49:51). Toda uma literatura relacionada com a decadência, com o fascínio pelo oculto, pelo sado-masochismo e pelo fantástico.

doença de Manuel, por outro lado, torna igualmente explícita a misantropia<sup>327</sup> como a motivação mais funda da sua escrita. A vagabundagem de Manuel, inicialmente relacionada no texto original do folhetim com a misantropia e com o estilo de vida provocador e boêmio, transforma-se progressivamente no texto de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” numa forma de alienação interior, de descida aos abismos da interioridade, essa “poética nave” de que emergem as “visões hamléticas” que alimentam a sua escrita (acrescente-se que o texto do folhetim não vai além da descrição da existência boémia de Manuel, da constatação da sua decadência física e psíquica ou transformação num “ser medonho”, à breve informação da sua morte no hospital (1992b:30), testemunhada por um narrador tão indiferente quanto moralista.

Manuel é apresentado ao leitor como um caso de “loucura moderna”. Essa doença que, como nos diz o narrador do texto, “todos os anos leva aos hospitais trinta ou quarenta mil desgraçados” (1992b:62); não fora a amizade com o narrador, e a tragédia de Manuel – assim como a sua escrita - ficaria para sempre *anónima*, o que torna desde logo relevante a cumplicidade que se estabelece entre ambos. Tratando-se de um escritor, a loucura de Manuel tem, no entanto, implicações significativas sob o ponto de vista semântico e estético sobre as quais importa reflectir.

A doença de Manuel surge antes de mais indissociável da tensão ou sobreexcitação nervosa que caracteriza a vivência urbana moderna, ou, como diz Georg Simmel, da “intensificação da actividade nervosa que resulta da alternância veloz e ininterrupta de impressões externas e internas” (*apud* Mendes, 1989:299) e que, em última instância pode conduzir à loucura. O desencanto de Manuel perante uma realidade vulgar, a “ânsia de se renovar na multidão das ruas” (que significativamente aproxima Fialho de Poe e de Baudelaire<sup>328</sup>), indicia já aqui uma realidade psíquica nevrótica visível na cisão

---

<sup>327</sup> Significativamente, Fialho confessa não apenas a sua “desilusão sinistra de tudo e de todos”, como afirmará na “Autobiografia-Eu” ser a misantropia “um tópico mais que necessário” para a interpretação da sua “essência literária” (1992i:11).

<sup>328</sup> Cf. “L’Homme des Foules” de Edgar Poe (1980:99-111) e o poema em prosa “Les Foules” de Baudelaire (1968:155). Manuel, como o homem da multidão do conto de Poe, procura perder-se no meio da multidão das ruas da cidade, evitar estar a sós consigo próprio: “Estar em casa apavora-me; andar na rua sobreexcita-me”, confessará Manuel (1992b:56). Mas como o poeta de Baudelaire, o “eu” anónimo do narrador “jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut à sa guise être lui-même et autrui” (1968:155).

interna entre o “eu” e o “outro”, entre o desejo de *se encontrar* a si próprio, mas também de *se fugir* (ou, como diria Pessoa, de *se outrar*); andar nas ruas da cidade, perder-se nos seus labirintos, é sobretudo uma forma de hiperactividade nervosa que estimula a imaginação do *louco* a que o “eu” racional procura resistir.

Convém salientar antes de mais que a descrição da nevrose de Manuel surge num momento (1890) em que os primeiros estudos de Sigmund Freud no âmbito da psicanálise<sup>329</sup> não tinham ainda visto a luz do dia: assume por isso particular relevância no texto de Fialho a análise (neste sentido, pioneira) dos mecanismos psíquicos e a descoberta do inconsciente, descoberta que, como é consabido, pela crise do sujeito que e/(a)nuncia, viria provocar a corrosão do modelo tradicional de narrativa e do próprio conceito de representação mimética.

Com efeito, tal como Freud a define, “neurosis is the result of the conflict between the ego and its id”<sup>330</sup>, deste modo se distinguindo da psicose que o psiquiatra austríaco descreve como o resultado de um conflito “in the relations between the ego and the external world” (Freud, 1991:149). Se o conflito entre o eu e o mundo exterior está subliminarmente presente no texto de Fialho (e, de um modo paradigmático, no texto original do folhetim “Manuel”<sup>331</sup> ou na perturbação psicótica de Sérgio), é sobretudo o conflito nevrótico de Manuel consigo próprio, dividido entre o “eu” e as vozes interiores que o habitam, que a reformulação do texto de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” põe em relevo:

---

<sup>329</sup> Os primeiros estudos publicados de Sigmund Freud no campo da psicanálise, *Studies on Hysteria*, datam de 1893-1895. Concretamente, entre os inúmeros estudos consagrados à nevrose, destacamos *An Infantile Neurosis* (1917) e *The Ego and the Id* (1924) e, no que a nós directamente interessa, *Neurosis and Psychosis* (1923) e *The loss of reality in neurosis and psychosis* (1924).

<sup>330</sup> Sobre os conceitos de “ego” e “id”, de consciente e inconsciente, veja-se o estudo “The Ego and the Id” [1923] (FREUD, 1991:12-27).

<sup>331</sup> Note-se que, sintomaticamente, ao alterar o título original do folhetim “Manuel” para “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”, publicada no segundo volume de *Os Gatos*, Fialho parece não apenas pretender sublinhar a perda da identidade inerente ao processo de fragmentação interior, mas ao mesmo tempo recusar uma leitura romântica, centrada na individualidade da personagem. As alterações que Fialho introduziu relativamente ao texto embrionário, a mudança de registo que se pressente na segunda parte do texto, e que fazem de *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* um texto *novo* confirmam esta ideia de deslocação da valorização da identidade individual para a valorização da acção ou tragédia que conduz à perda dessa mesma identidade: de boémio em luta contra uma sociedade medíocre, Manuel passa a um caso clínico e anónimo de nevrose artística.

“Essas vozes mentais acordavam então de roda dele visões de apocalipse, carnagens bárbaras e flácidas de monstros, reptilidades primitivas, cortejos cômicos e obscenos: eram regimentos, ratos, víboras, anões, fugas de fetos, autos-de-fé com frades e santos, coisas de todos os mundos, de todas as épocas, de todas as turgências lôbregas filiadas nos actos da sua vida e nas suas leituras, debruçando porém o estrabismo do olhar sobre um universo de horror, donde a sua imaginação aquimizava, a cavalo na morte, a essência da tortura” (1992b:71).

Sob este ponto de vista, não nos parece exacta a interpretação de Costa Pimpão ao “ler” em Manuel o drama “do génio em luta com o meio” (Pimpão, 1992b:13), o que, a ser verdade, permitiria inclui-lo na vasta galeria dos rebeldes românticos. Na desintegração da vontade de que a abulia de Manuel é o sintoma mais evidente, na “anemia ideológica” (*id*:67) que lhe paralisa a acção e lhe consome o físico, na desagregação da identidade a que ele assiste impotente, Manuel é antes a expressão da decadência ou, de um modo mais rigoroso, a decadência enquanto *expressão*: o “riso petrificado” ou “congelado”<sup>332</sup> numa espécie de esgar é a imagem que melhor o define. Ou, em alternativa, como acabámos de ver/ler, a imagem do seu olhar estrábico sobre um “universo de horror” –o horror de descobrir-se fragmentado num mundo em fragmentos.

## 2.2. Loucura e vagabundagem: metáforas da escrita

Na sequência das teorias de Cesare Lombroso<sup>333</sup> e de Max Nordau, Fialho

---

<sup>332</sup> Veja-se, a este respeito, a imagem com que abre a “segunda” parte do texto: “Acaba-se neste ponto a patuscada e petrifica-se na boca do boémio o estribilho do riso, como um vapor de respiração que a frialdade congelou na boca dum clarim”. A imagem de um grito sufocado é aquela de que o próprio Manuel se serve como metáfora da sua existência, mas também da sua escrita: “Enfim, lá consigo articular a primeira palavra, começo uma frase, quando, de súbito, outro silêncio me corta a locução – e eu experimento então alguma coisa, como se por dentro das goelas alguém me tivesse preso a língua” (FIALHO DE ALMEIDA, 1992b:48; 57).

<sup>333</sup> O médico e criminologista Cesare Lombroso procurara provar a ligação entre a genialidade, a loucura e a epilepsia. Em *L'Homme de Génie* (1889) – (versão francesa que consta na biblioteca de Fialho)- Lombroso afirmou que: “l'identité du génie et de l'épilepsie nous est prouvée surtout, par l'analogie de l'accès épileptique avec le moment de l'inspiration, par cette inconscience active et puissante qui crée dans l'un et produit des convulsions dans les autres. Et ce qui comble la démonstration c'est l'analyse de l'inspiration créatrice, qui, même aux yeux de ceux qui ignoraient les récentes découvertes sur la nature de l'épilepsie, la leur manifeste; non-seulement à cause de l'irrégularité du

identifica, o génio à nevrose criadora, a criatividade à loucura e à ascensão das vozes do inconsciente. Lombroso, como nota Costa Pimpão, associara “o acesso convulsivo da inspiração à fenomenologia psíquica da loucura moral, como associara esta ao crime”<sup>334</sup> (Pimpão,1943:129); a analogia entre a actividade criadora e a actividade epiléptica, a alternância de estados de hiperactividade cerebral e estados de apatia, o carácter automático e misterioso das visões não podia deixar de estimular de um modo particular a imaginação dos escritores “decadentes” como Fialho. A perspectiva do louco ou do “degenerado superior” que é, para Fialho, todo o artista, surge no texto de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” não apenas como uma óptica divergente ou “schizoid vision”<sup>335</sup> que se opõe ao mundo “saudável”, normal, mas como revelação de uma experiência interior, inconsciente, que vem provocar a corrosão do “real” e da razão e, conseqüentemente, a fragmentação do “eu”.

Enquanto actividade criadora de natureza pulsional, a escrita identifica-se para Fialho com a loucura, o crime e a noite, como deixará explícito na crónica “Boémios”:

*“é a noite que desamarra dos submarinos do cérebro os hipogrifos da anormalidade epileptóide (ou simplesmente poética, ou viciosamente impulsiva, ou degeneradamente criminal), a anormalidade diabólica, espiral, criadora de larvas e de visões”* (Fialho de Almeida, 1992p:37).

Sob este ponto de vista, a escrita é uma forma de alienação, uma visão nascida da a-normalidade, da loucura que se constitui simultaneamente como fuga e transcensão de uma realidade decepcionante: a despolarização do real

---

pouls, de l'inconscience souvent somnambulique, de l'instantanéité, de l'intermittence, mais aussi parce qu'elle est suivie souvent d'amnésie, qu'elle est souvent provoquée par des substances, ou par des conditions qui produisent ou augmentent l'hypémie cérébrale, ou par des sensations puissantes et parce qu'elle peut se transformer en hallucinations ou leur succéder” (*apud* PIMPÃO, 1943:128).

<sup>334</sup> Note-se que esta pulsão “criminal” se encontra igualmente presente em Manuel, definido pelo narrador como um “dipsomaniaco, com impulsões homicidas”. Num momento de lucidez, Manuel chegará mesmo a aconselhar os amigos a fugir *dele*, porque, diz ele, “esta coisa persegue-me: e se o *outro* vier, quem os defenderá da sua ferocidade?” (FIALHO DE ALMEIDA, 1992b:74).

<sup>335</sup> Utilizamos esta expressão por analogia com a “paranoid vision” referida por Mc Elroy relativamente à obra de Kafka. De acordo com Mc Elroy, “for the paranoiac, internal fears, conflicts, and guilts are experienced as emanating from the outside world; what is ontologically internal is ascribed to the external world as a problem imposed upon the individual by malevolent persons or deliberately arranged circumstances” (MC ELROY, 1989:34).

que as alucinações visuais, as metamorfoses e/ou anamorfoses nocturnas<sup>336</sup> potenciam, ao mesmo tempo que revelam um mundo marginal e onírico, habitado por “hipogrifos, larvas e visões”, deixam entrever a “abysmal quality” (Kayser, 1981:108) que caracteriza o grotesco.

Tal como o anónimo “homem de génio obscuro”, também Fialho se sente atraído por esse mundo marginal, sombrio, que a noite descobre ao seu olhar de boémio-vagabundo. Em particular, por esse mundo trágico, oculto, que irrompe da cidade nocturna e de que Fialho nos dá conta na crónica “Fantasmagorias da noite”, incluída em *Vida Irónica*:

*“Agora, quando fechados às duas da noite, os cafés e as tascas, amadornada a luz dos lampiões, a viação parada, a vida extinta, algum tresnoitado se aventura a errar pela cidade, súbito, das negridões dos bairros quietos, uma Lisboa diferente irrompe em sobressaltos, dos abismos das ruas, dos lagos de sombra das praças, e das crateras extintas dos outeiros; uma Lisboa outra e toda ela latente de tragédias, convulsa apesar da piresia exterior que a cadaveriza, aflita, mau grado a impassível mordaça de pavor que lhe estrangula os haustos, e cada vez mais inquietante, cada vez mais espectral, à proporção que a hora marcha, e o vento cospe aos tectos vagalhões de névoas prenhas de água” (1992i:7).*

Quando se extinguem todos os sinais de vida exterior, envolta na noite, sob o efeito bruxuleante da luz do gás, Lisboa aparece transmudada numa outra cidade, uma cidade oculta e sinistra, “latente de tragédias”, “inquietante e espectral” que desde logo estimula a imaginação do escritor não apenas pelo seu potencial dramático, mas também pelas suas potencialidades expressivas e cenográficas<sup>337</sup>: os jogos de luz e sombra, *rembranizando* (para utilizar aqui mais um dos neologismos de Fialho) a cidade e os vultos dos noctâmbulos,

---

<sup>336</sup> Cf. nota 187.

<sup>337</sup> No folhetim intitulado “Noites de Lisboa”, publicado na *Correspondência de Leiria* em 26 de Novembro de 1874 e não recolhido em volume, Fialho opõe o “vil prosaísmo da aldeia” à poesia da capital, ao mesmo tempo que confessa amar as noites de Lisboa, “em que as luzes das montras das lojas chispam reflexos scintillantes nos objectos que expõem, e illuminam de relance grupos de senhoras que passam, ou bandos de rapazes que riem”. O movimento nas ruas, a vida, os sons, as luzes dos cafés e dos teatros, as reverberações do luar, o mistério da cidade oculta, ou, em síntese, Lisboa enquanto espectáculo, seduzem o olhar (e a imaginação) de Fialho: “Às vezes caminho por Alfama ou Bairro Alto, altas horas, olho atrás, olho adiante a vêr quem está nas esquinas e quem às portas das lojas baixas./ E de repente levanto aos olhos: há uma janella frouxamente illuminada, docemente esclarecida n’um quarto andar perigoso. Que turbilhão de supposições me acodem, que grandes lembranças e sobre tudo que magnas loucuras! Vejo n’aquella janella um romance íntimo, d’esses mudos poemas que morrem desconhecidos, onde ha uma suave mulher pobre que costura de dia e noite e vela um berço querido, ou um rapaz louro e intelligente a estudar, a poetar, a escrever, n’uma grande e sublime lueta com o obscurantismo”. Fascinado pela “diversidade de espectáculos que faz grande uma cidade”, Fialho não resiste a declarar “Ai, como eu te amo, ó noute!” (FIALHO DE ALMEIDA, 1874), [mantivemos a ortografia original].

são instrumentos da despolarização do real a que a escrita fialhiana procede. Noite e vagabundagem tornam-se na poética fialhiana, como o texto de *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* ilustra, metáforas do processo de escrita enquanto auscultação do invisível e, sobretudo, do indizível ou *inexprimível* (o que, de resto, parece justificar o sub-título *Jornal de um vagabundo*, obsessivamente repetido em muitas das obras de Fialho): uma escrita que o próprio Fialho define como uma “tinta delirante” onde se sente “latejar o feto do assombro” (1992b:65). A vagabundagem ou *flanagem* nocturna (o termo é de Fialho) propicia assim a descoberta de um universo estranho, feito de penumbras e de sombras, um mundo de ilusões que se oferece como espectáculo ao olhar do *flâneur*/espectador: deste modo, “a rua, como o teatro<sup>338</sup>, é o lugar de todas as ilusões, mas é também aquele em que o espectador (escritor) tem um poder onnipotente sobre o espectáculo, transformando-o em mercadoria – a literatura. A criação, pela escrita, do teatro humano, foi uma das ambições maiores de Fialho”<sup>339</sup>, observa Lucília Verdelho (Costa, 2004a:326).

Como atrás referimos, a vagabundagem é indissociável, na escrita de Fialho, como na escrita de Manuel, da misantropia ou do “asco” que os define a ambos. A relação entre misantropia, vagabundagem e criação artística será, aliás, explicitamente formulada por Fialho na crónica “Lisboa em Farrapos”, texto não recolhido em volume e publicado em 1892 na *Revista Ilustrada*:

---

<sup>338</sup> A metáfora do mundo como teatro está aqui uma vez mais patente, o que vem confirmar a ligação de Fialho ao barroco para quem esta metáfora tem uma importância central. Vejam-se, como elucidativos a este respeito, os *Sermões* do Padre António Vieira (em particular o “Sermão da Primeira Domingo do Advento”), onde o mundo é um palco e o homem um actor que tem a obrigação moral de bem desempenhar o seu papel. O *topos* do mundo como teatro surge intimamente conexionado com a consciência da fugacidade do tempo e com o tema da mudança, mas também com o tema não menos caro à mundividência barroca do fingimento ou da arte como ilusão. A este nível, como observa John Pedersen, “les liens entre la morale et l'idée du jeu scénique, l'obligation même de bien jouer son rôle quel qu'il fût, n'ont sans doute pas été étrangers aux spectateurs du théâtre baroque, ni, bien évidemment, aux dramaturges de ce théâtre. Mais il y a plus que le climat moral prédominant qui a contribué à l'essor du théâtre à cette époque. Il y a aussi le fait que la communion tout à fait particulière de la scène et de la salle, cette mise en place d'un jeu de miroir vivant, constitue une expérience à la fois esthétique et existentielle. On a l'impression de vivre, de façon intense, les méfaits et les bonheurs des héros montés sur les tréteaux. Reflets, illusions, déguisements, feintes et révélations, voilà des traits immanents du genre dramatique qui sont aussi (...) des traits qui caractérisent la thématique baroque”. Cf. PEDERSEN, John “*L'illusion comique*. Approches du baroque littéraire en France”. In: (AA.VV, 1996:48).

<sup>339</sup> A este respeito, observa ainda Lucília Verdelho: “[a]flanagem é uma espécie de detonador, um intermediário que permite despoletar fantasmagorias, ou seja, abrir as fronteiras do seu mundo interior, para o transportar à sua visão dos seres e das coisas -um caleidoscópio de ideias, sentimentos, paixões, imagens, fantasmas... (...) Por esta razão, [a flanagem] é também uma das formas mais elevadas de distanciamento da realidade e de observação privilegiada do escritor/espectador, que transforma esse olhar em literatura” (2004a :325).

*"Como sou misantropo, e só trabalho na rua, - tanto mais facilmente, quanto mais acelerada a marcha em que me estafo- a vagabundagem está indicada entre os meus processos de formilhação intelectual, e o meu alheamento à vida exterior, nessas ocasiões, é tão completo, que podem passar por mim desordens e ribombos; eu não nos sinto, e para além das muralhas do meu crânio, o mundo cessa.*

*Um vagabundo, pois, dos verdadeiros, dos estatelados no livro de Lombroso, desses que os cimios das serras têm visto de barriga para o ar, na primavera, e as noitadas d'inverno acossam para as fumosas tabernas dos bairros lóbregos, nas bategas de chuva, e as madrugadas de verão surpreendem, desabagachados, de bruços, fumando cigarros, na areia das praias, lívidos da insónia poética que os imaterializa, coitados, de si mesmos" (Fialho de Almeida, 1892:202) [actualizámos a ortografia].*

De acordo com a teorização de Fialho, a vagabundagem é, por um lado, uma forma de alienação e fechamento em si próprio - uma espécie de autismo ou "mobile narcissism" (Trotter, 1996:251) decorrente da misantropia- e, neste sentido, uma forma de despolarização do real exterior: "para lá das muralhas do meu crânio, o mundo cessa"<sup>340</sup>, diz-nos Fialho; por outro lado, a vagabundagem é também uma forma de "despolarização" ou desagregação interior, ou como Fialho aqui nos sugere, de "imaterialização" de si mesmo.

O narrador de *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* parece confirmar este último sentido ao relacionar a vagabundagem de Manuel e o processo psíquico de fragmentação da identidade, um processo que ele descreve como um "amortec[er] da sensação do eu" ou uma "regressão a uma impersonalidade anónima" (a mudança de título que acompanha a reformulação do texto original do folhetim *Manuel* no texto de *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* afigura-se-nos, a este nível, significativa -a individualidade afirmada através do nome próprio cede lugar à desagregação da identidade e ao anonimato que o pronome indefinido sugere):

*"Começou a passar as noites pelos altos, pelas praças, à beira do cais, por esses campos,*

---

<sup>340</sup> Fialho amou verdadeiramente a cidade, como se pode ver nesta passagem da crónica de "Lisboa em Farrapos": "N'essas incoerentes jornadas, dia ou noite, quando o delírio da imaginação solitária me põe à estrada, Lisboa vae-me gradualmente abrindo o seu mysterio e os seus recantos, e eu tenho-lhe o coração fechado entre os meus dedos, sinto as suas arterias, adivinho lhe as irritações, os sonhos e os vapores, e como se eu fôra o genio das suas ruas e o espirito malefico das suas multidões, malevolencia que eu tenha, transmite-se-lhe, melancholia que eu sofra, empallidece-a - tão estranha identificação prende a minha alma à alma dela" [*mantivemos a ortografia original*] (FIALHO de ALMEIDA, 1892: 202).

*em vagabundagens soturnas, cuja fantasmagoria interior o álcool rubescia. Nessas viagens como se amortecia nele a sensação do eu, como se fazia nele a regressão do ser a uma espécie de impersonalidade anónima, de herbívoro e massa bruta – de cuja inércia só uma ou outra vez o instinto religioso erguia os braços! E assim ele se deixava rolar na fatalidade do seu destino, como num banho hipnótico, raro acordando o espírito da gênese de sombras que era a sua forma de cerebração fecunda para se desesperar no remorso dessa vida de lazaroni e cão vadio a que resvalara” (1992b:49-50)*

O processo de “fraccionamento mental” (*id*:56) subjacente à nevrose que Fialho nos descreve em *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* constitui assim quer uma forma de despolarização do real<sup>341</sup>, no sentido que temos vindo a definir ao longo deste trabalho, quer sobretudo uma forma de “despolarização” interior, de divisão ou fragmentação do *self*, um processo análogo àquilo que Fernando Pessoa haveria de chamar, embora com outro grau de complexidade, “despersonalização”.

A despolarização interior pode, no entanto, dar igualmente origem a novas polarizações, à emergência de *outras* vozes que fazem do “eu” o palco de um “drama em gente”, para utilizar aqui a expressão de José Augusto Seabra a respeito da heteronímia pessoana: curiosamente –é interessante notá-lo-, Pessoa haveria de reconhecer em carta a Adolfo Casais Monteiro que a gênese dos heterónimos estaria relacionada com uma questão do foro psiquiátrico, concretamente, a uma histero-neurastenia (significativamente, a doença de Manuel declararar-se-á como “um ataque histérico formal”):

*“A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação” (Pessoa, 1980:202).*

A Manuel falta a capacidade de “simulação” ou de encenação dramática de

---

<sup>341</sup> Como Freud reconhece em *The loss of reality in neurosis and psychosis* [1924], “neurosis disturbs the patient’s relation to reality in some way , (...) it serves him as a means of withdrawing from reality, and in its severe forms, actually signifies a flight from real life” (FREUD, 1991:183).

que fala Pessoa: a sua tragédia é a de querer resistir, de eliminar o *outro* que acabará, no entanto, por aniquilá-lo. Nas suas deambulações nocturnas pelas ruas de Lisboa, Manuel procura *fugir-se* de si, afugentar a “fantasmagoria interior” (1992b:49) que o atormenta, silenciar as “larvas e visões” que fascinam o *outro*, o artista genial que nele habita. Sob este ponto de vista, a “maldição” que paira sobre Manuel reside, como notou Lucília Verdelho, no “desdobramento do escritor, entre um que vê e imagina e o outro que resiste. A maldição é essa: resistir, dizer não às visões interiores, a todos os apelos da imaginação, porque é necessário negar a própria loucura” (Costa, 2004b:55), racionalizá-la, e deste modo, destruir-se enquanto escritor.

Para Manuel, essa é uma batalha perdida: “eu bem sinto alguém que me faz guerra, uma guerra horrorosa, que me obriga a fugir-me, a desertar de mim mesmo, sem que esse alguém me largue um só instante” (1992b:73), confessará num momento de lucidez; a morte é afinal a derradeira forma de resistência que o lúcido opõe à loucura do “outro”.

Essa capacidade de “simulação” ou fingimento parece existir, contudo, no narrador-anónimo, o que torna particularmente significativa a relação entre os dois. Mas também no próprio Fialho, cujo drama interior, um drama onde intervêm várias *dramatis personae*, o “eu” e as suas máscaras, nos é dado a conhecer, uma vez mais, pelo testemunho emocionado do amigo Raul Brandão:

*“Da sua existência oculta faz parte uma figura de dor, calcada e recalcada, sobre a qual outra se encarniça com desespero. Talvez seja a verdadeira... (...) Dessa figura contraditória restam farrapos -mas que farrapos! Dessa luta suprema existem vestígios, que nunca encarei sem espanto... Vi-o algumas vezes ao amanhecer num 3º andar no Arco do Bandeira, quando ele caía exausto sobre a banca de tortura, à luz dum candeeiro de petróleo, com um frasco de álcool ao lado e o cobertor enrodilhado nos pés. A máscara lívida estava de todo mudada. Era outro! era outro! Surpreendi-o em noites, nos giros sem destino pela Graça, pela Penha, pelo Monte - quando o seu dedo apontava boqueirões de treva, tropéis de casaria, sítios ermos onde duas ou três oliveiras torcidas se ajuntam para concertar um crime, ou, pior ainda, nas horas de amargo descalabro, em que, dorido e sem frases, procurava fugir de si próprio para muito longe. Não queria então que ninguém o seguisse nas caminhadas que duravam até ao dia - ele e a dor, ele e a noite!” (Brandão, 1998a:70).*

### 2.3. A loucura como visão do mundo

Tal como Fialho no-la descreve, a nevrose de Manuel consiste numa cisão profunda ao nível do psiquismo da qual advem a sua genialidade de artista: a nevrose manifesta-se na sua “duplicidade mental” ou, como nos diz o narrador, na “coexistência de duas pessoas dentro da mesma”. Manuel é com efeito o palco de um drama entre o “eu” e outro, entre o lúcido e o louco, o consciente e o inconsciente, de que Fialho nos dá conta, em anotação ao texto, nestes termos:

*“Já muito antes, esta duplicidade mental que o doente vinha de trair pela pergunta - Qual?- e pela resposta de não poder dormir, porque o outro não deixava, se viera revelando, vida íntegra fora, a ponto de ser ele o próprio a constatar a estranha situação moral proveniente desta coexistência de duas pessoas dentro da mesma, uma contrariando geralmente os ditames da outra.*

*Tomar por exemplo uma resolução começou a ser para ele, desde um certo tempo, uma coisa escruciante. Em dois minutos, o mesmo acto se lhe antolhava redentor ou prejudicial, conforme o eu em cena. Recusava e reclamava alternativamente a mesma coisa; e nos últimos meses quase que não procedia senão por contradições.*

*Impossível emitir uma palavra, realizar um acto, sem a palavra, o acto oposto, deixarem de vir logo destruir-lhe o efeito inicial.*

*A consciência desta batalha esfalfava Manuel de cóleras impotentes, que iam da loucura furiosa até às lágrimas. Porque estas alternativas de sim e não não prejudicavam só os actos magnos da sua vida; desciam até aos actos pueris, chegavam mesmo a complicar-lhe os actos automáticos, como vestir um casaco, avançar uma perna além da outra, virar a cabeça para a direita ou para a esquerda...; e a cada momento eram monólogos, indecisões, ensimesmações desesperadas, onde sentia o estertor da vontade agonizante.” (1992b:56).*

Manuel é simultaneamente espectador e personagem no drama da sua própria desagregação ou despolarização interior: a tragédia que tem lugar dentro dele é a da dissolução da vontade, numa trajectória de aniquilamento que vai da consciência da sua “supremacia mental” (*id*:34) à desagregação da

identidade e consequente desumanização ou “coisificação” grotesca.

Mas se para Manuel, as ruas de Lisboa são o palco de uma tragédia em que ele e o *outro* são os actores principais, para o narrador, também ele um “viajor noctâmbulo” (1992b:35) seguindo à distância os passos erráticos de Manuel, as ruas de Lisboa são o palco onde tem lugar um duplo espectáculo a que ele assiste simultaneamente fascinado e assustado: o espectáculo da tragédia de Manuel e o espectáculo da tragicomédia humana que faz desfilar perante o seu olhar alucinado todo um mundo sombrio de infâmia, de vício e de crime que ele descreve nestes termos:

*“Fizemos deste modo alguns quilómetros – a treva comia a cidade, num silêncio de maxilas desdentadas, onde as perspectivas ruíam, sepulcrais –e ele, seguindo sempre a via sacra da aguardente, entrava numa taberna, entrava noutra, para sorver sem paladar, dum trago, o que lhe davam. À proporção que a hora ia, as ruas tinham na fuligem nocturna calafrios de vida criminal, e de redor das tabernas claudicavam sombras de rôdeurs, que bebiam ou viam beber, aguardando com olhos de mocho o acaso duma desordem, p’ra roubar. (...) A sua peregrinação seguia sempre; mal se arrastava já, resvés dos muros, e, como os outros, epileptizado nessa espécie de loucura circular que a escória humana tem, chegada a hora de fechar a última baiúca. Por vezes, num regueirão de sombra, eu via formarem-se complots de tipos sórdidos, sociedades de crime eventual, que falavam baixo alguns minutos, destacavam emissários por aqui, por além, caras inquietas, máscaras de bonzos frustes, com barbas nas orelhas, beiços rachados, estrabismos demoníacos; e todas essas anatomias raquíticas de seres falhos, prometidos da morgue, com pedaços de carne vil entre rasgões de brigas traiçoeiras, enchiam a minha alma de medo, debruçando-a, semilouca, sobre um mundo de infâmia inigualável” (id:72-73).*

Tal como o narrador de “L’Homme des Foules” de Edgar Poe [“The Man of the Crowd”- 1840] persegue o homem da multidão num passeio obsessivo pelas ruas e bairros suburbanos de Londres, atraído pelo segredo que este homem parece ocultar, um segredo íntimo “qui ne veu[t] pas être dit”, também o narrador anónimo de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” segue Manuel, o “homem da multidão”, pelas ruas de Lisboa, atraído pelo segredo do seu drama interior, um segredo que o narrador procura não apenas desvendar, como acima de tudo, *dizer*.

Sob este ponto de vista, a vagabundagem nocturna permite entrever desde logo uma secreta relação de afinidade entre Manuel e o “eu” anónimo que o

persegue pelas ruas da cidade; seguindo o vulto do amigo, o narrador torna-se cúmplice não apenas da sua loucura e misantropia, mas também da sua vocação artística. Deste modo, o processo de divisão do *self* que o “eu”-narrador nos dá a conhecer a propósito de Manuel e que está na origem da sua escrita nevrótica revela-se afinal um processo idêntico àquele que é dado ao leitor acompanhar em relação ao “eu”-narrador e que está igualmente na origem da escrita da monografia do “homem de génio obscuro”.

O texto de “A Tragédia” constrói-se assim a partir da ambiguidade entre a “loucura” visionária de Manuel e a visão “semi-louca” do “eu” anónimo ou, por outras palavras, entre o a-racionalismo de Manuel e a tentação racionalizadora do “eu”-narrador: Manuel é um louco vagabundo que desiste de procurar um sentido, o “eu” é um semi-louco dividido entre o desejo racional de ordem e a constatação da desordem ou instabilidade de sentido, literalmente, do *non-sense* do mundo. Uma ambiguidade que vem desde logo confundir o leitor, desorientando-o tanto mais quanto o ponto de referência ou estabilidade que o narrador anónimo representa desaparece progressivamente, ele próprio sucumbindo à loucura e desordem geral. Neste sentido, a tensão dramática vivida pelo “eu” anónimo, simultaneamente sujeito da enunciação, voz autoral da monografia do “homem de génio obscuro”, e personagem da narrativa, amigo e cúmplice de Manuel, torna-o particularmente interessante sob o ponto de vista semântico-estrutural.

O texto de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” vem, à semelhança daquilo que encontrámos noutros textos de Fialho, provocar uma mudança de enfoque, substituir à perspectiva saudável, normal sobre o mundo, a perspectiva do louco<sup>342</sup> (ou semi-louco), instaurando uma “radically alien world-view” (Mc Elroy, 1989:31), um ponto de vista estranho, *outro*: a perspectiva do louco cria, deste modo, um contexto favorável à irrupção do grotesco e ao “estranhamento” que este convoca. A visão “semilouca” do narrador-personagem é aqui, como de resto já o fora em “O Violinista Sérgio” e “O Sineiro de Santa Ágata”, um instrumento de detecção do oculto, de decifração

---

<sup>342</sup>O tema do louco como comentador do mundo conheceu uma ampla fortuna na literatura europeia desde a antiguidade clássica, através da figura do poeta inspirado por uma loucura divina, ao Renascimento, com *King Lear* e *Hamlet* de William Shakespeare ou *D. Quijote de la Mancha* de Cervantes, até aos heróis de Dostoievski, para citar aqui apenas alguns exemplos mais significativos.

da noite que, neste caso, se confunde com os labirintos da cidade: o grotesco que irrompe dessa visão, intimamente relacionado com a realidade clínica, psicopatológica da nevrose, vem em qualquer dos casos provocar a distorção do real.

É esta visão semilouca que traz à superfície todo um mundo grotesco, uma espécie de “underworld” ou mundo da cripta<sup>343</sup> (afinal, o mundo da *grotta* que encontramos na origem renascentista do termo) que é a *expressão* da misantropia do narrador. A distorção grotesca tem um papel fundamental na pintura deste mundo subterrâneo, desta “escória humana”, como lhe chama o narrador: a “viagem ao fundo da noite” (note-se que, significativamente, Lucília Verdelho da Costa aproxima a escrita fialhiana dessoutro escritor “maldito” que foi Céline<sup>344</sup>) revela assim ao narrador um mundo de caricaturas humanas, deformadas pelo vício e pelo crime, “anatomias raquíticas de seres falhos”, “pedaços de carne vil”, um cortejo de “máscaras de bonzos frustres”, com “barbas nas orelhas, beiços rachados, estrabismos demoníacos” que enchem a sua alma “de medo”. O medo ou o “assombro” que nasce da visão de um mundo de “infâmia inigualável”<sup>345</sup>, dominado pela omnipresença espectral da morte que, em vão, as máscaras pretendem esconjurar: a visão grotesca estende-se à própria noite, metaforizada numa boca sinistra cujas “maxilas desdentadas” ameaçam engolir a cidade.

A relação entre alienação mental e alienação grotesca é um dos aspectos mais salientes da loucura como visão do mundo. A perspectiva da loucura (ou semi-loucura) descobre todo um mundo disforme, pedaços de carne humana,

---

<sup>343</sup> Note-se aqui o fascínio que o mundo da cripta exerce nos autores do século XIX, desde o exotismo medievalista dos castelos, catacumbas e subterrâneos do romance gótico, a curiosidade pelos subterrâneos ou pelos mundos “secretos” que a cidade oculta, à tentativa de racionalização que as fotografias de Nadar sobre o Paris subterrâneo representam, à deslocação desse mundo do segredo e do oculto para o “eu”, como o mostram as “histórias extraordinárias” de Edgar Poe, os *Cadernos do Subterrâneo* e *O Idiota* de Dostoievski ou mesmo a psicanálise de Freud.

<sup>344</sup> Lucília Verdelho destaca a revolta do panfletário e do escritor, mas também o lado nocturno da escrita de Fialho como uma das afinidades entre a escrita fialhiana e a do romancista de *Voyage au bout de la nuit*. Cf. (COSTA, 2004a: 324; 2004b:55). Ao mesmo tempo, aproxima ainda Fialho de pintores expressionistas como “Rouault, Beckmann, Dix, Grosz”, ou de “cineastas como Murnau, Dreyer e Fritz Lang (como “M”, de Murder, deste último)” (COSTA, 2004b:55). A este respeito acrescentará ainda que: “Fialho é um expressionista, as suas imagens parecem saídas dum filme alemão dos anos 30, as sombras e os sons adquirem uma autonomia visual que se alonga em pesadelo, a realidade deforma-se para se confundir com os espectros da mente, quais felinos vagabundeando por uma cidade de fantasmas” (COSTA, 2004a:85).

<sup>345</sup> A misantropia do narrador mostra-se, neste ponto, idêntica à de Manuel, para quem a vida se reduz a “uma pavorosa guerra de raposas contra lobos” (1992b:50).

corpos (ou fragmentos de corpos) grotescos, máscaras sem rosto: visto sob a perspectiva da demência, o mundo aparece como um antro de loucura e crime, um espaço ominoso, dominado por forças a-rationais ou irracionais ou, em termos mais expressivos, como um vasto e absurdo manicómio. O próprio Manuel, ou talvez mais exactamente o *outro* que nele se oculta, surge ao olhar semi-louco do anónimo narrador como um potencial criminoso, cuja “abjecção”<sup>346</sup> lhe inspira um “desgosto horrível” (1992b:73). Se, como observou Wolfgang Kayser, este aspecto ominoso do grotesco revela “the innermost secret of existence” (1981:52), esse segredo íntimo parece ainda aqui dizer respeito a uma primitividade ou animalidade original<sup>347</sup>, àquilo que há no homem de inumano ou o des-humaniza.

Bernard Mc Elroy dá-nos conta da importância da loucura como visão do mundo nestes termos:

*“If madness can suggest to a rationalistic viewer the animal nature of man and can simulate the primitive rage below the patina of civilization, madness can also fascinate, for it is a foreign and frightening way of life, a form of knowledge, of alien knowledge certainly, but knowledge nonetheless. It is the very otherness of the madman’s view that can often make his observations unsettling; he can see, and can admit he sees, things that the sane man with a vested interest in the sane world must ignore, repress or flatly deny. And when modern man confronts his primitive self in the avatar of the lunatic, such alien knowledge is essentially magical. As in the sophisticate’s response to primitive magic, there is fascination-repulsion in our response to madness, together with the nervous intuition that it may embody some truth inaccessible to reason and “reality”. Thus our response to madness is similar to our response to the grotesque, may, in some cases, be identical to it”* (Mc Elroy, 1989:95).

---

<sup>346</sup> Manuel surge descrito pelo narrador como um ser abjecto, cuja loucura o leva não apenas ao vício do álcool, mas também a roubar e mesmo a agredir o amigo Pratas com um cutelo cirúrgico, provocando, pelo menos em determinados momentos, a repulsa do narrador. Neste sentido, não será demais sublinhar uma certa relação de afinidade entre a monografia de Manuel e o herói abjecto que Dostoievski introduzira na literatura europeia, nomeadamente em *Cadernos do Subterrâneo*.

<sup>347</sup> Ao traçar-nos a história da loucura, Michel Foucault sublinha deste modo a relação entre loucura e animalidade, particularmente visível no século XVII: “But there was a certain image of animality that haunted the hospitals of the period. Madness borrowed its face from the mask of the beast. Those chained to the cell walls were no longer men whose minds had wandered, but beasts preyed upon by natural frenzy: as if madness, as its extreme point, freed from that moral unreason in which its most attenuated forms are enclosed, managed to rejoin, by a paroxysm of strength, the immediate violence of animality (...) For Classicism, madness in its ultimate form is man in relation to his animality, without other reference, without any recourse”. In: *Madness and Civilization: a History of Insanity in the Age of Reason* (apud Mc Elroy, 1989:95).

O que torna o texto de *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* inquietante é não apenas a descrição da loucura de Manuel, a sua lenta desintegração física e psíquica, mas sobretudo o processo de alienação mental do “eu”-anónimo, o conflito dramático que tem lugar dentro dele, a insegurança que este conflito provoca no leitor. É que, ao contrário do par tradicional louco/são, em que o são comenta ou se ri da loucura do outro (mantendo-se deste modo inabalável a confiança na razão), paradigmaticamente representado nas figuras de D. Quixote e Sancho Pança da novela cervantina, o que encontramos no texto de Fialho é algo mais inquietante: é o comentário de um “louco” ou semi-louco sobre a vida de outro louco. Daí naturalmente a incomodidade que este texto gera no leitor, confrontando-o com a suspeita de viver ele próprio num mundo absurdo, insane. Afinal, o “íntimo segredo” que a *A Tragédia* revela.

#### **2.4. Nevrose e polarização: o teatro do “eu”**

É através do “eu” anónimo que ficamos a conhecer a escrita nocturna, visionária, do homem de génio obscuro, ao revelar-nos um dos fragmentos da sua obra literária encontrado entre os papéis do espólio. A força expressiva das imagens e visões, a “estética do horror” que esta escrita configura, exercem sobre este narrador anónimo um fascínio de que ele próprio nos dá conta nestes termos:

*“O descritivo da noite de Alcácer, depois da derrota sebastiânica, li-o a correr em meia hora, mas posso afirmar que nunca em literatura alguma do mundo o horror foi dado com tamanha expressão potencial como nessas quarenta páginas de catástrofe, que a noite do deserto aliena com todo o mistério dos seus espantos e todos os uivos dos seus chacais. Era incomparável e estranho! - Goya e Edgar Poe, com mergulho na mais profunda chacina de tortura, e deformidades de visão onde se via latejar, monstruoso, o feto do assombro, arrancado por furiosas mãos às entranhas mentruais do inarrável.*

*Sob o império da acuidade pictural que move a cena, no espírito do artista, a prosa*

*deforma-se, quebrando as moldagens consagradas, fugindo de propósito ao ritmo músico, para reduzir-se a esquadões de frases rápidas, tumultuárias, bruscas, vozeantes, sem aparente ordenação gramatical na formatura, e no entanto horríveis de expressão como Medusas, duma desesperada energia em que as palavras deixam de ser sons para ser formas, e estas organismos, e estes funções, e estas tecidos palpantes, com sangue, cheiro, uivos, circulação, fibra nervosa e tempestades.*

*Oh, fulminante, sublime, único! Inda me recorda a pintura tumular dessa paisagem do deserto, o céu pesado de vapores, a roçar pelas areias os seus listrões de ventre tífico, e a leste os dois leitos de rios podres, com penedias onde os abutres crucitam, por cima dos altares do acampamento em destroço, cambaleando de bêbedos, por haverem comido os olhos fermentados dos cadáveres.*

*Na planura em sombra, toda ululante de rumores que soam fúnebre, há calafrios de vida fantasmática, galopes de corcéis batendo as armas de incertos cavaleiros, vozes que nas trevas se chamam, sem resposta, ladainhas e delírios, ralos de agonia e canções de soldadesca, a quem o medo talvez tirou a razão, antes da vida. Sob o calor asfixiante, vaga, em baforadas, esse cheiro de defunto e sangue podre que incita à cópula, dizem, a soldadesca. E de quando em quando, um relâmpago mostra de repente os ladrões árabes avançando em bandos alvadios, de alfange nu, para escorchar à revelia os moribundos: e, por cima, bêbedos de carnagem, fornicando e comendo sobre a morte, cada vez mais, os abutres turbilhonam, numa festa de animais gozosos da tortura humana...” (1992b:65-66).*

A evocação do episódio histórico de Alcácer-Quibir (que Antero de Quental apontara como uma das causas da nossa decadência) surge-nos aqui desrealizado numa pintura de horror em que as imagens se autonomizam em relação ao conteúdo, num delírio de loucura deformante que faz lembrar o expressionismo intemporal de Goya (Fig.19 e 20) , as visões apocalípticas de Bosch ou a imaginação visionária e macabra de Poe. Esvaziada do seu significado histórico e político nacional, a noite de Alcácer é um pretexto para a pintura de uma paisagem do deserto, nocturna, “tumular”, onde o fulgor momentâneo dos relâmpagos (num claro-escuro tão ao gosto de Fialho), deixa entrever dois rios podres, abutres que comem os olhos fermentados dos cadáveres, árabes saqueando os moribundos, bêbedos “fornicando e comendo sobre a morte”.

Despolarizada, a batalha de Alcácer-Quibir cede lugar a uma paisagem onírica, subjectiva, onde a violência e a anarquia das imagens se constitui

como o conteúdo manifesto<sup>348</sup> dos sonhos de Manuel. O simbolismo inerente a estas imagens permite no entanto interpretar o conteúdo latente desses sonhos, descobrir “la lingua spontaneamente tropica dell’inconscio”<sup>349</sup> (Biagini, 1993:38): a batalha de Alcácer-Quibir torna-se o símbolo da batalha interior, o deserto e os dois rios podres constituem uma alusão simbólica à alienação em relação ao exterior e à duplicidade mental de Manuel, as imagens dos abutres e dos árabes despojando os cadáveres sugerem a ameaça de morte e a derrota de Manuel pelo *outro*, a orgia dos bêbedos contém subliminarmente uma alusão ao alcoolismo de Manuel, à luta vida/morte e à celebração das forças primitivas, instintivas, “dionisiacas”, sobre a “lucidez” de Manuel (note-se aqui a relação de afinidade, no fascínio pelo “inquietante” e pelos aspectos mais subterrâneos da alma humana, entre a poética fialhiana e a poética de autores pré-freudianos como Poe ou Dostoievski, autores que reiteradamente a escrita fialhiana convoca).



Goya, *Desastres de la Guerra*

(Fig. 19) Goya, “*Tanto y más*”, Desastre 22, 1810

(Fig. 20) Goya, “*Las resultas*”, Desastre 72, 1815-1820

No excesso<sup>350</sup> que a caracteriza, a paisagem do deserto é a expressão do

<sup>348</sup> “What has been called the dream we shall describe as the text of the dream or the manifest dream, and what we are looking for, what we suspect, so to say, of lying behind the dream, we shall describe as the latent dream-thoughts”. Sobre a distinção freudiana entre conteúdo manifesto e conteúdo latente cf. *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, Lecture XXIX, “Revision of the Theory of Dreams” [1932], (FREUD, 1986b:9).

<sup>349</sup> Cf. Enza Biagini, “La motivazione letteraria come nevrosi”. In: DOLFI, Anna (1993) (ed.).

<sup>350</sup> O excesso é, aliás, teorizado pelo próprio Fialho como uma característica da sensibilidade estética nacional, mas também como princípio fundamental da sua poética. Veja-se, a este respeito, a seguinte afirmação de “Lisboa Velha e Lisboa Nova”, texto incluído em *Lisboa Galante*: “Queremos na obra de arte o excesso, qualquer forma que a traduza

horror de viver, ou talvez melhor, a própria vida enquanto *expressão*: um deserto sinistro onde “uivam” os chacais. Uma paisagem pulsional onde se dá a ver “a realidade “expressionista” que Eduardo Lourenço definiu como “um excesso de vida, da pura vida, na sua opacidade e energia cegas, à Schopenhauer, sem outra inscrição além da da morte, ao fim e ao cabo a *única* realidade, aquela que desrealiza todo o universo, sobretudo o nosso, interior” (Lourenço, 2004:26). E note-se aqui a coincidência significativa de Eduardo Lourenço se referir ao expressionismo como uma estética por definição indefinível, *expressão* do “*inexpresso* da subjectividade”, dificuldade que o narrador anónimo partilha ao tentar definir a estranha escrita de Manuel como uma escrita arrancada “às entranhas mentruais [sic] do *inarrável*”.

A preocupação de *expressão* é, aliás, um dos traços do estilo de Manuel que o “eu” anónimo procura enfatizar. De acordo com a linguagem utilizada por aquele que diz “eu” na descrição do texto de Alcácer, o estilo de Manuel aproxima-se do *style de décadence*, tal como o caracterizaram Bourget ou Nietzsche: as frases “tumultuárias” e anárquicas (“sem aparente ordenação gramatical”) autonomizam-se em relação ao texto, as palavras tornam-se independentes em relação à frase, deixam “de ser sons para ser formas, e estas organismos, e estes funções, e estas tecidos palpitanes, com sangue, cheiro, uivos, circulação, fibra nervosa e tempestades”. Frases, palavras e imagens tornam-se “horríveis de expressão como Medusas”, provocando o “assombro” no leitor e, neste sentido, “petrificando-o”.

Recorrendo à imagem da Medusa para definir a criatividade nevrótica de Manuel, o narrador chama, com efeito, a atenção para a beleza do significante, para a realidade física, corporal da palavra/imagem (organismos com “sangue, cheiro, uivos, circulação, fibra nervosa”), mas também para o “perigo” que essa beleza medúsea esconde, a vertigem do abismo que ela convoca, porque nela se espelha o Horror e a Morte<sup>351</sup>. A imagem da Medusa é deste modo não

---

e comprove. Em literatura, a hipérbole, um estilo atormentado de imagens e cheio de bizarras teorias. Na tela, coloridos estridentes, veemência, profusão” (1992h :14). Jacinto do Prado Coelho vê nesta escrita hiperbólica de Fialho mais um sinal de afinidade com o estilo barroco (COELHO, (ed.) 1944:42).

<sup>351</sup> Veja-se o importante estudo de Mario Praz *La Carne, la Morte e il Diavolo*, e em particular os capítulos “La bellezza medusea” e “La belle dame sans merci”, com abundante informação sobre a significativa metamorfose que a figura mitológica da Medusa conheceu na literatura europeia, particularmente a partir do Romantismo, desde símbolo romântico da Beleza contaminada pela morte, a símbolo da Beleza oculta, esfingica, como aquela que se manifesta

apenas metáfora da escrita de Manuel, mas também símbolo do Grotesco, do sentimento de estranheza ou de terror que este provoca em quem o contempla, como o demonstra a descrição do fragmento de Alcácer<sup>352</sup>: o grotesco –diz-nos Geoffrey Harpham- “is always a civil war of attraction/repulsion” (1982:9).

Curiosamente, importa sublinhá-lo, a descrição da noite de Alcácer com a qual o leitor é confrontado, não é o texto original de Manuel, mas a descrição de uma descrição, um texto em segunda mão que se constrói como “emoção patética” de uma leitura. Tal facto não deixa de ser significativo sob o ponto de vista semântico-estrutural, tanto mais que, de Manuel, enquanto escritor, pouco ou nada conhecemos, a não ser, como é o caso, de forma mediatizada: o seu “génio” permanece, pelo menos para o leitor, “obscuro”. O que, desde logo, vem centrar a atenção no narrador na primeira pessoa, simultaneamente personagem e amigo de Manuel, mas também o seu biógrafo e herdeiro artístico (depositário do espólio literário de Manuel, a ele se deve a divulgação de fragmentos como a noite de Alcácer); as constantes intromissões deste narrador anónimo ao longo da narrativa sobre a doença de Manuel, as anotações, comentários, anedotas, diálogos ou divagações que introduz, tornam ainda mais ambíguo o seu papel na narrativa, provocando a desorientação do leitor.

O próprio narrador parece não apenas ter consciência desta ambiguidade como pretender jogar com ela, como se pode confirmar na nota de rodapé que acompanha as páginas de abertura de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”:

*“Mercê de não sei que misantropia moral, que me faz desconfiar dos homens a cuja evolução não assisti, resulta que, não podendo eu já fazer amigos novos, transformo os velhos em projecções do meu próprio ser, e assim cuido moedá-los, com a minha estima fraterna, em outras tantas modalidades do estranho animal que em mim se agita, por forma a me produzir a ilusão de que, vivendo entre eles, realmente eu não vivo senão comigo mesmo” (1992b:33).*

---

no sorriso de Gioconda, a símbolo de uma Beleza fatal ou vampírica como aquela que fascina a sensibilidade Decadentista (PRAZ, 1982:32-39;183-sg).

<sup>352</sup> A referência explícita a Goya (assim como a Poe) no texto de Alcácer é a este nível sintomática: basta pensarmos que, num estudo pioneiro sobre o grotesco, *The Grotesque in art and literature* [1957], Wolfgang Kayser confessa que o seu interesse por esta temática lhe surgiu depois de uma visita ao Museu do Prado. Cf. (KAYSER, 1981:9).

Deste modo, o narrador ao apresentar-nos Manuel como um caso de duplicidade mental, não deixa de, subliminarmente, sugerir que o desdobramento psíquico o caracteriza igualmente a ele próprio, ou por outras palavras, que também ele configura um caso clínico de nevrose. Manuel seria assim, como ele nos diz, uma das “projecções do meu próprio ser”, uma das “modalidades do estranho animal que em mim se agita”, isto é, um *alien*, destinado a preencher a solidão gerada pela sua misantropia, assegurando-lhe a “ilusão” de uma identidade que não pode ser construída fora do contexto relacional da alteridade (“vivendo entre eles (...) eu não vivo senão comigo mesmo”). Aumentar a mistificação lúdica, o narrador acrescentará ainda que “por conveniência de família” é “forçado a envolver no pseudónimo de Manuel” a estranha personalidade que constitui o centro da sua escrita: a hipertrofia do “eu” que esta escrita nevrótica leva a cabo, deixando entrever um “eu” dividido e contraditório, em luta com os seus fantasmas interiores é desde logo uma das marcas do expressionismo de Fialho.

A duplicidade mental, permitindo o diálogo entre o “eu” e o outro, constitui assim uma forma de encenação dramática do “eu”, de criar um “drama em gente” cujos actores principais são o “eu” e o(s) *outro(s)* que nele habitam. Neste sentido, o narrador de *A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro* seria o dramaturgo do sua própria “tragédia” interior, a tragédia de alguém que se descobre fragmentado, duplo, num mundo em ruínas: uma tragédia em que Manuel não é senão uma das suas máscaras ou *personae* trágicas. Não estamos assim muito longe da escrita dramática de Pessoa ou do drama do desdobramento do uno em duplo<sup>353</sup> que obsidia a narrativa ficcional de Mário de Sá-Carneiro, em particular *A Confissão de Lúcio* [1914] ou *Eu-Próprio o Outro* [1915].

---

<sup>353</sup> O tema do duplo, aliado à morte ou suicídio do “eu”, estava aliás já presente em Edgar Poe (*William Wilson*) e Maupassant (*Le Horla*), autores que Fialho confessadamente admira.

## 2.5. A metamorfose grotesca: o “eu” e as máscaras

Ao longo da narrativa de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” são várias as marcas da cumplicidade que se estabelece entre o sujeito anónimo da enunciação e Manuel, o homem de génio obscuro e personagem: a dedicação que este “eu” anónimo demonstra pelo amigo ao longo da sua doença, vigiando-lhe permanentemente os passos, velando-o nos períodos mais críticos, a confissão de que ele próprio “morrer[á] de dor se ele morrer” (1992b:58), a loucura que progressivamente o atinge à medida que evolui a doença de Manuel, a existência boémia, a frequência dos teatros e a vocação literária comum, são sintomáticas desta relação especular entre o “eu” anónimo e Manuel.

Esta relação torna-se particularmente significativa na afinidade que se estabelece entre a metamorfose grotesca de Manuel e a “loucura” do amigo. Com efeito, à medida que Manuel vai perdendo a razão e a (des)polarização interior tem lugar, os traços humanos vão-se apagando para dar lugar à sua transformação num ser estranho, *outro*. Progressivamente, Manuel perde o controlo (e a capacidade) dos movimentos, a capacidade de raciocínio, a capacidade de falar e de se relacionar com os outros, regredindo na escala da evolução animal, transformando-se num “animal inferior”<sup>354</sup>, “cão invisível” ou “larva acéfala”, até à sua “coisificação” grotesca (monstro, carcaça parálitica, ou máscara): a loucura, como nota Mc Elroy, “deprives the individual of those qualities by which we usually describe human dignity or even define human identity: the power to reason, the power to speak intelligibly, the power to control bodily motions, the power to maintain normal postures and gestures such as sitting or standing, a correlation intelligible to others between intentions and actions, between physical surroundings and the response to them” (Mc Elroy, 1989:95). O grotesco é ainda aqui, como notou Maria João Reynaud,

---

<sup>354</sup> Como notou Murielle Gagnebin a respeito do feio na pintura de Goya, “le visage humain animalisé représenterait en quelque sorte, le passé de la raison” (...) “la déformation négative d’un donné originel et pur”, a degradação do homem que, perdendo a razão, a marca da sua *diferença* em relação aos outros animais, se vê decaído “au rang de la bête” (1978:52).

“um princípio estético desestabilizador” que permite “abolir a oposição entre homem e natureza, (...) negar, enfim, os princípios de identidade e não contradição” (2000:45).

O primeiro indício da metamorfose de Manuel surge logo após o momento em que os médicos declaram o carácter irreversível da doença, deitando por terra as esperanças dos amigos. Nesse momento, Pratas e o “eu”-narrador observam Manuel a descansar, apercebendo-se então da metamorfose animal que começa a ter lugar dentro dele:

*“Descansava efectivamente, imóvel, mas com os olhos abertos, uma baba gomosa a escorrer-lhe em fio da boca trémula, e na face uma tal desumanização de inteligência, uma tal rigidez na morte da vontade, que se nos afigurou aos dois que ele era outro, e que uma alma de animal inferior se lhe substituía no invólucro material ao ser antigo”* (1992b:55).

Dias mais tarde, observando Manuel sentado num sofá, o “eu”-narrador confia-nos a sua incomodidade ou “estranhamento”, ao não reconhecer no corpo (supostamente) de Manuel o seu companheiro de boémia:

*“o monstro que aí está nesse fauteuil não é mais Manuel, senão a larva acéfala, o embrião vital originário duma cadeia de seres inquietadores, que, tendo na sua primitividade todos os vícios da terra, fecham o ciclo da vida - por um sarcasmo de matéria, a quem eu já nem ao menos sei dar foros de organizada”* (id:59).

Uma noite em que o narrador tenta (re)ensinar Manuel a falar, este não consegue pronunciar uma palavra, transfigurando-se perante o olhar atónito do professor improvisado:

*“em vão tentou dizer a palavra, e, como os meus olhos se faziam duros, vi-o fazer de repente um esforço horribilíssimo, ter carfologias destruidoras nos dedos, deformarem-se-lhe na boca os sons, saírem-lhe ruídos glóticos dolorosos, uivos em vez de sílabas, nada de perceptível, nada de humano; e o livro foi parar ao meio da casa, e rompeu a chorar numa espécie de grunhido, que me foi a prova cabal da sua perda, e que eu nunca mais na vida esquecerei”* (id:60).

Deste modo, o “eu”-anónimo (assim como o leitor) assiste ao espectáculo

da desintegração física e psíquica de Manuel, à sua lenta metamorfose<sup>355</sup> num *alien*, animal ou “coisa” grotesca. Mas este espectáculo de desumanização e de des(polarização) interior tem inevitavelmente consequências sobre o seu próprio psiquismo; é no momento em que se vê confrontado com a irreversibilidade da doença de Manuel e, sobretudo com a desumanização que a perda da linguagem indicia, que este “eu” anónimo “enlouquece”, fugindo de casa e perdendo-se na noite de Lisboa:

*“...Fujo de casa, a porta fica aberta, e, correndo pelas ruas, a minha cabeça tresvaira, e parece-me que não sou eu que vou, mas a cidade que se desvia de mim como dum doido”* (1992b:60).

Deste modo, o “eu” anónimo transforma-se ele próprio num louco-vagabundo de quem a cidade parece ter medo, desviando-se para o deixar passar (a distorção grotesca implícita nesta metáfora é ainda aqui um aspecto a sublinhar). A cidade reflecte os conflitos deste “eu” anónimo, adquirindo vida, movendo-se, e transformando-se numa entidade ameaçadora, hostil, que evoca as cidades apocalípticas (Fig.21) do pintor expressionista Ludwig Meidner [1884-1966]: um espaço de destruição que é a expressão dos mais íntimos terrores do “eu” anónimo, a expressão da angústia que este “eu” sente perante *aquilo* que não consegue sequer pronunciar, a inevitável morte de Manuel.

---

<sup>355</sup> A aproximação da metamorfose de Manuel à metamorfose de Gregor Samsa, o protagonista de *A Metamorfose* de Kafka torna-se aqui inevitável. Gregor Samsa acorda uma manhã depois de um sonho agitado e vê-se inexplicavelmente transformado num insecto, embora mantendo intactas as suas capacidades mentais: mas ao contrário de Gregor, cuja metamorfose é o resultado de uma força exterior, obscura e a-racional, a metamorfose de Manuel é simultaneamente exterior e interior, um processo de desagregação ou implosão interior que só pode culminar na morte da personagem. Cf. nota 335.



(Fig. 21) Ludwig Meidner, *Apocalyptic Landscape*, 1912

Se já aqui se anuncia o elemento “mágico” que Bernard Mc Elroy definiu como um dos ingredientes mais importantes do grotesco moderno, “the intuition of the world as monstrous, as capable of efficacy or aggression in magic, fantastic ways (1989:184), este elemento é sobretudo visível no final da narrativa, quando o narrador, cedendo à loucura, se deixa vencer pelos seus mais íntimos fantasmas e terrores.

Assim, quando o estado de saúde de Manuel se agrava, numa “*sexta-feira, treze* [itálico de Fialho] de Fevereiro, com escaramuças de Carnaval já pelas ruas”, por entre o riso das pessoas que passam e parecem persegui-lo, o narrador não consegue deixar de ouvir um “cão invisível” cujos uivos “lhe fazem frio”:

*“o uivar dum cão invisível dá-me a impressão dum choro que eu bem sei que é meu, e que ao mesmo tempo alguém está a chorar fora de mim” (id:79).*

A superstição que o “eu” anónimo aqui denuncia, visível quer na referência à sexta-feira treze (destacada em itálico), quer na estranha coincidência cronológica do agravamento do estado de saúde de Manuel com os preparativos do Carnaval, quer sobretudo na metáfora inquietante do “cão invisível”, geram no leitor uma sensação “uncanny”, agudizada pela secreta analogia que a perspectiva transtornada do “eu” anónimo insinua entre este “cão invisível” e Manuel, este último anteriormente designado no texto, em

alusão à sua existência boémia, como um “cão vadio”.

O “estranhamento” que os uivos ou o choro do cão invisível provocam no “eu” anónimo (e a estranha ressonância que estes sugerem com uivos dos chacais que encontramos na descrição da noite de Alcácer) diz respeito, em primeiro lugar, ao facto de neles ecoarem os “uivos” ou os “guinchos” de Manuel. Mas esse “estranhamento” decorre ainda de um terror mais vasto, universal e intemporal, de uma crença primitiva, “mágica” (no sentido que, de acordo com Bernard Mc Elroy, temos vindo a referir), segundo a qual o universo é dominado por espíritos hostis, forças sombrias e ocultas que visam o aniquilamento ou a humilhação do homem. O “inquietante” advem aqui da ambiguidade gerada em torno deste “cão invisível”, metamorfose ou “encarnação” do espírito de Manuel (ou mais exactamente do *outro*, do louco que existe dentro dele), agora liberto da “máscara” corporal e apostado na destruição do amigo e herdeiro intelectual ou reduzido a uma projecção fantasmática dos medos e angústias do “eu” anónimo: por outras palavras, o “inquietante” advem da ambiguidade criada entre a dor de “alguém que [chora] fora de mim” e a dor que “afinal de contas é só minha”, como nos confessará este “eu” anónimo. A alienação grotesca é deste modo a expressão do medo ou assombro perante a morte, essa morte que a tragédia do homem de génio obscuro nos dá afinal a ver sob a forma de espectáculo ou “fingimento” dramático.

Em qualquer dos casos, os “uivos” que ecoam na noite (e no texto de *A Tragédia...*) confrontam-nos com uma estética do inarticulado, do inexpresso ou indizível, ou, por outras palavras, do “grito”, numa confirmação daquilo que temos vindo a caracterizar ao longo destes últimos capítulos como o expressionismo grotesco de Fialho. E não será demais lembrar aqui a distinção que Maria João Reynaud deixa implícita, a respeito da escrita de Raul Brandão, entre a “vertente solar” que caracteriza o Impressionismo (que raramente encontramos na escrita de Fialho, salvo num ou noutro momento em que o poeta se sobrepõe ao ficcionista e ao panfletário) e a vertente sombria que define o Expressionismo (Reynaud, 2000:45).

O terror mais íntimo<sup>356</sup> deste “eu” anónimo, o seu “segredo” mais escondido é aquele que ele próprio nos dá a conhecer, sob a forma de um diálogo fortuito (ou talvez com mais propriedade, monólogo) com um companheiro nocturno que o ouve, perplexo e quase sem palavras:

*“Ser enterrado vivo! Eis o avantesma máximo da tortura, com que se vinga no homem a terra bruta, ciumenta da corda de alma que em nós vibra. O maldito cão, que se não cala!.. (...) Os uivos deste cão fazem-me frio! (...) –Não haveria meio de pôr nas sepulturas um tubo de ferro? (...)*

*-Porque, reflecta você, não há nada mais pavorosamente concebido para nos endoidecer, como esta ideia da possibilidade de se estar num caixão, amarrado, debaixo de terra, as vestes molhadas, o verme roedor que se adivinha, a negrura da noite absoluta, um silêncio de fundo do mar, a nos pôr gluglus de dilúvio nos ouvidos...*

*-Hem? Falta-lhe o ar: é a asfixia ascendente do sepulcro...- ponha na sua ideia agora, as exalações da terra húmida, da terra egoísta, da terra devorante, da terra debochada, da terra que nos lambe e que nos palpa, chorando sobre nós o regelo das suas larvas invasoras – você quer-se mexer, percebe?, soltar um grito, cheio de ideias de ar livre, de sol, de igrejas, de relvas, de horizontes, e a passarem-lhe por cima da carne, hediondos seres, até que a toupeira das covas comece a lhe pregar dentadas nas pálpebras, com ânsia, na pata das orelhas, de repente, nas cartilagens das asas do nariz... - Ouve este cão, você?*

*-Hã?*

*-Como será que os seus uivos podem exprimir assim uma desventura, que afinal de contas é só minha?” (1992b:80-81).*

É este medo de ser enterrado vivo (avolumado<sup>357</sup> certamente pela leitura de Poe), o medo da asfixia, de querer gritar e não poder, que está na origem das imagens grotescas da degradação, despedaçamento e mutilação do corpo que aqui encontramos -a imagem do corpo devorado por “seres hediondos” ou pela

---

<sup>356</sup> Este é, aliás, um dos medos que atormentam o próprio Fialho, como nos confessa o seu amigo Dr. Vicente Taquenho que o apresenta como contra-argumentação à tese do suicídio de Fialho: “Fialho era incapaz de pôr termo à existência, por um acto violento. Ao contrário, a ideia da morte horrorizava-o, bem como a ideia de que o podiam enterrar vivo, e metê-lo numa cova. Mais de uma vez, nalguma fase aguda de neurastenia, nele tão frequentes, me pediu que, se viesse a morrer antes de ter feito construir o seu jazigo, lhe desse um lugar no meu e mesmo num testamento anterior me deixava o encargo de lhe cortar as carótidas”. In: *Fialho de Almeida: In Memoriam* (TAQUENHO, 1917:279). Registe-se ainda a este respeito a estranha coincidência de, como nos testemunha o Dr. Vicente Taquenho, Fialho ter confessado ao amigo o seu agravamento de estado de saúde no dia 28 de Fevereiro de 1911, terça-feira de Entrudo (Fialho faleceria no sábado seguinte, dia 4 de Março), tendo então admitido que “esta[va] por pouco”. Se Fialho não “encenou” a sua própria morte, fica pelo menos a estranha sensação de que, no seu caso, terá sido a vida a imitar a ficção, certamente a melhor homenagem que podia ser feita ao escritor.

<sup>357</sup> Veja-se, a título de exemplo, o famoso conto “Le Chat noir” e o macabro “emparedamento” quer do gato preto, quer da mulher do narrador, ambos vítimas da perversidade deste último, cujo brutal assassinio será descoberto através dos estranhos gemidos que a polícia ouve sair do muro. Cf (POE, 1980:58-70).

terra, metamorfoseada ela própria num organismo voraz que “lambe” e “palpa”, assim como a imagem da toupeira descarnando as orelhas e o nariz-, são a expressão de um *terror pânico* que nenhuma palavra pode dizer, o “grito” incontido do homem que se descobre impotente num mundo monstruoso e hostil: o “estranhamento” ou alienação que estas imagens provocam no leitor é indissociável do “horror” que esta derradeira forma de agressão e humilhação<sup>358</sup> infligida no homem significa, a imagem do trágico que define a sua condição existencial<sup>359</sup> no mundo.

Não deixa, no entanto, de ser igualmente “inquietante” a estranha coincidência de a morte de Manuel ocorrer num dia de Carnaval. É nesse momento que a metamorfose de Manuel parece completa, a desumanização ou “coisificação” grotesca plenamente atingida; “Manuel” ou *aquilo* que resta de Manuel surge-nos descrito como uma “carcaça parálitica”, como um “palhaço” ou máscara grotesca representando o seu último papel no anfiteatro da vida:

*“o transporte dessa carcaça parálitica e viscosa do Hospital, para a Casa de Saúde, numa terça-feira de Entrudo, por ordem dela, foi já um começo de enterro de palhaço, atravessando devagar as ruas novas do Bairro Estefânia, entre os apupos de máscaras, e o tremoços e os gritos de estupidez popular pinchando fora do sinistro cárcere de si própria” (id:82).*

---

<sup>358</sup> A imagem grotesca do corpo descarnado e humilhado torna-se quase uma obsessão na escrita fialhiana. Uma das suas concretizações ficcionais mais paradigmáticas é aquela que encontramos no conto “Três Cadáveres”, incluído em *O País das Uvas*: a descrição do enterro de Marta, ao mesmo tempo que serve para condenar uma sociedade hipócrita e monstruosa que até da morte faz negócio, surge como um pretexto para a visão grotesca (e neste caso, poderíamos acrescentar, cinematográfica) do corpo da “doente 27”, a jovem e bela tísica por quem o estagiário de medicina João da Graça se apaixonara, caindo desamparado na terra enlameada. Por não ter quem lhe pagasse as despesas do funeral, a “doente 27” fora conduzida à sepultura num caixão de aluguer, pelo que se tornara necessário retirar o corpo do caixão para o entregar, sem qualquer protecção, à terra. Mas no momento em que o coveiro se apressa para executar esta operação, pedindo auxílio a um gato-pingado, este reage violentamente com um gesto obsceno, o que vem desencadear uma série de acontecimentos “tragicómicos”. João da Graça precipita-se para auxiliar o coveiro, mas a terra “subitamente esbarrondou” debaixo dos pés do desafortunado estudante, provocando a queda desamparada do corpo de Marta no charco em que a chuva transformara a sepultura: “Houve uma praga medonha do homem sobre quem a lama espirrará, no impulso da queda, com um *plau!* espapaçado e flácido de papas; e vestido, meias, cabelos da pequena, ficou tudo coberto de crostas repelentes (...) [D]espoetizada do seu pudor, por aquela injúria, a morte revestira assim uma feição de vileza esmagadora” (1992:215-216). O corpo salpicado de crostas repelentes, a coroa de flores rolando na lama, os “piolhos brancos, furiosos” espreitando das madeixas dos cabelos, constituem a imagem grotesca e ao mesmo tempo “patética” da derrelicção enquanto condição existencial do homem no mundo, da destruição ou aviltamento absurdo a que este o condena. Daí a alienação que esta imagem provoca em João da Graça (mas também no leitor), despolarizando-lhe uma “realidade” modelizada a partir de leituras ultra-românticas, confrontando-o com o trágico e “inexplicável” horror de uma destruição anunciada.

<sup>359</sup> A concepção do mundo como uma entidade obscura e hostil e do homem como um ser “condenado” revela assim uma interessante afinidade com aquilo que o romance existencialista viria posteriormente a desenvolver e, em particular, com as metáforas do homem “condenado” e da “cidade sitiada pela peste” que encontramos na obra de Albert Camus ou o sentimento da “náusea” que Jean-Paul Sartre haveria de definir como expressão da condição existencial do homem no mundo.

O funeral de Manuel fundindo-se e confundindo-se com o cortejo das máscaras e a festa popular nas ruas de Lisboa é aqui mais uma das manifestações da carnavalização grotesca da realidade a que a escrita de Fialho procede: a desordem que o mundo anárquico do Carnaval vem instituir torna ainda mais evidente a indecibilidade de sentido, a ambivalência entre o rosto e as máscaras. Uma ambivalência que não deixa de ser significativa sob o ponto de vista semântico; neste sentido, a máscara torna-se, como observa Murielle Gagnebin, “une clarification, pas une manière de cacher (...) le masque ne fait que rendre *évidente* la laideur intrinsèque de l’homme” (1978:39).

A “carnavalização” contamina igualmente o texto de “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro”, configurando um espectáculo em que contracenam duas (ou três) personagens que trocam de máscaras entre si, num jogo delirante que provoca a desorientação ou confusão no leitor. A tragédia de Manuel configura-se deste modo como a encenação do seu próprio “suicídio”, um espectáculo simultaneamente trágico e grotesco, que este dá a ver ao amigo e anónimo narrador: aniquilar-se, resistir à loucura<sup>360</sup> e às visões é matar o *outro*, o artista de génio obscuro, a única forma de preservar a razão e a unidade interior, “suicidar-se” significa renunciar ao fingimento e à loucura como condição da escrita. Mas a máscara do “outro”, do artista de génio obscuro, parece ser aquela sob a qual se oculta o rosto do “eu” anónimo, cuja existência enquanto escritor é indissociável da tragédia de Manuel; Manuel torna-se assim o “palhaço”-histrião cujo sacrifício<sup>361</sup> é condição da existência do “outro”, do “eu” anónimo e escritor cuja “loucura” artística transmutará a sua morte num espectáculo verbal/visual simultaneamente perverso e grotesco. Um espectáculo que, ao escolher como cenografia o mundo ilusório do Carnaval e do circo, se configura não apenas como encenação do drama de Manuel, mas encenação simbólica de um drama mais vasto, o drama da existência que

---

<sup>360</sup> É este ideal estético que o narrador vê simbolizado no frontispício das *Toquades* de Gavarni: a Loucura voltando entre as mãos um crânio, por cujos buracos se evola um enxame de borboletas (FIALHO DE ALMEIDA, 1992b:65).

<sup>361</sup> Como salienta Vergílio Ferreira, o palhaço centra “a sua tragédia na própria alegria que [dá] aos outros. (...) Ele fascina como símbolo do contraste entre a verdade trágica da vida e a plenitude que se lhe sonha. Ele fascina ainda porque reincarna o Cristo que se condena para que os outros se salvem” (FERREIRA, 1991:179-180).

reduz o homem à condição de um “palhaço” representando um número absurdo, num palco sem sentido: o “palhaço” é expressão dramática da dor de viver, mas também um símbolo da dor que se transcende em beleza.

Na sua dimensão teatral, dramática, a morte de Manuel, o “palhaço” a que se refere o texto que acima transcrevemos, parece de algum modo prefigurar a morte do palhaço K. Maurício, personagem que Raul Brandão viria a criar em 1894-1895 e a re-criar ao longo do seu trajecto ficcional<sup>362</sup>. K. Maurício, o palhaço grotesco que nenhuma mulher amou, oferece ao público do circo (e, em particular a Camélia, a loira equilibrista que transforma a sua existência em Sonho) o espectáculo da sua própria morte. Recusando uma existência sem amor, K. Maurício autosacrifica-se perante o olhar apavorado de Camélia, despenhando-se do trapézio sobre a arena do circo: também aqui, como observa Maria João Reynaud, “a revelação de um mundo marginal e miserável vai de par com a “carnavalização” da narrativa, onde a *pista* de circo é o tablado simbólico do drama da existência e não apenas o lugar onde o Palhaço oferece o espectáculo grotesco do seu suicídio” (2000:28).

O enterro do palhaço, confundindo-se numa ambivalência grotesca com o cortejo festivo das máscaras, surge assim estilizado, despolarizado de uma realidade tragicamente sombria. Como se as máscaras quisessem elas próprias prestar uma última homenagem ao palhaço, reduzido agora à condição de uma máscara sem rosto, uma simples “carcaça” vazia. Como se elas quisessem acolhê-lo como um dos seus, representar com ele um último número, envolvê-lo numa sarabanda grotesca. Afinal, um “amargo Carnaval” (Bernstein, 1992:17), efémera ilusão, “mentira trágica” que, no entanto, nos torna a existência menos sombria.

---

<sup>362</sup> Sobre as sucessivas reformulações que a figura de K. Maurício conheceu na ficção brandoniana veja-se a importante informação contida na dissertação de doutoramento de Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita: Húmus de Raul Brandão* (2000:21-30).



## CONCLUSÃO:

No momento em que concluímos este trabalho, não podemos deixar de evocar, e ao mesmo tempo fazer nossas, as palavras certas de Vergílio Ferreira a propósito de Raul Brandão: como a obra do autor de *Húmus*, também a obra de Fialho de Almeida “abre para um mundo novo (...), um mundo de que ele transpôs apenas, em deslumbramento e terror, o incerto limiar” (Ferreira, 1991:173).

Foi esse limiar incerto, a partir do qual se vislumbra o mundo moderno que viríamos a reconhecer como nosso, que desde logo nos fascinou e que procurámos definir ao longo deste trabalho. A modernidade estética que pressentimos na obra de Fialho constituiu assim a principal motivação, mas também o maior desafio, da (re)leitura que então nos propusemos deste autor. Uma (re)leitura que, em nosso entender, se impunha tanto mais quanto mais “gritante” se nos afigurava o silêncio tecido à volta de Fialho e o(s) equívoco(s) envolvido(s) na recepção da sua obra, particularmente aquele(s) que decorre(m) do predomínio da leitura naturalista e da colagem a Eça de Queirós. Neste sentido, a (re)leitura que nos propusemos, ao pôr em causa a validade e a pertinência de estereótipos literários, culturais e ideológicos que têm confinado escritores como Fialho ao esquecimento e ao anonimato, implicaria ao mesmo tempo, implicitamente, uma mudança de paradigma.

Se, de início, o nosso percurso se adivinhava solitário, como referimos na *Introdução*, o que nos levou a compulsar exaustivamente as páginas que Fialho deixou escritas e a superar a dispersão e o fragmentarismo que as caracterizam, foi com manifesto agrado que, já na fase final do nosso trabalho, pudemos constatar que afinal não estávamos sós e assistir a alguns sinais estimulantes de (re)interesse por um autor que cada vez mais se apresenta como uma referência incontornável na construção da nossa modernidade estética.

A valorização da *expressão* que as páginas de Fialho documentam, quer sob o ponto de vista teórico, quer sob o ponto de vista da *praxis* ficcional, revela-se desde logo um dos aspectos mais inovadores e fecundos da sua escrita para o qual o presente trabalho procurou chamar a atenção. E sublinhe-se que entendemos aqui a expressão simultaneamente como forma e conteúdo, quer enquanto descoberta da beleza física, material, das palavras, da textualidade que esta escrita evidencia, quer enquanto revelação do mundo emotivo, interior. Ou, para retomar a distinção proposta por José Régio no conjunto de ensaios que consagrou à expressão artística, quer enquanto *expressão*<sup>363</sup> propriamente dita, quer enquanto *expresso* (permita-se-nos aqui observar que o próprio Fialho defendeu sempre, como vimos na autobiografia “Eu”, a relação entre o pensamento e a “tessitura escrita da expressão”).

Perante a derrocada do mundo “familiar”, esse que a razão ocidental vinha construindo de há séculos, perante o “precoce envelhecimento de tudo”, como nos diz Fialho em *Vida Irónica*, ou a consciência da evanescência de tudo, “de si e dos outros, dos seres, dos mundos e das coisas”, nas palavras de Leonardo Coimbra (1996:124), em que o homem moderno se sente ele próprio interiormente desmoronar, enfrentando a fragilidade da sua condição existencial, a dor e o espanto de viver, a efemeridade das imagens, a distorção grotesca ou o inarticulado do grito (ou dos “uivos”, como vimos) constituem-se como a forma de expressão privilegiada. Em qualquer dos casos, o desencantamento do mundo que o olhar de Fialho nos revela, não esconde ao mesmo tempo o encanto perante aquilo que nele é possível entrever de uma nova beleza, essa beleza desconhecida dos antigos que, como dirá José Régio, irrompe “em certos romances de Zola ou Dostoievski, em certas peças de Ibsen ou Strindberg, em certas esculturas medievais ou da arte africana, em certos desenhos ou pinturas do Goya, do Greco, de Daumier, Grosz, Picasso ou os primitivos, em certos bailados selvagens ou modernos” (1980:62). Uma “beleza” anti-clássica que alguns mais facilmente identificarão ao feio, ao

---

<sup>363</sup> No ensaio “Em torno da Expressão Artística”, José Régio distingue três formas de “expressão” fundamentais: a saber, uma forma de expressão *vital*, manifestação do espontâneo, do instintivo ou pulsional que se situa aquém da arte; uma forma de expressão *mística* que, por sublimação dessa esfera pulsional, se situa para lá da arte; e uma forma de expressão *artística*, que oscila entre as duas, “expressão transfiguradora da mera expressão vital; um jogo em que se revelam todas as fundas intenções dos homens” (RÉGIO, 1980:77). Veja-se ainda o ensaio “A Expressão e o Expresso” (*id.*:79-101).

monstruoso, ao disforme ou grotesco: e note-se aqui, como fez Murielle Gagnebin, que “la laideur [est] l’annonce de la mort, la “présence” en l’homme de l’ombre de la mort. (...) Signe en l’homme de la plus haute vocation, la laideur surgit ainsi, paradoxalement, comme la quintessence de son humanité” (1978:57).

Se é inegável que a disciplina do olhar prescrita pelo Naturalismo e, ainda em grande medida, pelo Impressionismo, foi determinante para a expressão da visão interna, dos fantasmas e espectros interiores (como nota Jeréz Farrán<sup>364</sup> a respeito do “expressionismo” intemporal de Goya), não é menos verdade que a valorização da expressão que a escrita fialhiana cultiva, o intenso visualismo que o grotesco lhe confere, se traduz na recusa de uma estética da imitação (e em particular, na ruptura com o modelo científico-literário da representação naturalista) e na rejeição dos modelos de racionalidade discursiva e narrativa para dar lugar à “visão” interior, ao poder expressivo da imagem e à procura de novas linguagens artísticas, nomeadamente à inter-relação com a pintura e o teatro.

A “visão pictural” que este trabalho procurou acompanhar nas suas diversas vertentes, indissociável daquilo a que Fialho chama a “perscruta dramática da expressão”, sugere desde logo a “vocação expressionista” da escrita fialhiana, esse “incerto limiar” que de algum modo ela ousou transpor. Não será por isso demais sublinhar neste momento, como em certo sentido o fez já a voz autorizada de Eduardo Lourenço no ensaio “Cultura Portuguesa e Expressionismo”, o gesto pioneiro e, entre nós, inédito, de Fialho. Lembremos aqui a este respeito a interrogação (ou conjunto de interrogações) de que parte Eduardo Lourenço no referido ensaio:

*“As palavras angústia, terror, violência, vertigem, brutalidade, grotesco, espanto, convêm, globalmente, àquilo em que pensamos quando nos referimos à “cultura portuguesa”? Suporta a praia íntima do lirismo que se espalha do Minho ao Guadiana essa inscrição blasfematória no museu gesticulante do que costuma designar-se por “expressionismo”? O seu parentesco com os territórios interditos da loucura é-lhe tão familiar como as outras? (...)*

*Que realidade irrompe e se estrutura, apesar da sua ingénita vocação para o informe e,*

---

<sup>364</sup> Cf. (JEREZ FARRÁN, 1989:110-sg).

*sobretudo, para o disforme, nessa nova sensibilidade, que a torna tão pouco afim –ou até incompatível- com aquela que, por geral consenso, consideramos disposição característica da nossa cultura?*

*Por que razão, senão de mero mimetismo cultural sem autêntico fundamento, gente de país solar, sem interioridade, no sentido protestante, educada dentro de uma cultura em que a transcendência faz parte da família, herdeira de uma tradição lírica e sentimental, mediada por uma natureza humanizada e benevolente, se devia atrelar a esse mundo de espectros, a essa constelação de fantasmas? No passado, a nível simbólico, que é o seu nível real, a cultura portuguesa é uma organicidade, de um aproblematismo raro, uma cultura vocacionada para a felicidade.” (2004:24).*

Inconscientemente, damo-nos agora conta, o presente trabalho parece ter-se configurado como uma tentativa de “resposta” às interrogações de Eduardo Lourenço, “resposta” que obrigatoriamente tem de passar pelo nome de Fialho.

Neste sentido, começaremos por notar que, de acordo com o eminente crítico e ensaísta, não há naquilo que designamos globalmente como “cultura portuguesa” autênticas manifestações de expressionismo, pouco consentâneas com a nossa maneira de ser e estar no mundo, mais vocacionada para o arrebatamento lírico, ou como ele próprio nos diz, “para a felicidade”. Em seu entender, a ausência significativa na cultura portuguesa de obras que “reflectam o tenebroso subsolo onde proliferam “os esgares e os assomos” que no carnaval da alma do expressionismo encontram o seu palco visível” deve-se ao peso da longa tradição clássica que, em seu entender, “não é outra senão a aristotélica, corrigida pela poética do romantismo” (*id*:25) ou ainda, noutra sentido, ao peso de uma cultura da imagem tal como a concebe a tradição católica na qual Portugal (como a Espanha) se inscreve. A angústia, o espanto, o terror e o grotesco ter-se-ão manifestado inicialmente (e mais violentamente), de acordo com Eduardo Lourenço, nos artistas de uma cultura *sem imagem*:

*“Na constelação expressionista só figuram artistas de uma cultura sem imagem no sentido católico do termo: protestantes e judeus. Talvez isso ajude um pouco a compreender a “nossa” ausência tão pronunciada do universo expressionista” (2004:30).*

*Sem imagem* significa para Eduardo Lourenço “sem imaginário que se

reporte à “figura” de Deus, à sua imagem, arquétipo da nossa”. No momento em que o homem europeu se vê confrontado com a angústia da morte, o absurdo de viver num mundo em que se sente o “silêncio de Deus”, é a sua própria imagem que entra em crise, que surge ameaçada de morte. Tal como o define Eduardo Lourenço, o expressionismo significaria assim “a forma mais exacerbada da crise da *imagem do homem*” (*id*:30), tanto mais exacerbada quanto a morte de Deus arrasta inevitavelmente consigo a do homem moldado à sua imagem e semelhança.

Para Eduardo Lourenço, José Régio terá sido não apenas o único teorizador da expressão como essência da criação artística (embora esse gesto signifique, paradoxalmente, como o ensaísta reconhece, a teorização mesma do antiexpressionismo), mas também aquele que entre nós mais se aproximou da mundivivência do expressionismo, isto é, de “uma criação vinculada ao inexpresso da subjectividade como fonte da emoção artística” (*id*:26). Convém no entanto observar que, ao fazer esta afirmação, o reputado ensaísta tem sobretudo em mente, para além do factor cronológico, aquilo que ele próprio definiu como a particularidade do “expressionismo” em solo português, a saber, a tentativa de conciliação entre “a lição pré-freudiana de Dostoiévski e a lição racionalista de António Sérgio”<sup>365</sup>: isto é, a tentativa de conciliar o inconciliável, a razão e o inconsciente, o sonho ou a loucura.

Tal não o impede, contudo, de ver/ler na obra de Fialho de Almeida a origem, o termo a partir do qual se pode falar entre nós de “expressionismo” *avant la lettre*:

“O nosso “expressionismo”, na fraca medida em que existiu – e só a partir de Fialho podemos detectar a sua presença -, é um “expressionismo” mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da poética da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde à Raul Brandão, autor, por antonomásia, dos Pobres” (*id*:32).

Se esta associação do nome de Fialho a um dos movimentos mais significativos da arte moderna - e, em particular, ao momento inaugural entre

---

<sup>365</sup> “Se o escolhi – afirma Eduardo Lourenço- foi justamente por ver nele um exemplo privilegiado do contencioso (mesmo apenas passivo) e da natural incompatibilidade da pulsão que o expressionismo traduziu e aquela que parece adequar-se à nossa muito particular sensibilidade e cultura” (2004:28).

nós de um “expressionismo” de matriz europeia-, é, já de si, o reconhecimento da importância deste autor, cremos, no entanto, dever acrescentar algumas considerações.

Em primeiro lugar, importa sublinhar o fascínio de Fialho pelos autores nórdicos ou russos, para o qual tivemos oportunidade de chamar a atenção ao longo deste trabalho, assim como o papel de divulgador de uma cultura nórdica que Fialho por vezes parece ter assumido, como se pode confirmar no ensaio que escreveu sobre D. João da Câmara (incluído em *Figuras de Destaque*), onde admite ter sido sob sua influência que o autor de *O Pântano* tomou conhecimento de autores como Ibsen ou Tolstoi. Em particular, o fascínio por Dostoievski<sup>366</sup>, que Fialho considera o mestre do “inquietante”, o intérprete dos abismos da alma humana, tê-lo-ão levado a uma escrita pulsional, instintiva, cujas raízes mergulham naquilo que a razão segregou para as margens do inconsciente. Uma escrita dominada pela (omni)presença de uma vida fantasmática e “inquietante” espreitando por detrás de cada objecto, que cultiva o *pathos* e a expressão dramática, torturada, o onirismo nocturno e a visão interior, uma escrita que se identifica metaforicamente à noite e aos seus poderes proteicos, “mágicos”, mas também à loucura e à nevrose, de que resulta, em última instância, a despolarização do real e a perda da identidade.

Sob este ponto de vista, não podemos deixar de sublinhar o papel que o grotesco assume numa escrita que se afirma como uma “tinta delirante”, nascida das “cavernas do medo” nas quais se oculta o “bestiário da alucinação doída e disforme” que esta tinta convoca; uma escrita que, deste modo, pretende dizer o indizível, expressar o inexpresso, dar forma ao informe ou disforme, tornar visível o invisível ou oculto: o grotesco, como observou Geoffrey Harpham, é justamente “a word for this paralysis of language” (1982:6), o bloqueio da linguagem coincidindo aqui, e ao mesmo tempo expressando, o reconhecimento do colapso da razão no mundo moderno, a angústia, o medo e o espanto de viver num mundo que se tornou subitamente inseguro.

---

<sup>366</sup> Como observa Jean-Michel Gliksohn, “un véritable culte de Dostoievski coïncide avec l’apogée de l’expressionisme. Avant les expressionnistes, Dostoievski dépeignait des états de conscience extrêmes non pas comme des curiosités pathologiques mais comme des points de vue révélateurs sur l’existence, capable, sinon de faire éclater une vérité du moins de démasquer les faux-semblants. (...) L’intensité des situations et des sentiments, la valeur

O “expressionismo” grotesco que define a escrita ficcional fialhiana confronta-nos assim com o vitalismo que Eduardo Lourenço definiu como a essência ideal e histórica do “expressionismo”, “um vitalismo paradoxal, pois é a vida concebida na sua tensão intrinsecamente dolorosa com aquilo que se lhe opõe e assim a constitui por essa mesma oposição, quer dizer, a morte” (2004:26). Um vitalismo que, no caso de Fialho, deixa transparecer a marca de Nietzsche, afinal um dos filósofos determinantes para a configuração do “expressionismo” europeu. Mas é, ao mesmo tempo, nesta tensão que reside a *diferença* que a escrita fialhiana representa.

À semelhança de Raul Brandão e José Régio (autores que Eduardo Lourenço identifica ao “nosso “expressionismo”), o “expressionismo” grotesco de Fialho confronta-nos com aquilo que Leonardo Coimbra chamou o “*terror pânico*” de viver, com a angústia do “*ir-se morrendo*, da transitividade incessante”, com uma consciência da evanescência (1996:124-125) que resume afinal a condição trágica da existência humana e que o filósofo encontra ilustrada na obra do autor de *Húmus*.

É essa consciência da evanescência que a poética fialhiana do grotesco, por um lado, evidencia: desde logo, na dissolução das formas que a anamorfose ou a metamorfose grotesca traduz, na associação da distorção grotesca ao trabalho destruidor do tempo ou à degradação que sobre o homem exerce um mundo hostil e inumano, ameaça que em qualquer dos casos denuncia a presença espectral da morte. A “abysmal quality” que, de acordo com Kayser, caracteriza o grotesco é indissociável, como vimos, desta tentativa de objectivação do “Aquilo”, desse indizível ou inominável que se oculta nas galerias mais íntimas e secretas do nosso universo interior e que, em última instância, só a imagem grotesca, o gesto dramático, “torturado” ou o inarticulado do grito, podem *dizer*.

Note-se, no entanto, que o “singular “expressionismo” da obra de Raul Brandão releva, como nos diz Eduardo Lourenço, “ao mesmo tempo – via Dostoievski-, da glosa nórdica da angústia, do pesadelo da morte, e da sua transfiguração *crística*, anti-nietzscheana, com a sua piedade quase horrível por tudo quanto existe circunscrito pela morte e gritando mais alto do que a

---

universelle donnée à la destinée des personnages annonçait exactement l'esprit dans lequel les expressionistes

própria morte pela loucura suprema da abolir”. O que, em certo sentido, pressupõe uma esperança regeneradora, um “humanismo cristológico” (Reynaud, 2000: 410), de cariz social, que justifica a comiseração pelos pobres e o alcance metafísico da Dor: o sofrimento do pobre, como sublinhou Maria João Reynaud, “assume um sentido messiânico, porque através dele se repete o mistério crístico da redenção” (2000:34). Em síntese, o “expressionismo” de Raul Brandão procura conciliar, de algum modo, a “lição pré-freudiana de Dostoievski” e a “lição racionalista de António Sérgio”. Esta transfiguração crística da Dor parece igualmente presente em José Régio, autor dos *Poemas de Deus e do Diabo*, e visível desde logo na obsessão com que a imagem de Cristo surge nos desenhos do autor que ilustram a obra ou na identificação do sujeito poético ao sofrimento de Cristo.

Este sentido regenerador, moral ou social, parece-nos, contudo, ausente da escrita ficcional fialhiana, isolando-a, por esse lado, de um “expressionismo” à portuguesa” e ao mesmo tempo aproximando-a de um expressionismo de matriz europeia: para o “observador descrente” que fomos caracterizando ao longo deste trabalho não há qualquer possibilidade de regeneração ou transcensão da dor a não ser através da arte, da ilusão fugaz ou da “trágica” mentira que ela propicia. Daí a relativa indiferença que lhe merecem quer os pobres, quer o povo de um modo em geral, nos quais ele vê sobretudo uma matéria-prima, plástica, para a sua criação ficcional, a mortal “mesmidade” da condição humana .

Sob este ponto de vista, a poética fialhiana do grotesco torna patente, por outro lado, a coexistência entre a nota dolorista, trágica, e a nota humorística, o riso carnavalesco que transforma num estranho e “inquietante” prazer o delírio das imagens que esta escrita cultiva: por esse lado, a escrita fialhiana parece-nos mais “afirmativa” (pese embora a negatividade que a caracteriza) do que ressentida. Fialho escreve dentro da dor, na fragilidade imanente do seu destino humano, enquanto Raul Brandão e José Régio escrevem, parafraseando Eduardo Lourenço, “dentro e acima” da dor, de acordo com a perspectiva transcendente que a redenção crística legitima.

Deste modo, a ausência de um sentido metafísico, moral, torna visível o

---

allaient concevoir le rôle de la littérature” (1990:108-109).

recorte nietzscheano da escrita de Fialho: uma escrita que, como tivemos ocasião de demonstrar, se afirma para lá das categorias do Bem e do Mal, confrontando o leitor com a sua mortal fragilidade, com uma “trágica” mesmidade ou animalidade comum, com o “regresso” a uma “primitividade” pagã (leia-se, anterior ao Cristianismo, um dos pilares do pensamento racional ocidental) que, em última instância, se constitui como uma das críticas mais demolidoras ao mito do progresso.

É esta ausência de um sentido metafísico, moral, que torna particularmente “inquietante” o sentimento de derrelicção do homem no mundo moderno, mais agónica, torturada, ou “gesticulante”, no dizer de Eduardo Lourenço, esta escrita, a angústia e o medo enquanto *expressão*. Angústia e medo que parecem, em certo sentido, agravados por uma concepção animista, “mágica”, do universo (denotando a afinidade de Fialho com a cultura nórdica) que faz com que o homem se veja perseguido por forças obscuras e ominosas que visam a sua humilhação e destruição.

Mas ao mesmo tempo, a escrita fialhiana é um jogo com a morte, um Carnaval de máscaras e imagens grotescas, que suspende (e, neste sentido, subverte) o curso do tempo: uma encenação simultaneamente trágica e humorística do drama existencial do homem. Fialho, diz-nos Raul Brandão, “transtornou tudo, engrandeceu tudo, riu-se de tudo” (Brandão, 1998a:68). Nesta ambivalência entre o trágico e o humorístico (ou o cómico), entre o esgar e o riso, reside a dissonância que a escrita de Fialho introduziu no panorama cultural português, dissonância que porventura terá ditado o destino de incompreensão que envolveu a sua obra.

De acordo com Eduardo Lourenço, “é à realidade não expressa, e mesmo não exprimível, a não ser naquelas formas em que a arte dita “expressionista” as manifesta, que a *expressão* deve a sua existência. É a existência como expressão, e não a expressão da existência, que o “expressionismo” encarna, o expressionismo histórico e o expressionismo em geral, naturalmente co-essencial à própria manifestação da realidade humana” (2004:27).

É esta realidade não-expressa ou não-exprimível que a escrita fialhiana procurou *dizer* (e sobretudo dar a *ver*), configurando-se como uma escrita pulsional, cujas raízes se confundem com o inconsciente, o instinto e a

loucura. A escrita fialhiana faz do “eu” e da “necessidade interior” (Kandinsky, 1998:108) o seu princípio estruturante, dos medos e angústias, a sua forma de expressão.

Talvez as palavras “angústia, terror, violência, brutalidade, grotesco, espanto” não traduzam a globalidade da “cultura portuguesa”; talvez a “vocação para o informe, e sobretudo para o informe” se mostre incompatível com o impulso clássico, de ordem, que define a “nossa cultura”; talvez “esse mundo de espectros, essa constelação de fantasmas”, esse terreno sombrio onde floresce o grotesco, não fascine um “país solar” como o nosso.

Nem por isso Fialho deixa de constituir entre nós uma das manifestações mais significativas desse “expressionismo” que ele entreviu a partir daquele “incerto limiar” de que falava Vergílio Ferreira. Um limiar a partir do qual se vislumbram novos mundos, esses que, do(s) modernismo(s) ao surrealismo e existencialismo, viríamos a reconhecer como nossos.

## BIBLIOGRAFIA

### **Nota:**

Num esforço de aproximação do texto fialhiano aos leitores de hoje, optámos por utilizar no presente trabalho a edição mais recente disponível no mercado, a edição do Círculo de Leitores, que inclui quase a totalidade dos textos reunidos em volume de Fialho de Almeida. Seguimos este critério por considerarmos que o facto de esta edição ter a ortografia actualizada e se encontrar disponível no mercado seria um factor adjuvante no reencontro com o leitor, tanto mais que a edição organizada pelo Professor Costa Pimpão, publicada pela Clássica Editora, de há muito se encontra esgotada. De acordo com o critério definido, optámos, relativamente a *Os Gatos*, pela edição publicada pela Clássica Editora.

Sempre que foi necessário, actualizámos a ortografia dos textos não reunidos em volume e da bibliografia crítica sobre Fialho de Almeida. A data da publicação original é indicada em parêntesis recto.

### I

#### Obras de FIALHO DE ALMEIDA

#### **1. Ficção, Crónicas, Ensaios, Panfletos, Crítica de Arte, Cadernos de Viagem e escritos vários:**

FIALHO DE ALMEIDA, José Valentim

(1896), *Madona do Campo Santo* (edição revista pelo autor), Coimbra: Augusto d'Oliveira Editor/Livraria Moderna.

(1991a), *Contos*, [1ª ed.de 1881], Lisboa: Círculo de Leitores

(1991b), *A Cidade do Vício*, [ed. de 1882], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992a), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa* (ed. de 1889-1894), Vol I, Lisboa: Clássica Editora.

(1992b), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol II, Lisboa: Clássica Editora.

(1992c), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*; Vol. III, Lisboa: Clássica Editora.

(1992d), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa: Clássica Editora.

(1992e), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol.V, Lisboa: Clássica Editora.

(1992f), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol. VI, Lisboa: Clássica Editora.

(1992g), *Pasquinadas (Jornal de um Vagabundo)*, [1890], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992h), *Lisboa Galante. Episódios e Aspectos da Cidade* [1890], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992i), *Vida Irónica (Jornal de um Vagabundo)*, [1892], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992j), *O País das Uvas* [1893], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992k), *À Esquina (Jornal de um Vagabundo)*, [1903], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992l), "*Barbear, Pentear*" [1911], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992m), *Saibam Quantos... (Cartas e Artigos Políticos)*, [1912], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992n), *Estâncias de Arte e de Saudade* [1921], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992o), *Ave Migradora* [1922], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1992p), *Figuras de Destaque*, [1923], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1993a), *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*, [1925], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1993b), *Vida Errante* [1925], Lisboa: Círculo de Leitores.

(1996), *Cadernos de Viagem: Galiza*, [1905] (edição e notas de Lourdes Carita), Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.

## **2. Prefácios, Artigos e Cartas não incluídos na obra de Fialho de Almeida:**

-(1874) "Noites de Lisboa". In: *Correspondência de Leiria*, nº 6 e 7, 13 de Dezembro de 1874.

-(1875), "Páginas de Miséria-Confissões". In: *Correspondência de Leiria*, nº 50, de 10 de Outubro de 1875.

-(1877), "A morte do ideal (À Lua)". In: *Correspondência de Leiria*, nº 120, de 22 de Abril de 1877.

- (1882), "A Exposição da Rua de S. Francisco" (Notas de um *touriste*). In: *Jornal do Domingo*, pp. 343-350.
- (1880), "Os Carneiros de Panúrgio". In: *A Chronica- Revista mensal de crítica, literatura e artes*, Porto: Typographia Ocidental.
- (1886), "Carta a João Saraiva /31 de Dezembro". In: (1924) *Revista Literária*, n<sup>os</sup> 4-6.
- (1892), "Lisboa em Farrapos", *Revista Ilustrada*, 3<sup>o</sup> ano, n<sup>o</sup> 59, pp. 202-203.
- [1907-1908], "5 Cartas inéditas de Fialho de Almeida para Afonso Lopes Vieira" (anotadas por Andrée Crabée Rocha). In: (1985), *Colóquio/Letras*, n<sup>o</sup> 84.
- [1896-1906], "Documentos de um arquivo literário: quatro cartas inéditas de Fialho de Almeida" (anotadas por João de Castro Osório). In: (1957/1960), *Ocidente*, Vol. LII-LVIII.
- ARTHUR, Ribeiro (1896), *Arte e Artistas contemporâneos* (prefácio de Fialho de Almeida), Lisboa: Livraria Ferin.

### 3. Antologias:

- AA.VV. (2003), *Antologia do Conto Fantástico Português* (F. de Almeida, "A Princesinha das Rosas"), Lisboa:Arte Mágica editores.
- COELHO, Jacinto do Prado (ed.)(1944), *As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa-Fialho de Almeida* (Introdução, selecção, de textos e notas), Lisboa. Livraria Rodrigues.
- FONSECA, Manuel da (ed.) (1984), *Antologia de Fialho de Almeida*, Beja: edição das Câmaras Municipais de Cuba e da Vidigueira.
- JESUS, Maria Saraiva de (2000), *Antologia do Conto Realista e Naturalista* (F. de Almeida, "Madona do Campo Santo"), Porto: Campo das Letras.
- MELO, João de (ed.) (2002), *Antologia do Conto Português*, (F. de Almeida, "História de dois Patifes"), Lisboa: Publicações D. Quixote.
- MOURA, Vasco Graça (ed.) (2003a), *Gloria in Excelsis- Histórias Portuguesas de Natal* (F. de Almeida, "Conto do Natal";"O Menino Jesus do Paraíso"), Porto: PÚBLICO/ Comunicação Social.
- MOURA, Vasco Graça (ed.) (2003b), *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses* (F. de Almeida, "O Filho"), Lisboa: Selecções do Reader's Digest.
- MOUTINHO, José Viale (2003), *Os Melhores Contos Portugueses do Século XIX* (F. de Almeida: "O Filho"), São Paulo: Landy Editora.
- NASCIMENTO, Zacarias (2003), *Contos Portugueses* (de Autor, de Tradição Popular, da Literatura de Cordel), Lisboa: Plátano Editora.

NEMÉSIO, Vitorino (ed.) (1978), *Portugal: a Terra e o Homem*, (antologia de textos de escritores dos séculos XIX-XX destinada aos Cursos de Língua e de Literatura Portuguesa no estrangeiro), Lisboa : Fundação Gulbenkian.

## II.

### Bibliografia Crítica sobre FIALHO DE ALMEIDA

#### 1. Obras, estudos e ensaios :

AGUIAR e SILVA, Vítor (1983), "Fialho de Almeida e o problema sócio-cultural do francesismo", *Actes du Colloque Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris:Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.

ALDEMIRA, Varela (s/d.), "Fialho, crítico de arte". In: BARRETO, Costa (ed.) (s/d.), Vol. 3., pp.173-178.

ALMEIDA, M. Manuela Carvalho de (1996), *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado : Balzac e Fialho de Almeida* (tese de mestrado em Literatura Comparada, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), Braga: Angelus Novus.

ANDRADE, Henrique Botelho de (1947), *Fialho: sua obra, sua personalidade*, Lisboa: Clássica Editora.

BARRADAS; António e SAAVEDRA, Alberto (ed.) (1917), *Fialho de Almeida: In Memoriam* (no sexto aniversário da morte do escritor), Porto: Tipografia da Renascença Portuguesa.

BARRETO, Costa (ed.) (s/d), *Estrada Larga*, antologia do suplemento Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, vol 3, Porto: Porto Editora.

BASTO, Cláudio (1917), "A linguagem de Fialho". In: BARRADAS, A. e SAAVEDRA, A. (ed.) (1917).

- BASTO, Cláudio (1940), *A linguagem de Fialho*, Porto: Claridade.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes (s/d.), "Da estética de Fialho". In: BARRETO, Costa. (ed.) (sd), Vol 3., pp.184-187.
- BENTO, Maria Matilde Cerejeira Nunes (1960), *O conto rústico em Portugal no século XIX* (dissertação de licenciatura), Coimbra, Faculdade de Letras. [Dact.]
- BERNARDES, J. Augusto Cardoso (2001), "Fialho de Almeida: uma estética de tensões". In: REIS, Carlos (ed.) (2001), *História da Literatura Portuguesa (O Realismo e o Naturalismo)*, Vol. 5. Lisboa: Publicações Alfa.
- BUESCU, Maria Helena Carvalhão (2001), *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*, Porto: Campo das Letras.
- BURITY, Braz (1931), *Fialho de Almeida* (ilustrações de Abel Salazar), Porto: Edição de Maranus.
- BRANDÃO, Raul (1998a), *Memórias* (edição de J. C. Seabra Pereira: [1ª ed. de 1919], Tomo I, Lisboa, Relógio D'Água.
- BRANDÃO, Raul (1998b), *Memórias*, Tomo II, Lisboa: Relógio D'Água.
- BRANDÃO, Raul (1998c), *Memórias*, Tomo.III, Lisboa: Relógio D'Água.
- BRANDÃO, Raul (2004), *Sonhos*, (textos dispersos da imprensa reunidos por Vasco Rosa), Lisboa: O Independente.
- CABRAL, João (1925-1926), "Fialho, crítico de Eça de Queiroz", *Portugália*, 1-6. pp 370-373.
- CARDOSO, Nuno Catharino (s/d.), *Camilo, Fialho e Eça*, Lisboa: Portugália.
- CARVALHO, Gomes de (1917), "Notas íntimas". In: BARRADAS, António e SAAVEDRA, Alberto (ed.)(1917), pp.128-130.

CASTELO-BRANCO, Fernando (1957), "Fialho de Almeida: um caso de ressentimento", *Ocidente*, 52.

CASTELO-BRANCO, Maria dos Remédios (1961), "A expressão do cômico em Fialho de Almeida", *Ocidente*, 60, pp. 175-181.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1960), *Balzac em Portugal*. Vol I (Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil), suplemento de *Brasília*, Coimbra.

CAVALHEIRO, Rodrigues (1946), "Sob a invocação de Clio. Os *Cefeiros* de Fialho", *Ocidente*, 29, pp. 45-47.

CAVALHEIRO, Rodrigues (1951), "Sob a invocação de Clio. Um sonho urbanista de Fialho", *Ocidente*, 41, pp. 13-15.

CHAVES, Castelo Branco (1923), *Fialho de Almeida: notas sobre a sua individualidade literária* (Pref. de António Sardinha), Coimbra: Lumen.

COELHO, Eduardo (1958), "Fialho de Almeida e a Escola Médica do seu tempo. A patologia na obra de Fialho", *Ocidente*, 55, pp. 5-23.

COELHO, Jacinto Prado (1959) "Situação de Fialho na Literatura Portuguesa", *Annali del Istituto Universitario Orientale di Napoli—Sezione Romanza*, n.º1, pp. 49-63.

COELHO, Jacinto Prado (1961), *Problemática da História Literária*, Lisboa: Ática.

COELHO, Jacinto Prado (1977), *A letra e o leitor*, Lisboa: Portugália.

COELHO, Jacinto Prado (ed.) (1982), *Dicionário de Literatura*, (3ª edição) vol. 1, Porto: Figueirinhas.

COSTA, Correia da (1923), *Eça, Fialho e Aquilino: ensaios de crítica e arte*, Lisboa: Clássica Editora.

COSTA, Correia da (1945), "Camilo, Eça e Fialho: três escritores, três ironias diferentes", *Ocidente*, 27, pp. 217-220.

COSTA, Lucília Verdelho da (2004a), *Fialho d'Almeida: um decadente em revolta*, Lisboa: Frenesi.

COSTA, Lucília Verdelho da, (2004b) "Pensamento estético de Fialho". In: *Latitudes*, Cahiers Lusophones, nº 21.

COSTA, Sousa (1917), "O suicídio de Fialho". In: BARRADAS, A. e SAAVEDRA, A. (ed) (1917), pp. 215- 217.

DÉCIO, João (1969), *Introdução ao estudo do conto de Fialho de Almeida*, (Separata de *Brasília*, v. 14, pp. 5-87), Coimbra: Universidade de Coimbra.

DIAS, Domingos de Oliveira (1986), "Os Códigos Naturalista e Decadentista em Fialho de Almeida", *Atlântida*, XXXII, pp.41-54.

FERREIRA, Vergílio (1979), *Do Mundo Original*, Lisboa: Bertrand, pp 197-198.

FERREIRA, Vergílio (2001), *Escrever* (edição de Helder Godinho), Lisboa: Bertrand Editora.

FIGUEIREDO, Fidelino de (1914), *História da Literatura Realista (1871-1900)*, Lisboa: Clássica Editora.

FONSECA, Arnaldo (1900), *Eça de Queiroz: os panegiristas da sua obra e os censores da sua carcassa*, Lisboa: Guimarães, Libânio & C<sup>a</sup>.

FONSECA, Luís Fortunato da (1945), "Fialho de Almeida" (Prefácio). In: ALMEIDA, Fialho de (1945), *Ave Migradora*, Lisboa: Livraria Clássica Editora.

GOMES, Elviro Rocha (1981), "O riso de Fialho d'Almeida", Sep. do *Correio do Sul*.

GUIMARÃES, Domingos (1917), "Uma vida e uma obra (maquette de um estudo)". In: BARRADAS, António e SAAVEDRA, Alberto (ed.) (1917), pp. 100-107.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira (1957), *O espírito e a graça de Fialho*, Lisboa: Romano Torres.

HOLTUS, Gunter (1988), "Zur Funktion von Gallizismen und anderen fremdsprachigen Elementen in der *Vida Irónica* von Fialho de Almeida", in: KREMER, Dieter, *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tübingen: Niemeyer, XIV.

JARDIM, Maria Bela (1983), *Repensar Lisboa segundo Fialho d' Almeida*, Lisboa: Direcção-Geral da Divulgação.

JUNQUEIRO, Guerra (1917), "Fialho". In: BARRADAS, A. e SAAVEDRA, A. (ed.) (1917), pp. 135-137.

JUNQUEIRO, Guerra (s/d.) *Obras de Guerra Junqueiro (Pátria- "Anotações")*, Porto: Lello & Irmão Editores.

LAGRECA, Francisco (1906), *Em defesa do mestre: resposta a Fialho d'Almeida sobre o que escreveu contra Eça de Queiroz*, São Paulo: J. P. Cardoso.

LEMOS, Esther de (1957), "Sobre uma página de Fialho", *Ocidente*, 52, pp. 233-234.

LEMOS, Virgílio de (1964), *Aspectos do adjectivo nos contos de Fialho de Almeida*, Porto: Liv. Sousa & Almeida.

LESSA, Almerindo (1938), "Fialho de Almeida ou a campanha eugénica dum prosador", (Sep. de *A Medicina Contemporânea*, 33, pp. 1-24), Lisboa: Centro Tipográfico Colonial.

LESSA, Almerindo (1947), *Fialho de Almeida: ensaio sobre alguns problemas da saúde e do amor no meio português*, Lisboa: Liv. Luso-Espanhola.

LOPES, Óscar (s/d), "Quatro marcos literários: Fialho, Raul Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro". In: BARRETO, Costa (ed.) (s/d), Vol. 1, pp. 498-504.

LOPES, Óscar (1973), *História da Literatura Portuguesa: Época contemporânea*, Vol. II, Lisboa: Estúdios Cor.

LOPES, Óscar (1987), *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, Óscar e SARAIVA, A. José. (s/d), *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição, corrigida e actualizada, Porto: Porto Editora.

MACEDO, Diogo de (1957), "Notas de Arte. Fialho e Columbano", *Ocidente*, 52, p. 255.

MACHADO, Álvaro Manuel (ed.) (1996), "Fialho de Almeida". In: MACHADO, Álvaro M. (ed.) (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença.

MACHADO, Álvaro Manuel (1986), *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales* (tese de doutoramento de estado em Literatura Comparada) Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

MALPIQUE, Cruz (1957), "Aspectos da obra literária de Fialho", *Ocidente*, 52, pp. 209-223.

MARQUES, F. Costa (1968), *A análise literária; princípios e exemplificações* ("Análise de um trecho de Fialho de Almeida: A Taça do Rei de Tule"), Coimbra: Almedina.

MARTINS, António Coimbra (1954), *Portrait de Fialho*, (Sep. do Bulletin des Études Portugaises), Coimbra: Coimbra Editora.

MATEUS, Isabel Cristina Pinto (2004), "Fialho de Almeida e a modernidade: as cavernas do medo e os monstros da escuridão". In: SOUSA, Carlos Mendes e PATRÍCIO, Rita (ed.) (2004), *Largo Mundo Alumado: Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho.

MELO, Rodrigo de (1957), "Dois artigos inéditos sobre Fialho de Almeida. I—Humor de um melancólico. II— Mais do que médico... doente"; "Dois ensaios de conclusão sobre Fialho de Almeida. I—Carregado de contradições. II—O resgate do entusiasmo", *Ocidente*, 52, pp. 224-228; 281-286.

MOISÉS, Massaud (1975), *A Literatura Portuguesa*, São Paulo: Cultrix, pp. 245-247.

MOURÃO-FERREIRA, David (1969), "Saudades de Lisboa", *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa: União Gráfica.

OLIVEIRA, Cecília Teixeira de (1967), *L'influence de la France dans Fialho de Almeida*, (Tese de doutoramento), Bordéus: Faculté des Lettres et Sciences Humaines [Dact.]

OLIVEIRA, Fernando Matos de, "Fialho de Almeida: Grotesco, Crítica e Representação". In: <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/oliveira.html>

OLIVEIRA, Lopes d' (1903), *Intelectuais. III—Fialho d'Almeida*. Coimbra: Casa Europa Editora.

OSÓRIO, João de Castro (1957-1960), "Documentos de um arquivo literário. Quatro cartas inéditas de Fialho de Almeida", Separata de *Ocidente*, Vols. LII - LVIII.

PALMA, R. M. Simões (1964), *O perfil psicológico de Fialho de Almeida*, (Dissertação de Licenciatura), Coimbra: Faculdade de Letras. [dact.]

PELLEGGI, Franca (1958), *Fialho de Almeida e i suoi «Racconti»*, (dissert. de licenciatura), Roma: Faculdade de Letras.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1943), *Fialho. I—Introdução ao estudo da sua estética*, (tese de doutoramento), Coimbra: s. n.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1992a), "A revolta de Irkan/ Ramalho Ortigão e Fialho" [pref.: 1945]. In: ALMEIDA, Fialho de (1992a).

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1992b), "A Arte em Os Gatos" [pref.: 1945]. In: ALMEIDA, Fialho de (1992b).

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1992c), "Antes do *Ultimato*/Reflexões sobre o Teatro" [pref.:1947]. In: ALMEIDA, Fialho de (1992c).

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1992d), "Fialho, crítico de Arte" [pref.: 1948]. In: ALMEIDA, Fialho de (1992d).

PIMPÃO; Álvaro (1992e), "Lisboa na obra de Fialho" [pref.: 1951]. In: ALMEIDA, Fialho de (1992e).

PIMPÃO, Álvaro (1992f), "A linguagem e o estilo de *Os Gatos*: a influência francesa; a criação vocabular; algumas características da sintaxe e do estilo de Fialho", [pref.: 1952]. In: ALMEIDA, Fialho de (1992f).

PIMPÃO; Álvaro J. (1982), "Fialho e o Alentejo" [pref.: 1946]. In: ALMEIDA, Fialho de (1982), *O País das Uvas*, edição revista e prefaciada por Álvaro J. Costa Pimpão (12ª edição), Lisboa: Livraria Clássica Editora.

PIMPÃO, Álvaro J.(s/d) "Fialho e o Naturalismo" [pref.: 1956]. In: ALMEIDA, Fialho de (s/d), *Contos*, Lisboa: Clássica Editora.

PIMPÃO, Álvaro (s/d), pref. s/título [1957]. In: ALMEIDA, Fialho de (s/d), *Vida Irónica*, nova edição. Lisboa: Clássica Editora.

PINTO, Manoel de Sousa (1917), "O drama de Fialho". In: BARRADAS, A. e SAAVEDRA, A. (ed.) (1917), pp. 177-178.

RAMOS, Feliciano (1967), *História da Literatura Portuguesa; desde o século XII aos meados do século XX*, Braga: Liv. Cruz, pp. 704-708.

RÉGIO, José (s/d.), "Fialho, crítico de teatro". In: BARRETO, Costa (ed.) (s/d.), v. 3, pp. 168-172.

RIBEIRO, Fléxa (1911), *Fialho d'Almeida: visão estética de sua obra*, Lisboa: Clássica Editora.

RIBEIRO, M. Aparecida, (1994), "Fialho de Almeida", In: REIS, Carlos (ed) (1994), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. VI, Lisboa: Verbo.

ROCHA, Andrée Crabbé (s/d.), "Fialho e o determinismo". In: BARRETO, C. (ed.)(s/d.), Vol.3, pp. 193-195.

ROCHA, Andrée (1982), "Fialho de Almeida". In: COELHO, Jacinto P. (ed.) (1982), vol. 1, p. 40.

ROCHA, Andrée (1985), "5 cartas inéditas de Fialho de Almeida para Afonso Lopes Vieira", *Colóquio/ Letras*, 84, pp. 60-66.

ROCHA, Andrée Crabbé (1939-1940), "Fialho de Almeida", *Revista de Portugal*, n.ºs 8 e 9 (versão reduzida da dissertação de licenciatura apresentada à Universidade de Bruxelas).

SAAVEDRA, Alberto (1917), "Fialho e a música". In: BARRADAS, A. e SAAVEDRA, A. (ed.) (1917), pp. 255-261.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1976), *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 9.ª ed.

SARAIVA, M. Manuela Simões (1949), *O conto em Fialho de Almeida e em Miguel Torga.*, (Dissert. de Licenciatura), Lisboa: Faculdade de Letras.

SARDINHA, António (1917), "Fialho de Almeida". In: BARRADAS, A. e SAAVEDRA, A. (ed.) (1917), p. 42.

SARDINHA, António (1924), *Ao Princípio era o Verbo*, Lisboa: Livraria Portugália.

SENA, Jorge de (s/d.), "Glorificação de Fialho". In: BARRETO, Costa (ed.) (s/d), Vol. 3, pp. 196-199. Rep. em (1982), *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Ed. 70.

SEPÚLVEDA, Torcato (1993), "Os Gatos": O eterno Portugal". In: *Público/Leituras*, 26 de Fevereiro, p. 8.

SÉRGIO, António (1980), *Ensaio*, Lisboa: Liv. Sá da Costa, vol. III, pp. 113-117.

SIMÕES, J. Gaspar (s/d.) "Fialho de Almeida contista". In: BARRETO, C. (ed.) (s/d), Vol. 3, pp. 164-167.

SIMÕES, J. Gaspar (1987), *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: das origens ao séc. XX*, Lisboa: Publ. Dom Quixote.

SIMÕES, Veiga (1911), *A nova geração: estudos e tendências actuais da Literatura Portuguesa*, Coimbra: França Amado.

SOUSA, Clementina Ferreira de (1954), *Filho Almeida e as artes plásticas*, (dissert. de licenciatura), Lisboa: Faculdade de Letras. [Dact.]

TAQUENHO, Vicente (1917), "Correspondência". In: BARRADAS e SAAVEDRA (ed.) (1917), pp. 275-280.

TEIXEIRA-GOMES, Manuel (1993), *Carnaval Literário* (2ª parte de Miscelânea)[1939], pref. de Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa: Bertrand Editora.

TRÊPA, José (ed.) (1945), *Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos*, Porto: Livraria Lello&Irmão.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1941), *Sombra do tempo: Conferências e Temas Literários*, Lisboa: Bertrand.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1992), *O prélio solitário: temas e tópicos da literatura portuguesa*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

VASCONCELLOS, Carolina Michaelis de (1917), "Correspondência". In: BARRADAS e SAAVEDRA (ed.) (1917), p. 262.

### III.

#### **Bibliografia Geral:**

AA.VV., (1982) *Actes du Colloque International Théophile Gautier -L'Art et l'Artiste*, Montpellier, Université Paul-Valéry.

AA.VV., (1989), *O Imaginário da Cidade*, Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre o Imaginário da Cidade realizado em Outubro de 1985, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte-ACARTE.

AA.VV (1996), *Puissance du Baroque – Les forces, les formes, les rationalités*, Paris: Galilée.

AA.VV (2003a), *História da Literatura Portuguesa (Do Simbolismo ao Modernismo)*, Vol. 6, Lisboa: Publicações Alfa.

AA.VV. (2003b), *Amar o Outro Mar - A pintura de Malhoa*, Comissariado Luso-Brasileiro para a Exposição Amar o Outro Mar- A pintura de Malhoa, Lisboa: Ministério da Cultura/Gabinete das Relações Culturais Internacionais.

-(1982), *Centauro* (director Luís de Montalvor; edição fac-similada, nº 1, 1916; com estudo prévio de Nuno Júdice), Lisboa: Contexto Editora.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1967), "Aspectos Decadentistas do Só", Suplemento Literário de *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1984), *Teoria da Literatura* (6ª edição), Coimbra: Almedina.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1995a), "A constituição da categoria periodológica do *Modernismo* na Literatura Portuguesa". In: (1995) *Diacrítica* (Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho), nº10, pp. 137-164.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1995b), "Barroco e Neoclassicismo na Retórica e na Poética de Verney", *Verney e o Iluminismo em Portugal* (Actas do Colóquio "Verney e a Cultura do seu Tempo", realizado na Universidade do Minho em 2 e 3 de Abril de 1992), Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1996), "Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa". In: (1996), *Diacrítica* (Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho), nº11, pp.705-736.

ANDRADE, Eugénio de (1979), *Rosto Precário*, Lisboa: Limiar.

ANNOSCIA, Enrico (ed.)(1997), *L'Encyclopédie de l'Art*, Paris: Éditions de la Martinière.

ARGAN, Giulio Carlo (1992), *L'Art Moderne: du siècle des Lumières au monde contemporain*, traduction de Françoise Felce, Jean-Michel Gardair et Chloé Gourdou [1ª ed. 1970], Paris: Bordas.

ARISTÓTELES (1980), *La Poétique* (texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris: Éditions du Seuil.

ARISTÓTELES (1974), *Poética* (edición trilingüe por Valentín Garcia Yebra), Madrid:Editorial Gredos.

ARISTÓTELES, (1986), *Poética* (Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ASSIS, Machado de (1994), *Obra Completa*, Vol.I-III, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A.

AUERBACH, Erich (1977) *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (traduit de l'allemand par Cornélius Heim), Paris: Gallimard.

BACHELARD, Gaston (1991), *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* [1<sup>a</sup> ed:1942], Paris: José Corti.

BAGULEY, David (1990), *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge University Press.

BAKHTINE, Mikhail (1970), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, (traduit du russe par Andrée Robel), Paris, Gallimard.

BARASCH, Frances (1971), *The Grotesque*, Paris: Mouton.

BARRENTO, João (1987), *O Espinho de Sócrates: Expressionismo e Modernismo*, Lisboa:Editorial Presença.

BARRENTO, João (1989), *A Poesia do Expressionismo Alemão*, Lisboa: Editorial Presença.

BATAILLE, Georges (1993), *Oeuvres Complètes*, vol.IX, Paris: Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles (1968) *Oeuvres Complètes*, Paris: Seuil.

BECKER, Colette (1992), *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris: Dunod.

BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina, LAVIELLE, Véronique (1993), *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris: Robert Lafont.

BECKER, George J. (ed.)(1973), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

BECKS-MALORNY, Ulrike (2000), *Ensor*, Köln: Taschen.

BEHR, Shulamit (2000), *Expressionismo* (trad. de Jaime Araújo), Lisboa: Editorial Presença.

BENJAMIN, Walter (2004), *Origem do drama trágico alemão* (edição, apresentação e tradução de João Barrento), [1928], Lisboa: Assírio & Alvim.

BENJAMIN, Walter (1982), *Illuminations* (edited and with an Introduction by Hannah Arendt; translated by Harry Zohr), [1955], Suffolk: Fontana/Collins.

BERÈS, Pierre (ed.) (1992), *Sainte-Beuve- La Vie des Lettres: Le Siècle du Progrès* (anthologie), Paris: Hermann, Éditeurs des Sciences et des Arts.

BERGSON, Henri (1993), *O Riso: ensaio sobre o significado do cómico* (tradução de Guilherme de Castilho) [1900], Lisboa: Guimarães Editores.

BERNARD, Claude (1978), *Introdução à Medicina Experimental* (tradução de Maria José Marinho), Lisboa: Guimarães & C<sup>a</sup> Editores.

BERNSTEIN, M. André (1992), *Bitter Carnival*, New Jersey: Princeton University Press.

BIAGINI, Enza (1993), “La motivazione letteraria come nevrosi”. In: DOLFI, Anna (1993) (ed.), *Nevrosi e Follia nella Letteratura Moderna*, Roma: Bulzoni Editore.

BEST, Janice (1986), *Expérimentation et Adaptation: essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris: José Corti.

BINNI, Walter (1996), *La Poetica del Decadentismo* [1936], Milano: Sansoni Editore.

BISCHOFF, Ulrich (2004), *Munch*, Köln: Taschen.

BLANCHOT, Maurice (1955), *L'Espace Littéraire*, Paris: Gallimard.

BLOOM, Harold (1995), *The Western Canon: The Books and School of The Ages*, London: Macmillan.

BOURDIEU, Pierre (1992) *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* Paris:Seuil.

BOURGET, Paul (1993), *Essais de psychologie contemporaine: études littéraires* (édition établie et préfacée par André Guyaux),(1<sup>a</sup> ed. 1881-1885), Paris: Gallimard.

BOZZETTO, Roger (2001), *Le Fantastique dans tous ses états*, Publications de l' Université de Provence.

BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (ed.) (1976), *Modernism- 1890-1930*, London:Penguin Books.

BRANDÃO, Raul (1926), *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore* (edição refundida de *História de um Palhaço*), Lisboa: Edição "Seara Nova".

BRANDÃO, Raul (1926), *A Farsa*, 2<sup>a</sup> ed., Paris-Lisboa: Livs. Aillaud & Bertrand.

BRANDÃO, Raul e BRANDÃO, Júlio (1981), *A Noite de Natal* (Leitura, introdução, notas e estudo final por José Carlos Seabra Pereira), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BRANDÃO, Raul (2000), *Húmus* (edição crítica, introdução e notas de Maria João Reynaud)[1917-1926], Porto: Campo das Letras.

BRAUDY, Leo (1969), "Zola on film: the ambiguities of naturalism". In: (1969), *Yale French Studies: Zola*.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001), *Chiaroscuro:Modernidade e Literatura*, Porto: Campo das Letras.

BÜRGER, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde* (Translation from the German by Michael Shaw; foreword by Jochen Schulte-Sasse), University of Minnesota, Minneapolis: Manchester University Press.

BURKE, Edmund (1988), *A philosophical inquiry into the sublime and beautiful, and other pre-revolutionary writings*, (ed. by David Womersley), London:Penguin Books.

CARDONA, Rodolfo Y ZAHAREAS, Anthony N. (1982), *Visión del esperpento*, Madrid: Editorial Castalia.

CALINESCU, Matei (1999), *As 5 faces da Modernidade* (tradução de Jorge Teles de Menezes, a partir da 2ª versão original (1987), *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press), Lisboa: Vega.

CALVINO, Italo (1998), *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*, (tradução de José Colaço Barreiros), Lisboa: Teorema.

CAMUS, Albert (1980), *La Peste* [1947], Paris: Gallimard.

CAULLIER, Joëlle (1983), "Musique et Décadence". In: (1983), *Romantisme*, Revue du Dix-Neuvième Siècle, "Décadence", nº42.

CASSAGNE, Albert (1993), *La Théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906], Genève: Slatkine Reprints.

CHARBONNIER, Georges (1961) *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris: Plon.

CHARLE, Christophe (1979), *La crise littéraire à l'époque du Naturalisme*, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.

CHASTEL, André (1988) *La Grottesque*, Paris: Le Promeneur.

CHEVREL, Yves (1982), *Le Naturalisme*, Paris: Presses Universitaires de France.

CHILDS, Donald J. (2001), *Modernism & Eugenics (Woolf, Eliot, Yeats, and the Culture of Degeneration)*, Cambridge: Cambridge Press.

CLARK, Kenneth (1994), *L'Art du Paysage* (traduit de l'anglais par André Ferrier et Françoise Falcou), Paris: Gérard Monfort Éditeur.

COELHO, Eduardo Prado (1997), *O Cálculo das Sombras*, Porto: Asa Editora.

COIMBRA, Leonardo (1996), *Guerra Junqueiro* (nota prévia, organização e fixação do texto de Paulo Samuel), [1923], Porto: Lello Editores /Universidade Católica Portuguesa.

COLIN, René-Pierre (1991), *Tranches de Vie: Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson: Éditions du Lérot.

CONNELY, Frances S. (ed.) (2003), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge: Cambridge University Press.

COMTE, Auguste (1993), *Plano dos trabalhos científicos necessários para reorganizar a sociedade*, Lisboa: Guimarães Editores.

COSGROVE, Brian (1997), "Murray Krieger: Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis". In: MORRISON, Jeff and KROBB, Florian. (ed.) (1997), *Text into Image: Image into Text* (Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth/The National University of Ireland in September 1995), Amsterdam-Atlanta: Rodopi..

COSTANTINI, Michel (1995), "Écrire l'image, redit-on", *Littérature*, 100.

COUNIHAN, Francesca (1997), "Marguerite Yourcenar rediscovers Rembrandt". In: MORRISON, Jeff and KROBB, Florian (ed.) (1997), *Text into Image: Image into Text* (Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth/The National University of Ireland in September 1995), Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

CRUZ, Gastão (1999), *A Poesia Portuguesa Hoje* (2ª edição, corrigida e aumentada; 1ª edição de 1973), Lisboa: Relógio d'Água.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (2002), *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho).

CURTIUS, Ernst Robert (1976), *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Mexico, Madrid, Vol.I e II, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DE FUSCO, Renato (1988), *História da Arte Contemporânea*, Lisboa: Editorial Presença.

DÉCAUDIN, Michel (1980), "Définir la Décadence". In: AA.VV (1980), *Colloque de Nantes, (1976): L'Esprit de Décadence I*, Institut des Lettres de l'Université de Nantes, Nantes: Librairie Minard.

DELEUZE, Gilles (1982), *Logique du Sens*, Paris: Éd. Minuit.

DIAS, Domingos de Oliveira (1986), "Os códigos Naturalista e Decadentista em Fialho de Almeida" in: *Atlântida: Ciências Sociais*, Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, Vol.XXXII(2).

DIEGO, Rosa de y VÁZQUEZ, Lydia (eds.) (1996), *De lo grotesco*, Universidad del País Vasco: Rosa de Diego y Lydia Vázquez Editores.

DIJKSTRA, Bram (1986) *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York/Oxford: Oxford University Press.

DOLFI, Anna (ed.) (1993), *Nevrosi e Follia nella Letteratura Moderna* (atti di Seminario. Trento, maggio 1992), Trento: Bulzoni Editore.

DOSTOIEVSKI, Fiódor (2000), *Cadernos do Subterrâneo* (tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra) [1864], Lisboa: Assírio & Alvim.

DOSTOIEVSKI, Fiódor (2001) *O Idiota* (tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra) [1868], Lisboa: Editorial Presença.

DOWLING, Linda (1986), *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

ELGER, Dietmar (1998), *Expressionismo*, Köln-Lisboa-London-New York-Paris-Tokyo: Taschen.

ELIOT, T. S. (1997), *Ensaio de Doutrina Crítica* (tradução de Fernando de Mello Moser; prefácio e notas de J. Monteiro-Grillo), Lisboa: Guimarães Editores.

FAUNCE, Sarah (1993), *Gustave Courbet*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

FERNANDES, Maria da Penha Campos (1995), *Mimese irónica e Metaficção: para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*, tese de doutoramento apresentada à Universidade do Minho [dactilografada].

FERREIRA, Vergílio (2001), *Escrever* (edição de Helder Godinho), Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, Vergílio (1991), *Espaço do Invisível*, 2, Lisboa: Bertrand Editora.

FERREIRA, Vergílio (1994), *Aparição*, Lisboa: Bertrand Editora.

FERRIER, Jean-Louis (ed.) (1991), *L'Aventure de l'Art au XIX<sup>e</sup> Siècle*, Turin: Chêne/Hachette.

FILIPOUSKI, Ana Mariza (1991), "Leituras/Leitores Críticos de Eça de Queirós:1871-78). In: (1991), *Queirosiana - Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, nº1.

FLAUBERT, Gustave (1993), *Correspondance* (édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau) [1821-1880], La Pléiade, Paris: Gallimard, Vol.s I-III.

FLAUBERT, Gustave (1972), *Madame Bovary* (préface et notice de Maurice Nadeau), Paris: Gallimard.

FONTANIER, Pierre (1977), *Les Figures du Discours* (éd. de 1830; introduction par Gérard Genette), Paris: Flammarion.

FRANÇA, José-Augusto (1985), *A Arte em Portugal no Século XX -1911-1961*, 2ª edição, Lisboa: Bertrand Editora.

FRANÇA, José-Augusto (ed.) (1984), *Le Roman Portugais Contemporain*, Actes du Colloque (Paris, Octobre 1979), Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais.

FRANÇA, José-Augusto (ed.) (1988), *Arte Portuguesa do Século XIX* (Catálogo da Exposição apresentada no Museu do Petit Palais -Paris/Palácio Nacional da Ajuda), Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

FRANÇA, José-Augusto (1990), *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol.2, 3ª edição, Lisboa: Bertrand Editora.

FRANCASTEL, Pierre (1988), *O Impressionismo*, (1ª ed:1937), Lisboa: Edições 70.

FRANCO, António Cândido e AMARO, Luís (1990), "O "Canto beironiano" em Teixeira de Pascoaes", *Colóquio/Letras*, nºs 117-118.

FREUD, Sigmund (1991), *The Ego and the Id and Other Works* (Translated from the German under the General Editorship of James Strachey; in collaboration with Anna Freud) [1923-1925], Vol.XIX., London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

FREUD, Sigmund (1986a), *An Infantile Neurosis and Other Works* (translated from the German under the General Editorship of James Strachey; in collaboration with Anna

Freud) [1917-1919], Vol. XVII, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

FREUD, Sigmund (1986b), *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis and Other Works* (translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud) [1932-1936], Vol. XXII, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

FRIEDRICH, Hugo (1976), *Structures de la Poésie Moderne* (traduit de l'allemand par Michel-François Demet), Paris: Denoël Gonthier.

FURST, Lilian e SKRINE, Peter (1971), *Naturalism*, London: Methuen & Co.

GAGNEBIN, Murielle (1978), *Fascination de la Laideur*, Paris: L'Age d'Homme.

GALLAGHER, Catherine and LAQUEUR, Thomas (ed.) (1987), *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley/Los Angeles/London:University of California Press.

GANDELMAN, Claude (1991), *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

GARCÍA BERRIO, A. y FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Teresa (1988), *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Madrid: Editorial Tecnos.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra.

GAUTIER, Théophile (1985), *Les Grotesques* (texte établi, annoté et présenté par Cecilia Rizza), Bari: Schena-Nizet.

GAUTIER, Théophile (1995), *Oeuvres: choix de romans et de contes [1831-1866]*, édition établie par Paolo Tortonese, Paris: Ed. Robert Laffont.

GAUTIER, Théophile (1991), *Baudelaire [1868]*, (édition présentée par Jean-Luc Steinmetz), Bedous: Le Castor Astral.

GENETTE, Gérard (1987), "Romances sans Paroles", *Revue des Sciences Humaines-Musique et Littérature*, 205.

GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et Diction*, Paris:Seuil.

- GHIL, René (1978), *Traité du verbe: états successifs 1885-1904* (textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi), Paris: Éditions A. G. Nizet.
- GILMAN, Sander L. (1985), *Difference and Pathology: stereotypes of sexuality, race and madness*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- GIRARD, René (1961), *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris:Éditions Bernard Grasset.
- GLIKSOHN, Jean-Michel (1990), *L'Expressionisme Littéraire*, Paris: P. U. F.
- GOETHE, J. W. (1958), *Fausto* (tradução de Agostinho D'Ornelas; reimpressão da nova edição ao cuidado de Paulo Quintela), Coimbra: Universidade de Coimbra.
- GÓGOL, Nikolai (2000), *O Nariz* (tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra), Lisboa: Assírio & Alvim.
- GÓGOL, Nikolai (2002), *Diário de um Louco* (tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra), Lisboa: Assírio & Alvim.
- GOMBRICH, Ernst (1980), *El Sentido de Orden* (estudio sobre la psicología de las artes decorativas), Barcelona: Editorial Gustavo Gill.
- GOMBRICH, Ernst (1995), *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, 3ª edição, [1959], São Paulo: Martins Fontes.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (1990), *Germinie Lacerteux* (présentation et notes de Gérard Délaisement), 1ª ed. de 1865, Paris: La Boîte à Documents.
- GOODMAN, Nelson (1968), *Languages of Art*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill and Co.
- GRABER, Corinne e GUILLOU, Jean-François (1990), *Les Impressionistes*, Paris: Éditions Solar.
- GROJNOWSKI, Daniel (1990), "Le rire moderne à la fin du XIXe siècle", pp.453-469. In: (1990), *Poétique*, nº 84.
- GUERRA da CAL, Ernesto (1981), *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, Coimbra: Almedina.
- GUILLORY, John (1993), *Cultural Capital*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

GUIRAL, Pierre (1983), "Les écrivains et la notion de décadence de 1870 à la fin du XIXe siècle". In: (1983), *Romantisme -Revue du Dix-Neuvième Siècle*, ("Décadence"), nº42.

GUIMARÃES, Fernando (1982), *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

GUIMARÃES, Fernando (1994), *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa:Editorial Presença.

GUIMARÃES, Fernando (1999), *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto: Lello Editores.

GUIMARÃES, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura -do Romantismo ao Surrealismo*, Porto: Campo das Letras.

HABERMAS, Jürgen (1988), *Ensaio Político* (trad. de Ramón García Cotarelo), Barcelona: Ediciones Península.

HABERMAS, Jürgen (2000), *O Discurso Filosófico da Modernidade: doze lições* (Trad. de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento), São Paulo: Martins Fontes.

HARPHAM, Geoffrey Galt (1982), *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

HAUSER, Arnold (s/da), *História Social da Arte e da Cultura*, Vol 3, Lisboa: Vega/Estante Editora.

HAUSER, Arnold (s/db), *História Social da Arte e da Cultura*, Vol. 5, Lisboa: Vega/Estante Editora.

HAZAN, Fernand (1954), *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, Paris:Les Presses de l'Imprimerie Delaporte.

HEGEL, G. W. F. (1993), *Estética* (tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino) [1820-1829], Lisboa: Guimarães Editores.

HEINRICH, Christoph (2004), *Monet*, Köln:Taschen.

HEISTEIN, Józef (1987), *Décadentisme, Symbolisme, Avant-Grade dans les Littératures Européennes: recueil d'études*, Acta Universitatis Wratislaviensis, nº 1019,

Wroclaw/Paris: Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego/ Librairie Éditions A.G. Nizet.

HUGO, Victor (1968), *Cromwell* [1ª ed:1827] Paris:Gallimard.

HURLEY, Kelly (1996), *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge University Press.

HUYSMANS, J. K. (1904), *L'Art Moderne*, Paris: P.V. Stock, Éditeur.

HUYSMANS, J.-K. (1990), *A Rebours* (préface de Marc Fumaroli), [1ª ed:1884], Paris: Gallimard.

JENNINGS, Lee Byron (1963), *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

JEREZ FARRÁN, Carlos (1989), *El Expressionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, A Coruna: Edición do Castro.

KAEMPFER, Jean (1989), *Émile Zola- d'un naturalisme pervers*, José Corti.

KAKFA, Franz (1991), *Oeuvres Complètes* (édition présentée et annotée par Claude David), Vol IV, Paris: Gallimard.

KANDINSKY, Wassily (1998), *Do Espiritual na Arte* (Tradução de Maria Helena de Freitas), Lisboa: Publicações Dom Quixote.

KAYSER, Wolfgang (1981), *The Grotesque in Art and Literature* (translated by Ulrich Weisstein), Columbia University Press/New York: Indiana University Press

KERMODE, Frank (1983), *Essays on Fiction: 1971-1982*, London, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul.

KUNDERA, Milan (1988), *A Arte do Romance* (tradução de Luísa Feijó e Mª João Delgado), Lisboa: Publicações D. Quixote.

KUNDERA, Milan (1994) *Os Testamentos Traídos* (tradução de Miguel Serras Pereira), Porto: Edições Asa.

LAMBLIN, Bernard (1987), *Peinture et Temps*, (publié avec le concours du C.N.R.S. et du Centre National des Lettres), Paris: Meridiens Klincksieck/Publications de la Sorbonne.

LARANJEIRA, Manuel (1943), *Cartas* (pref. e cartas de Miguel de Unamuno), Lisboa: Portugália Editora.

LEPECKI, Maria Lúcia (1984), "O romance português contemporâneo na busca da história e da autenticidade". In: FRANÇA, José-Augusto (ed.) (1984), pp.13-21.

LESSING (1997), *Laocoon ou Des Frontières de la peinture et de la poésie* (traduction française de Courtin (1866), revue et corrigée; notes de Jolanta Bialostocka) [1766], Paris: Hermann-Éditeurs des Sciences et des Arts.

LISBOA, Eugénio (ed.) (2002), *No Eça, nem com uma flor se toca-Eça visto por Régio*, Lisboa: Instituto Camões.

LISBOA, Maria Manoel (1995), "Uma Caixa de Fósforos, ou Como o Mundo Acaba: A Risada Vingativa de Eça de Queirós". In: (1995), *ARCA: Revista Literária*, nº3.

LOPES, Óscar (1987), *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea I*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, Óscar e SARAIVA, António J. (1978), *História da Literatura Portuguesa*, 10ª edição, Porto: Porto Editora.

LOPES, Óscar (1973), *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Estúdios Cor, Vol.ª I-II.

LOUREIRO, La Salette (1996), *A Cidade em autores do Primeiro Modernismo (Pessoa, Almada e Sá-Carneiro)*, Lisboa: Editorial Estampa.

LOURENÇO, Eduardo (1988), *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LOURENÇO, Eduardo (1993), *O Canto do Signo: Existência e Literatura*, Lisboa: Editorial Presença.

LOURENÇO, Eduardo (2004), *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 3ª edição, Lisboa: Gradiva.

- LOZANO, Jorge (1987), *El discurso histórico*, Madrid:Alianza Universidad.
- LUKÁCS, Georg (1973), *Balzac et le Réalisme français*, Paris: François Maspero.
- LUKÁCS, Georg(1975) *Problèmes du Réalisme*, Paris: L'Arche Éditeur.
- LYNTON, Norbert (1992), *The Story of Modern Art*, London: Phaidon Press.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1984), *Raul Brandão: entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MACHADO, Álvaro Manuel (ed) (1996), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: editorial Presença.
- MACKLIN, Gerald Martin (1997), "Representations of the Grotesque in the Early Verse of Arthur Rimbaud". In: (1997), *Orbis Litterarum*, International Review of Literary Studies, Edited by Morten NØjgaard, Niels JØrgen Skydsgaard, and Bengt Algot SØrensen, vol. 52, nº4.
- MADELINE, Laurence et LOBSTEIN, Dominique (2000), *ABCedário do Impressionismo* (tradução de Francisco Agarez), Lisboa:Público.
- MAIORINO, Giancarlo (1991), *The Portrait of Eccentricity: Arcimboldo and the Mannerist Grotesque*, The Pennsylvania State University Press: University Park and London.
- MALLARMÉ, Stéphane (1991), *Igitur, Divagations, Un coup de dés* (préface de Yves Bonnefoy), Paris:Gallimard.
- MARINI-PALMIERI, Henrique, (1989-1990)," Salomé Modernista, un octavo velo...". In: (1989-1990), *Nova Renascença*, Vol. IX, nº 35-38.
- MARTINS, F. Cabral (1988), *Cesário Verde ou a transformação do mundo*, Lisboa: Editorial Comunicação.
- MARTINS, F. Cabral (1994), "Ao raio-X da "visão de artista". In: BASÍLIO, Kelly e GUSMÃO, Manuel (ed.) (1994), *Poesia & Ciência*, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 129-135.
- MARTINS, Oliveira (1926), *Os Filhos de D. João I*, (5ª edição), Lisboa: Parceria A. M. Pereira.

MARTINS, Oliveira (1895), *Portugal Contemporâneo*, Lisboa: Livraria de António Maria Pereira-Editor.

MATOS, A. Campos (1988) (ed.), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa: Caminho.

MAUPASSANT, Guy de (1974 /1979), *Contes et Nouvelles* (t. I et II), édition établie par Louis Forestier, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

MAUPASSANT, Guy de (1984), *Pierre et Jean* (préface, commentaires et notes de Marie-Claire Ropars- Wuilleumier), [1888], Paris: Albin Michel.

Mc ELROY, Bernard (1989), *Fiction of the Modern Grotesque*, London: The Macmillan Press.

MEDINA, João (1974), *Eça Político*, Lisboa: Seara Nova.

MERLEAU-PONTY (1992) *O Olho e o Espírito* [1961], Lisboa: Ed.Vega

MESCHONNIC, Henri (1988), *Modernité, Modernité*, Dijon-Quetigny: Éditions Verdier.

MEYER, Michael J. (ed.), *Literature and the Grotesque*, Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi.

MIRBEAU, Octave (1993) *Combats Esthétiques (1877-1914)*, édition présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Aubenas d'Ardèche: Nouvelles Éditions Séguier.

MITTERAND, Henri (1987), *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris: P.U.F.

MÓNICA, Maria Filomena (2001), *Eça de Queirós*, Lisboa: Quetzal Editores.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de (1965), *Essais* (édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel; préface de André Gide) [1580], Vol.s I-III, Paris:Gallimard.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de (1998), *Ensaio. Antologia* (Introdução, tradução e notas de Rui Bertrand Romão; Pinturas de Pedro Calapez), Lisboa: Relógio d'Água.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1972), *A Palavra Essencial*, Lisboa: Editorial Verbo.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1977), *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Sá da Costa.

- MORIER, Henri (1975), *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris: P. U. F.
- MOURA, Helena Cidade, (ed) (1964), *O Crime do Padre Amaro* (edição crítica baseada nas versões de 1875, 1876, 1880), Porto: Lello & Irmão Editores, Vol.<sup>S</sup> I-II.
- MOURA, Vasco Graça (2004), *Lusitana Praia: ensaios e anotações*, Porto: Ed. Asa.
- NEGREIROS, Almada (1993), *Obras Completas: Textos de Intervenção* (Introdução de Luísa Coelho), Vol VI, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NIETZSCHE, Friedrich (1995), *La Volonté de Puissance* [1888], texte établi par Friedrich Würzbach; traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Vol.I-II, Paris: Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993) *Oeuvres* (1882-1888), (édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider), Paris: Robert Laffont.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980), *Aurore: Pensées sur les préjugés moraux* (Fragments posthumes - début 1880-1881), textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzinno Montinari, traduits de l'allemand par Julien Hervier, Paris: Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich (1964), *La naissance de la tragédie* (édition de Jean-Louis Ferrier; traduction de Cornélius Heim), Paris: Éd. Gonthier.
- NOBRE, António (1983), *Só* (introdução de Agustina Bessa-Luís), Lisboa: Livraria Civilização Editora.
- NOIRAY, Jacques (1981), *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900): L'univers de Zola*, Paris: José Corti.
- NORDAU, Max (1910), *As mentiras convencionais da nossa civilização* (tradução de Agostinho Fortes), Lisboa: Edição da Typographia de Francisco Luiz Goncalves.
- NUNES, Maria Luísa (1976), *As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de O Crime do Padre Amaro*, Porto: Lello & Irmão Editores.
- ORTEGA Y GASSET (1985), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, [1925], Barcelona: Planeta-Agostini.
- OSBORNE, H. (1996), *Dicionário Oxford de Arte* (trad. Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica de Jorge Lúcio de Campos), S.Paulo: Mem Martins.

PALACIO, Jean de (1996), "Poétique du crachat". In: (1996), *Romantisme*, Revue du Dix-Neuvième Siècle (Nosographie et Décadence), nº94.

PARSONS, Thomas e GALE, Iain (1993), *Pós-Impressionismo: o Nascimento da Arte Moderna*, Porto: Editora Civilização.

PASCOAES, Teixeira de (2004) *Ensaio de Exegese Literária e Vária Escrita (Opúsculos e Dispersos)*, compilação, apresentação e notas de Pinharanda Gomes, Lisboa: Assírio & Alvim.

PAVEL, Thomas G. (1975-1976), "Possible Worlds". In: (1975-1976), *Literary Semantics - Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Nº 34.

PELLEGRINI, Ernestina (1996), *Necropoli Immaginarie -La Rappresentazioni della Morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Firenze: Le Lettere.

PEREIRA, J. Carlos Seabra (1979), *Do Fim-de Século ao Tempo de Orfeu*, Coimbra: Livraria Almedina.

PEREIRA, J. Carlos Seabra (1975), *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos/Universidade de Coimbra.

PESSOA, Fernando (1973), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (1980), *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando (s/d), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando/Álvaro de Campos (1980), *Poesias*, Lisboa: Ática.

PESSOA, Fernando/Bernardo Soares (1982), *Livro do Desassossego*, vol.s I-II, (recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; organização de Jacinto do Prado Coelho), Lisboa: Ática.

PICON, Gaetan, (1969) "Zola's Painters", pp. 126.142. In: (1969), *Yale French Studies: Zola*.

PINTO, Júlio Lourenço (1996), *Estética Naturalista: Estudos Críticos* (1ª ed. 1884), introdução de Guilherme de Castilho, Lisboa: I.N.C.M.

PIRES, A. M. Bettencourt Machado (1992), *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

PITTOCK, Murray G. H. (1993), *Spectrum of Decadence: The Literature of the 1890s*, London and New York: Routledge.

POE, Edgar (1989), *Histoires Extraordinaires* [1856] (traduction de Charles Baudelaire; préface de Julio Cortázar), Paris: Gallimard.

POE, Edgar (1980), *Nouvelles Histoires Extraordinaires* [1857] (traduction de Charles Baudelaire; préface de Tzvetan Todorov), Paris: Gallimard.

POE, Edgar (1986), *Histoires Grotesques et sérieuses* [1865] (traduction de Charles Baudelaire; introduction de Roger Asselineau), Paris: Garnier-Flammarion.

PRAZ, Mario (1982), *La Carne, La Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica*, Firenze: Sansoni Editore.

QUEIRÓS, Eça de (1973), *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, Porto: Lello & Irmão Editores.

QUEIRÓS, Eça de (s/da), *Prosas Bárbaras*, Porto: Lello & Irmão Editores.

QUEIRÓS, Eça de (s/db), *Notas Contemporâneas*, Porto: Lello & Irmão Editores.

QUEIRÓS, Eça de (s/dc), *Cartas e Outros Escritos*, Lisboa: Livros do Brasil.

QUEIRÓS, Eça de, (1983), *Correspondência* (recolha, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho), Vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

QUINT, Anne-Marie (ed.) (1998), *Le conte et la ville. Études de littérature portugaise et brésilienne*, Paris: Presses de la Sorbonne.

READ, Herbert (1960), *Histoire de la Peinture Moderne* (trad. Yves Riviere), Paris: Aimery-Somogy.

REED, John R. (1985), *Decadent Style*, Athens, Ohio: Ohio University Press.

RÉGIO, José (1977) *Páginas de doutrina e crítica da "presença"* (prefácio e notas de João Gaspar Simões) [1927-1940], Lisboa: Brasília Editora.

RÉGIO, José (1980), *Três Ensaios sobre Arte*, [1967], Lisboa:Brasília Editora.

REIS, Carlos e MILHEIRO, M<sup>a</sup> do Rosário (1989), *A Construção da Narrativa Queirosiana: O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa: IN-CM.

REIS, Carlos (ed.) (1990), *As Conferências do Casino*, Lisboa: Alfa.

REIS, Carlos (ed.) (1994), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Vol. VI, Lisboa/São Paulo: Ed. Verbo.

REIS, Carlos e CUNHA, M<sup>a</sup> do Rosário (2000), *O Crime do Padre Amaro* (edição crítica), Lisboa: Imprensa Nacional.

REWALD, John (1991), *História do Impressionismo*, S. Paulo: Martins Fontes.

REYNAUD, Maria João (2000), *Metamorfoses da Escrita. Húmus, de Raul Brandão*, Porto: Campo das Letras.

REYNAUD, Maria João (2004), *Sentido Literal. Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto: Campo das Letras.

RIBEIRO, Eunice (2000), *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

RICOEUR, Paul (1955), *Histoire et Vérité*, Paris: Seuil.

RICOEUR, Paul e TIFFENEAU, Dorian (ed.) (1980), *La Narrativité*, Paris: Éditions du Centre National de Recherche Scientifique.

RIO-CARVALHO, Manuel (ed.) (1986), *História da Arte em Portugal-Do Romantismo ao Fim-de-Século*, vol.11, Lisboa: Publicações Alfa.

ROAS, David (ed.) 2001), *Teorias de lo fantástico* , Madrid:Arco/Libros, S.L.

RODRIGUES, Fátima (1998), *Cesário Verde: Recepção Oitocentista e Poética*, Lisboa: Cosmos.

ROSA, Alberto Machado da (1979), *Eça, discípulo de Machado? (um estudo sobre Eça de Queirós)*, Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes.

ROSEN, Elisheva (1991), *Sur le Grotesque- L'Ancien et le Nouveau dans la Réflexion Esthétique*, Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

ROSENGARTEN, Ruth (1999), *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Lisboa: Quetzal Editores.

RUFF, Marcel (1955), *L' esprit du mal et l' esthétique baudelairienne*, Paris: Armand Colin.

RUSKIN, John (s/d) *The Stones of Venice* (edited by Ernest Rhys) [1851-1853], vol. III, London/New York: Everyman's Library.

SARAIVA, António José (1982), *As ideias de Eça de Queirós*, Lisboa: Bertrand.

SARAIVA, António José (s/d), *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa: Gradiva.

SARTRE, Jean-Paul (1987), *Oeuvres Romanesques* (édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka avec la collaboration de Geneviève Idt et de George H. Bauer), Paris: Gallimard.

SARRAUTE, Nathalie (1956), *L'ère du soupçon*, Paris: Gallimard.

SAVY, Nicole (1989), "Aut pictura, poesis: Baudelaire, Manet, Zola". In: *Romantisme*, Revue du Dix-Neuvième Siècle, nº66.

SCAIOLA, Anna Maria (1988), *Dissonanze del Grottesco nel Romanticismo Francese*, Roma: Bulzoni Editore.

SCHEIDL, Ludwig (s/d), *O Expressionismo Literário. Poesia. Prosa. Drama*. Coimbra: Minerva. (ISBN:972-8318-09-X).

SCHEIDL, Ludwig (2001/2002), "O significado das fronteiras literárias. Da literatura finissecular ao Expressionismo". In: *Runa (Passagens de Fronteira/Grenzübergänge)*, Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos, Fac. Letras da Universidade do Porto, nº 29.

SCHOLES, Robert (1991), *Protocolos de Leitura*, Lisboa: Edições 70.

SCHOPENHAUER (1992), *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* (nova edição revista e corrigida por Richard Doos), Paris: P. U. F.

SCHOR, Naomi (ed.) (1969), *Yale French Studies: Zola*, Nº 42.

SCOTT, David (1997), *Text as Image in Nineteenth-Century French Literature: Images of Watteau into Texts by Banville and Verlaine*. In: MORRISON, Jeff and KROBB, Florian (ed.) (1997), *Text into Image: Image into Text* (Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth/The National University of Ireland in September 1995), Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

SCRUTON, Roger (1998), *Art and Imagination: a Study in the Philosophy of Mind*, South Bend, Indiana: St. Augustine's Press.

SEABRA, José Augusto (1982), *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo: Editora Perspectiva.

SEASSAU, Claude (1989), *Zola, le Réalisme Symbolique*, José Corti.

SEQUEIRA, Maria do Carmo C. Branco Vilaça (2002), *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Porto: Campo das Letras.

SHAW, Mary et CORNILLIAT, François (ed.) (1992), *Rhétoriques fin de siècle*, Christian Bourgois Editeur.

SIMÕES, João Gaspar (1980), *Vida e obra de Eça de Queirós*, Lisboa: Livraria Bertrand.

SOUSA, Carlos Mendes e PATRÍCIO, Rita (ed.) (2004), *Largo mundo alumiado: Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.

SPACKMAN, Barbara (1989), *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*, Ithaca and London: Cornell University Press.

STAFFORD, Barbara Maria (1991), *Body Criticism: Imaging The Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge: Massachusetts: The MIT Press.

TEIXEIRA-GOMES (1932), *Cartas a Columbano*, Lisboa: Seara Nova.

TODOROV, Tzvetan (1977), *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa: Moraes Editores.

TODOROV, Tzvetan (ed.) (1965), *Teoria da Literatura-I*, Lisboa: Edições 70.

TORRE, Guillermo de (1972), *História das Literaturas de Vanguarda*, Vol. II, Lisboa: Editorial Presença.

TORRES, Alexandre Pinheiro (2003), *A Paleta de Cesário Verde*, Lisboa: Caminho:

TROTTER, David (1996), "Modernity and its discontents: Manet, Flaubert, Cézanne, Zola". In: (1996), *Paragraph - a Journal of Modern Critical Theory*, 19, nº3.

VALÉRY, Paul (1980), *Cahiers* (édition établie et annotée par Judith Robinson), Vol.II, La Pléiade, Paris:Gallimard.

VALÉRY, Paul (1988), *Oeuvres* (édition établie et annotée par Jean Hytier:1ª ed.1960), Vol. II, La Pléiade, Paris: Gallimard.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002), *Obra Completa* [1895-1936], edición de Víctor García de la Concha, Vol I (Prosa) e II (Teatro, Poesia, Varia), Madrid: Espasa Calpe.

VEYNE, Paul (1984), *Cómo se escribe la historia.Foucault revoluciona la historia* (versión española de Joaquina Aguilar), Madrid: Alianza Editorial.

VERLAINE (1984) *Oeuvres Poétiques Complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec; édition revue, complétée et présentée par Jacques Borel, [1899], La Pléiade, Paris: Gallimard.

VAN BUUREN, Maarten (1987), *De la métaphore au mythe, les "Rougon-Macquart" d'Émile Zola*, Paris: José Corti.

VAN BUUREN, Maarten (1990), "Zola et les tempéraments". In: (1990), *Poétique*, 84.

VENTURI, Lionello (1991), *Cézanne*, (1ª ed.1978), Lausanne: Éditions d'Art Albert Skira.

VERDE, Cesário (1999), *Obra Completa* (7ª edição; organizada por Joel Serrão; 1ª edição:1963), Lisboa: Livros Horizonte.

VIÇOSO, Vítor (1996), "Des Esseintes: o paradigma do herói finissecular", pp. 165-174. In: (1996), *Românica* (Revista do □ Departamento de Literaturas Românicas), Lisboa, nº 5.

VILAS-BOAS (ed.) (2001-2002), *Runa: Passagens de Fronteira/Grenzübergänge*, Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos, nº 29.

VILOT, Jean-Pierre (1980), "Huysmans Décadent ou l'horreur du vide". In: (1980) *Colloque de Nantes (1976), L'Esprit de Décadence I*, Institut des Lettres de l'Université de Nantes, Nantes: Librairie Minard.

VOUILLOUX, Bernard (2000), "L' "Impressionisme littéraire": une révision". In: *Poétique*, Seuil, n°121, Février 2000.

WEBER, Max (1990), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, (tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão) (1ª ed.: 1905), Lisboa:Editorial Presença.

WEIR, David (1995), *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press.

WELLEK, René (1963), *Concepts of Criticism*, New Haven and London: Yale University Press.

WHISSEN, Thomas Reed (1989), *The Devil's Advocates: Decadence in Modern Literature*, Connecticut: Greenwood Press.

WHITE, Hayden (1973), *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century europe*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press.

ZOLA, Émile (1960-1966), *Les Rougon-Macquart* (édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux; études, notes et variantes par Henri Mitterand), Vol<sup>s</sup>. I-V, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

ZOLA, Émile (1971), *Le Roman Expérimental* [1ª ed.: 1880] Paris: Garnier-Flammarion.

ZOLA, Émile (1979), *Mes Haines- Causeries Littéraires et Artistiques/ Mon Salon (1866)*, Présentation d'Henri Mitterand, Paris, Genève: Slatkine.

ZOLA, Émile (1989), *Du Roman: Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt* (présentation et préface de Henri Mitterand), Bruxelles: Éditions Complexe.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

## A

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, 26, 34, 139, 194, 197, 258, 274  
ALMEIDA, M. Manuela Carvalho de, 24, 38  
ARGAN, Giulio Carlo, 84  
ARISTÓTELES, 46, 77, 240  
ASSIS, Machado de, 127, 128, 129, 130, 133  
AZEVEDO, Guilherme de, 143, 153, 154, 199, 200

## B

BACHELARD, Gaston, 224, 226  
BAHR, Hermann, 232, 233, 234  
BAKHTINE, Mikhail, 47, 277, 284, 315, 318, 350  
BALZAC, Honoré de, 15, 67, 71, 110, 126  
BARRADAS, António, 152, 192  
BARRENTO, João, 231, 232, 234  
BASTO, Cláudio, 13, 48  
BATAILLE, Georges, 207, 225  
BAUDELAIRE, Charles, 42, 84, 90, 91, 158, 171, 219, 264, 266, 267, 269, 270, 288, 292, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 318, 319, 322, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 335, 355  
BECKER, Colette, 69, 70, 71  
BECKER, George, 75  
BELCHIOR, Maria de Lourdes, 41, 42, 209  
BERGSON, Henri, 56, 87, 321  
BERLIOZ, Hector, 301, 302, 304, 308, 329, 331, 339  
BERNARD, Claude, 63, 65, 67, 80  
BERNARDES, José Augusto Cardoso, 96, 243, 317, 325, 339, 350  
BERNARDES, Padre Manuel, 134  
BERNSTEIN, André, 291, 383  
BINNI, Walter, 269, 329, 338  
BLANCHOT, Maurice, 59, 226, 337  
BLOOM, Harold, 26, 138, 139  
BOURDIEU, Pierre, 33  
BOURGET, Paul, 148, 219, 264, 268, 372  
BRAGA, Teófilo, 103, 129, 130  
BRANDÃO, Raul, 11, 14, 19, 22, 33, 34, 36, 39, 42, 56, 231, 233, 234, 240, 243, 252, 259, 263, 284, 289, 291, 363  
BROCH, Herman, 27  
BUESCU, Helena Carvalhão, 15, 22, 40, 41, 42, 47, 51, 119, 230, 238, 327

## C

CALINESCU, Matei, 55, 160, 220, 306  
CALVINO, Italo, 252, 259  
CAMÕES, Luis Vaz de, 151, 198, 221, 296  
CAMUS, Albert, 381  
CARDONA, Rodolfo, 290, 320, 335  
CARDOSO, Alves, 167, 168  
CARVALHO, Coelho de, 32  
CASSAGNE, Albert, 273, 327

CASTELO BRANCO, Camilo, 104, 105, 112, 133, 134, 136, 137, 140, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 236

CASTELO BRANCO, Camilo, 104  
CASTILHO, António Feliciano de, 98, 134  
CAULLIER, Joëlle, 328  
CERVANTES, Miguel de, 144  
CESÁRIO, Verde, 134, 142, 143, 151, 152, 191, 192, 195, 203, 213, 221  
CÉZANNE, Paul, 87, 88, 89, 223  
CHAGAS, Pinheiro, 98, 99, 100, 101, 119  
CHAMPFLEURY, Jules, 69  
CHARBONNIER, Georges, 90  
CHASE, Robert, 73  
CHASTEL, André, 276, 335  
CHAVES, Castelo Branco, 38  
CHOUZAL, Bernardo de, 57  
CLARK, Kenneth, 174, 236  
COELHO, Eduardo Prado, 36  
COELHO, Jacinto Prado, 27, 38, 39, 59, 104, 193, 195, 209, 248, 258, 272, 274  
COLUMBANO, Bordalo Pinheiro, 162, 173, 175, 176, 177, 188  
CONNELY, Frances., 336  
COSGROVE, Brian, 254  
COSTA, Lucília Verdelho, 16, 52, 177, 254, 310, 324, 360, 363, 367  
COURBET, Gustave, 65, 66, 82  
CROOKES, William, 307  
CRUZ, Gastão, 134  
CUNHA, Carlos, 21

## D

DARWIN, Charles, 80  
DÉCIO, João, 317  
DÉJERINE, Jules, 80  
DELEUZE, Gilles, 36, 37  
DEUS, João de, 143, 151  
DIAS, Carlos Malheiro, 143  
DIAS, Domingos de Oliveira, 14, 96  
DINIS, Júlio, 177, 259  
DOSTOIEVSKI, F., 42, 43, 53, 125, 137, 147, 148, 150, 246, 321, 367, 371

## E

EDSCHMID, Kasimir, 236  
ELGER, Dietmar, 231, 256  
ENSOR, James, 159, 282, 283  
ERNST, Max, 231, 256

## F

FEIJÓ, António, 152  
FERNANDES, Maria da Penha, 77, 79  
FERNÁNDEZ, Hernández, 199, 206, 250, 254, 294, 295  
FERREIRA, Vergílio, 14, 38, 43, 130, 198, 256

FIALHO DE ALMEIDA, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 65, 88, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 280, 281, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 346, 347, 348, 350, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 369

FLAUBERT, Gustave, 72, 74, 76, 106, 186

FONSECA, Fortunato da, 257

FRANÇA, José-Augusto, 47, 159, 161, 162, 163, 164, 176, 177, 178, 189

FRANCASTEL, Pierre, 85, 86, 89, 197

FREUD, Sigmund, 295, 311, 313, 316, 317, 333, 356, 362, 367

FRIEDRICH, Hugo, 158, 222, 223, 257, 282, 297

FURST, Lilian, 73

## G

GANDELMAN, Claude, 274, 315

GARCÍA BERRIO, 54, 198, 199, 206, 250, 254, 294

GARRETT, Almeida, 24, 134, 149

GAUTIER, Théophile, 42, 265, 266, 269, 270, 272, 322, 327

GIL VICENTE, 227, 229

GIRARD, René, 68

GLIKSOHN, Jean-Michel, 56, 147, 214, 231, 235, 236, 240, 280

GOETHE, 304, 308, 309, 320, 322, 323

GOMBRICH, Ernst, 281

GONCOURT, Edmond et Jules, 39, 66

GOYA, 144, 208, 288, 289, 290, 296, 309, 330, 335, 351, 369, 370, 373

GRABER, Corinne e GUILLOU, Jean-François, 89

GROJNOWSKI, Daniel, 318

GUILLORY, John, 23

GUIMARÃES, Fernando, 159, 200, 204, 208, 209

GUIMARÃES, Luís de, 143, 150, 151

## H

HABERMAS, Jurgèn, 29, 158

HARPHAM, Geoffrey Galt, 55, 276, 277, 278, 318, 319, 320, 332, 337, 373

HAUSER, Arnold, 64, 66, 274

HAZAN, Fernand, 242

HERCULANO, Alexandre, 134, 143, 259

HEYM, Georg, 232, 233, 234

HOFFMANN, 42

HOKUSAI, Katsushika, 271

HUGO, Victor, 216, 272, 319, 320, 330, 337

HUYSMANS, J. -K., 16, 42, 158, 161, 186, 219, 264, 267, 271, 275, 279, 303, 305, 323, 335, 337

## J

JOYCE, James, 57

JUNQUEIRO, Guerra, 13, 33, 34, 103, 130, 152, 193, 289

## K

KAEMPFER, Jean, 64, 73, 75, 76

KAFKA, Franz, 27, 59, 358, 377

KAISER, Wolfgang, 47

KAYSER, Wolfgang, 55, 57, 58, 277, 278, 282, 283, 284, 285, 318, 320, 330, 332, 334, 335, 336, 342, 347, 348, 359, 368, 373

KERMODE, Frank, 22

KHUN, Thomas S., 278

KUNDERA, Milan, 27, 59

## L

LEAL, Gomes, 143, 152

LEPECKI, Maria Lúcia, 31

LESSA, Almerindo, 238, 257, 272

LÉVI-STRAUSS, Claude, 90, 183

LISBOA, Maria Manoel, 130

L'ISLE-ADAM, Villiers de, 42

LIZST, Franz, 301, 302, 304, 331

LOMBROSO, Cesare, 146, 236, 357, 358, 361

LOPES, Adriano Sousa, 168

LOPES, Óscar, 27, 38, 39, 40, 97, 98, 139, 191, 239, 243, 246, 255, 259, 280

LOURENÇO, Eduardo, 15, 24, 26, 39, 58, 119, 231, 372

LUCAS, Prosper, 80

LYNTON, Norbert, 230, 246, 256, 258

## M

MACHADO, Álvaro Manuel, 25, 38, 148, 149

MALHOA, José, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 177

MALLARMÉ, Stéphane, 52, 200, 219, 304

MANET, Édouard, 82, 85, 89, 207, 223, 271

MARINI-PALMIERI, Henrique, 219

MARQUES DE OLIVEIRA, João, 162, 179, 180, 191, 192, 194, 195, 196

MARTINS, Guilherme de Oliveira, 22, 103, 106, 107, 118, 130, 134, 259, 265

Mc ELROY, Bernard, 47, 223, 253, 277, 311, 317, 321, 332, 333, 334, 341, 352, 358, 366, 368, 375, 378, 379

MENDELSSOHN, Felix, 308, 328, 329, 338

MERLEAU-PONTY, 87

MESCHONNIC, Henri, 88

MIRANDA, Francisco Sá de, 151  
MIRBEAU, Octave, 81, 88, 158  
MOLIÈRE, Jean-Baptiste, 71  
MONET, Claude, 82, 85, 89, 90, 174, 181, 249  
MÓNICA, Maria Filomena, 14, 17, 106, 117, 135  
MONTEIRO, Adolfo Casais, 152, 298, 362  
MORIER, Henri, 72, 250, 251  
MOURA, Vasco Graça, 15, 350  
MUNCH, Edward, 159, 218, 231, 233, 251

## N

NEMÉSIO, Vitorino, 40, 43, 398  
NIETZSCHE, Friedrich, 205, 220, 235, 264, 275,  
317, 324, 325, 337, 339, 349  
NOBRE, António, 134, 157, 198, 221  
NORDAU, Max, 146, 264

## O

OLIVEIRA, Lopes d', 37, 139  
O'NEILL, Alexandre, 43  
ORTEGA Y GASSET, 58, 287, 288  
ORTIGÃO, Ramalho, 24, 25, 98, 99, 100, 101, 103,  
108, 109, 110, 120, 123, 126, 129, 130, 134, 135,  
159, 162, 169  
OSÓRIO, João de Castro, 14, 38, 54, 168, 195,  
208, 209, 255, 287, 299

## P

PATRÍCIO, António, 152, 153  
PEREDA, José Maria, 143, 144, 145  
PEREIRA, J. Carlos Seabra, 38, 154, 199, 219,  
269, 300, 322, 326  
PESSOA, Fernando, 43, 44, 116, 157, 193, 198,  
201, 202, 203, 204, 206, 209, 213, 221, 222, 228,  
234, 237, 240, 263, 264, 298, 362  
PICON, Gaetan, 86  
PIMPÃO, Costa, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 30,  
31, 38, 48, 53, 97, 136, 145, 154, 157, 160, 178,  
187, 201, 223, 230, 236, 237, 243, 255, 256, 257,  
258, 272, 275, 284, 291, 303, 325, 352, 357, 358,  
395  
PINHEIRO, Bordalo, 21  
PINTO Júlio Lourenço, 74, 97  
PISSARRO, Camille, 85  
POE, Edgar Allan, 266  
POE, Edgar Allan, 42, 123, 208, 224, 279, 285,  
292, 296, 321, 322, 355, 365, 367, 369, 370, 371,  
374  
PRAZ, Mario, 322, 323, 326  
PROUDHON, Pierre, 65, 66

## Q

QUEIRÓS, Eça de, 14, 17, 23, 24, 25, 26, 30, 32,  
38, 46, 48, 69, 79, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104,  
105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114,  
115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124,  
125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,  
135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145,  
146, 149, 153, 198, 205, 207, 259, 269, 321  
QUENTAL, Antero de, 25, 98, 118, 134, 152, 198,  
265, 370

QUINCEY, Thomas de, 123, 147, 279, 292

## R

RABELAIS, François, 59, 99, 284, 318  
READ, Herbert, 160, 188, 241, 242, 271  
REDON, Odilon, 336  
REED, John, 273, 322  
RÉGIO, José, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 35, 43, 44,  
120, 130, 131, 132, 133, 134, 289, 291  
REIS, Carlos, 69, 96, 104, 106, 111, 125, 130, 159,  
184  
REMBRANDT, H. VAN RIJN, 254, 292, 296, 297  
REYNAUD, Maria João, 16, 19, 53, 55, 231, 234,  
252, 375, 379, 383  
RIBEIRO, Eunice, 43, 158  
RIBEIRO, M. Aparecida, 38  
RICOEUR, Paul, 78, 79  
ROCHA, Andrée Crabbé, 15, 27, 34, 38, 196  
ROSENGARTEN, Ruth, 130  
RUSKIN, John, 47, 275, 317, 318

## S

SAAVEDRA, Alberto, 19, 151, 152, 192  
SÁ-CARNEIRO, Mário de, 42, 53, 157, 198, 374  
SACRAMENTO, Mário, 107, 108, 113, 123, 125,  
126, 130, 142  
SARAIVA, António José, 15, 27, 40, 115, 118,  
119, 130, 138  
SARDINHA, António, 35, 36, 194, 238  
SARTRE, Jean-Paul, 381  
SCAIOLA, Anna Maria, 55, 294  
SCAIOLA, Anne Maria, 331  
SCHEIDL, Ludwig, 232, 236  
SCHELLING, Joseph von, 311, 317, 319  
SCHIELE, Egon, 159  
SCHOLES, Robert, 57  
SCOTT, David, 257  
SENA, Jorge de, 27, 82, 118, 130  
SEPÚLVEDA, Torcato, 39  
SEQUEIRA, Domingos, 142, 292, 296  
SÉRGIO, António, 38  
SHAKESPEARE, William, 125, 126, 200, 208,  
229, 366  
SILVA PORTO, António, 162, 169, 170, 173, 179,  
180, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195  
SIMÕES, J. Gaspar, 38, 39, 52, 106, 107, 130, 193  
SKRINE, Peter, 73, 77  
SOUSA, *Frei Luis de*, 134

## T

TEIXEIRA-GOMES, Manuel, 37, 177, 257  
TODOROV, Tzvetan, 312, 313, 332  
TORGA, Miguel, 15, 43, 157  
TORRE, Guillermo de, 253, 274  
TORRESÃO, Guiomar, 143  
TROTTER, David, 316, 361

## V

VALÉRY, Paul, 82, 207  
VALLE-INCLÁN, Ramón del, 289, 290, 291, 319,  
340

VAN GOGH, Vincent, 159, 231, 249, 250, 271  
VASCONCELLOS, Carolina Michaelis de, 55,  
291  
VAZ, João, 180, 181, 182, 183, 184  
VERDE, Cesário, 151, 191, 203  
VERLAINE, 267, 272  
VIEIRA, Afonso Lopes, 196  
*VIEIRA, Padre António*, 134  
VILCOT, Jean-Pierre, 305  
VÍTOR, Jaime, 21

## W

WAGNER, Richard, 299, 300, 301, 302, 303, 304,  
328, 329, 338

WEBER, Max, 232  
WEIR, David, 55  
WORRINGER, Wilhelm, 241

## Z

ZAHAREAS, Anthony N., 290, 320, 335  
ZOLA, Émile, 46, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,  
74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,  
88, 90, 91, 95, 99, 106, 110, 125, 126, 145, 148,  
158, 271