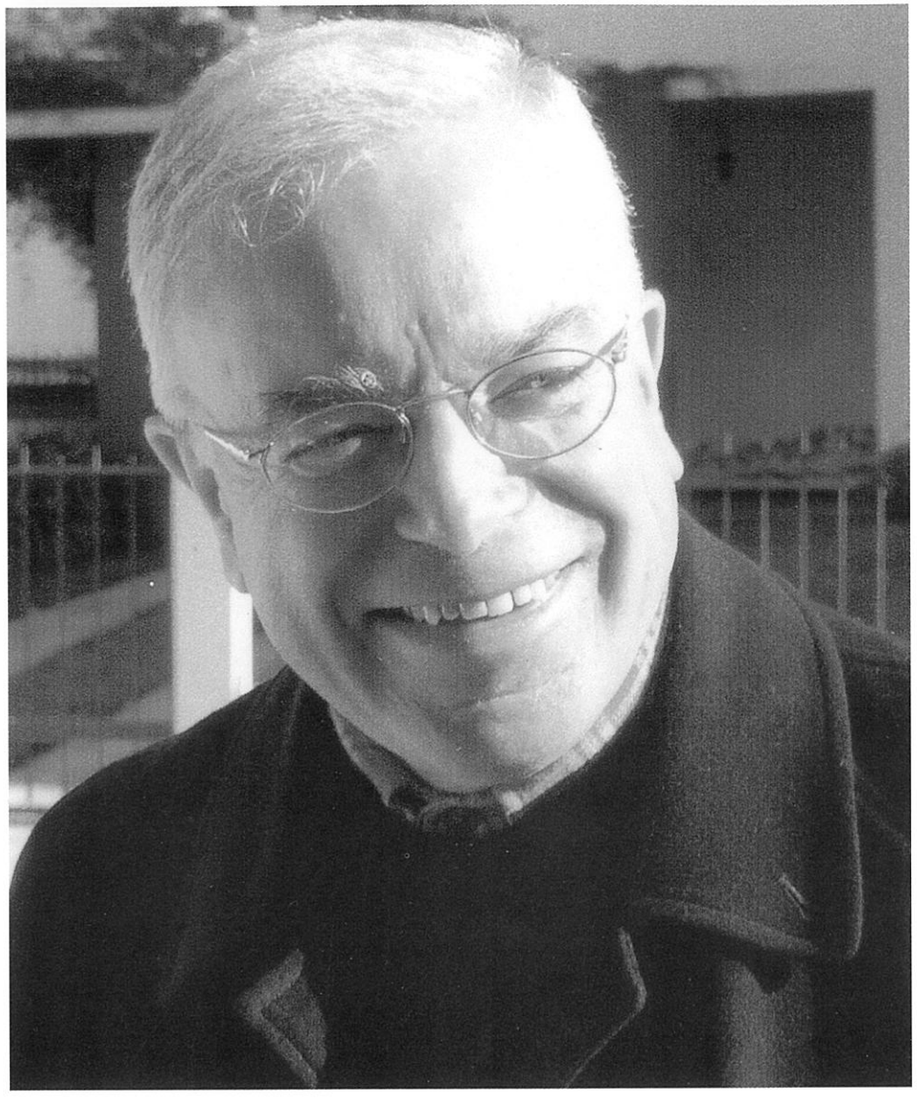


Vítor Aguiar e Silva

Largo mundo alumiado

Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva

organização de

CARLOS MENDES DE SOUSA
e
RITA PATRÍCIO

I
VOLUME

CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
UNIVERSIDADE DO MINHO

BRAGA • 2004

EXEMPLAR N.º 352

Ficha Técnica

Título **Largo mundo alumiado**
Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva

Organização CARLOS MENDES DE SOUSA e RITA PATRÍCIO

Fotografia em extratexto JOANA AGUIAR E SILVA

Design da Capa LUÍS CRISTÓVAM

Edição Centro de Estudos Humanísticos
UNIVERSIDADE DO MINHO

Tiragem 500 exemplares

Data de saída 11 de Novembro de 2004

Depósito legal 217797/04

ISBN 972-8063-24-5

Execução gráfica BARBOSA & XAVIER, LDA. - Artes Gráficas
Rua Gabriel Pereira de Castro, 31-A e C
1700-385 BRAGA
Tel. 253 618 916 / 253 263 063 • Fax 243 615 350

É proibida a reprodução total ou parcial deste livro, sua introdução em sistema informático, sua transmissão de qualquer forma ou por qualquer meio, seja eléctrico, mecânico, por fotocópia, registo ou outros métodos sem a permissão prévia e por escrito dos titulares do copyright.

© Centro de Estudos Humanísticos
UNIVERSIDADE DO MINHO, 2004

Fialho de Almeida e a modernidade: as cavernas do medo e os monstros da escuridão

Isabel Cristina Pinto Mateus
(Universidade do Minho)

«Nessas noites, meu bem! é que os poetas
Têm às vezes seus sonhos mais brilhantes»

Gomes Leal, *Claridades do Sul*

1. *Chiaroscuro* é o sugestivo título do mais recente ensaio de Helena Carvalhão Buescu sobre modernidade e literatura e, de um modo particular, sobre modernidade e literatura portuguesa. Helena Buescu reflecte aqui sobre um conjunto de questões que desde há muito estão no centro da sua actividade de investigadora e ensaísta e que de um modo geral dizem respeito à questão da *representação* e do literário como constituição de um «mundo» ou interrogação sobre o «sentido do mundo». Na leitura que nos propõe dos séculos XIX e XX a modernidade literária surge como um cambiante jogo de luz e sombra e a literatura, como desde logo nos adverte na contracapa do referido ensaio, «como uma forma de pensar a luz como conhecimento mas também opacidade, como esperança mas também escuridão; como forma de identificação do mundo mas ainda lugar da sua crise e da crise do sujeito, como manifestação dos afectos mas também do momento em que eles se tornam o sítio da descrença». Helena Buescu traça assim um percurso que vai da luminosidade solar de Garrett à escuridão de José Saramago, um percurso que tem naturalmente no Sr. José, personagem principal do romance *Todos os Nomes*, o seu termo emblemático: com efeito, a obsessão do auxiliar de escrita pela mulher desconhecida cujo verbete o acaso viera colocar nas suas mãos, levá-lo-á a descobrir, nos labirínticos arquivos da Conservatória Geral do Registo Civil, que, «nada no mundo tem sentido» e, por esse motivo, só lhe resta «avanç[ar] para a escuridão» (Saramago, 1997: 274; 279). Enquanto realidade essencialmente mutável e transiente, a modernidade de que nos fala parece ganhar uma tonalidade cada vez mais sombria à medida que nos aproximamos da contemporaneidade.

Não deixa por isso de ser duplamente significativo que Helena Buescu atribua neste percurso um lugar de destaque ao escritor oitocentista Fialho de Almeida: significativo não apenas pela ruptura que esta (re)leitura representa em relação à «tradição» do silêncio a que a crítica literária tem condenado o escritor, mas também pelo reconhecimento da sua importância na afirmação da nossa modernidade estética, pelo lugar, mais simbólico do que cronológico, que esta leitura lhe parece reservar.

Com efeito, o capítulo dedicado a Fialho surge a encerrar a primeira parte deste ensaio constituída por um conjunto de reflexões em torno dos conceitos de memória e de identidade (individual/nacional) tecidas a propósito de autores como Garrett e Herculano, Júlio Dinis e Eça de Queirós: em todas elas sobressai, pese embora uma ou outra *nuance* de desalento [1], a nota «luminosa» da consciência crítica do presente que, afirmando a sua *diferença* em relação ao passado e dele recuperando os aspectos mais positivos, se concebe a si própria como um projecto para o futuro. De uma forma ou de outra, a construção da identidade (individual/nacional) decorre implicitamente de uma resposta positiva à interrogação sobre o «sentido do mundo» e, em particular no caso destes autores, ao desejo de acção sobre o mundo.

A situação de Fialho parece-nos, no entanto, ser mais complexa. Helena Buescu tem, aliás, consciência dessa complexidade: em primeiro lugar, porque vê/lê em Fialho o *momento* terminal deste trajecto identitário inaugurado pela primeira geração romântica mas também, e talvez sobretudo, um *lugar-charneira* na transição para uma visão mais «sombria» da modernidade. Neste sentido, a investigadora e ensaísta considera Fialho de Almeida «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» (2001: 159). Embora mitigada pela conjugação com as «tendências decadentistas e até mesmo simbolistas», encontramos ainda aqui o predomínio da leitura «naturalista» – em que a crítica literária desde sempre tem insistido – a determinar o esquecimento de *outras* leituras da obra de Fialho, nomeadamente aquelas em que o visionário se destaca em relação ao panfletário. Daí que a reflexão de Helena Buescu se detenha exclusivamente em *Os Gatos*, conjunto de crónicas editadas mensalmente em fascículos entre 1889 e 1894 e posteriormente reunidas em 6 volumes, através das quais Fialho se propõe levar a cabo uma análise crítica exaustiva da sociedade portuguesa sua contemporânea. Mas já aqui as «sombras» se insinuam.

É certo que Fialho, jornalista e panfletário, concebe um projecto crítico nacional [2] que abrange as várias dimensões e planos da sociedade portuguesa,

[1] Veja-se, a título de exemplo, a «contradição» entre o carácter solar e luminoso de Garrett e o fundo sombrio e trágico «*com* (*contra*) [o qual] escreve e vive» (Buescu, 2001: 55) ou o aparente «vencidismo» do Eça de *A Cidade e as Serras* e o projecto de humanização do mundo através do riso.

[2] Como refere Aguiar e Silva, «o nacionalismo cultural de Fialho é antes o anseio e a consciência da autonomia da identidade de Portugal, integra-se num projecto global de reanimar o vivo-morto, o «grande enfermo do Ocidente» de que falara Oliveira Martins, entrevendo dois caminhos para a realização desse projecto: ou a ruptura imposta pela revolução republicana (...) ou uma via audazmente reformista, praticável no âmbito da monarquia constitucional» (1983: 421).

desde o plano cultural aos planos social e político: as crónicas que publicou nos jornais e revistas da época e posteriormente recolhidas, de forma dispersa, em volume, documentam uma atenção crítica que vai da educação ao ensino, das artes (teatro, pintura, literatura, arquitectura) à saúde e desporto, da justiça à imprensa, da diplomacia portuguesa à classe política dirigente, da monarquia à República. O panfletário de *Os Gatos* surge, aliás, em certa medida, como o herdeiro do programa pedagógico e reformista de *As Farpas* de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão: Fialho afirmará, contudo, reiteradamente, e a diversos níveis, a sua *diferença* em relação aos pressupostos ideológicos e estéticos defendidos pela Geração de 70.

Antes de mais, essa diferença passa pelo «pessimismo temperamental» (Pimpão, 1943:103) de Fialho, dificilmente conciliável com uma concepção positivista e cientificista da existência (apesar da frequência com que certos temas como a educação, o meio, a hereditariedade ou a raça aparecem na sua obra). A sua mundividência «sombria» – mesmo nos momentos em que nos parece mais iluminadamente *engagée* – inviabiliza qualquer propósito reformista ou utopia regeneradora. A isto mesmo se refere Helena Buescu ao chamar a Fialho de Almeida, mais do que uma vez ao longo deste ensaio, um «observador descrente», definindo-o como «aquele que vê, observa, analisa, põe o dedo na ferida; mas, ao mesmo tempo, aquele que profundamente descrê de qualquer verdadeira alteração positiva no que analisou» (2001: 161).

A descrença de Fialho tem raízes mais fundas do que aquilo que o sentimento finissecular de decadência – agravado em Portugal por circunstâncias históricas específicas – poderia explicar: o projecto crítico fialhiano, que encontrará n'*Os Gatos* a sua expressão paradigmática, configura sintomaticamente a este nível «uma das mais impiedosas e sombrias análises do Portugal moderno e contemporâneo» (Aguiar e Silva, 1983: 414), um momento fundamental do processo de autognose nacional que Eduardo Lourenço afirma constituir «a motivação mais radical e funda (pelo que significa como *ruptura*)» de toda a grande literatura portuguesa do século XIX» (1988: 80). Ela traduz, por um lado, um enorme desencanto perante o conjunto de princípios e valores que definem a modernidade sociológica contra os quais se ergue, na expressão de José Régio, o «furor negro» (s/d: 169) do Fialho panfletário: Fialho denuncia sem qualquer tipo de complacência ou tréguas a mediocridade e o materialismo que caracterizam a civilização burguesa que ele compara cada vez mais a um «atoleiro de banalidade» (1992d: 179), dominado pelo poder corruptor do dinheiro. A linguagem ácida – por vezes, corrosiva – de que se serve atinge tudo e todos os que soçobram nesse atoleiro, desde os que se deixam «governamentalizar», aos jornalistas «pornográficos» e àqueles que, de uma forma ou de outra, pactuam com a «prostituição pública» (1992d: 158).

A ruptura com o mundo burguês que a obra fialhiana documenta manifestar-se-á ainda, sobretudo a nível ficcional, na construção e afirmação da sua «orgulhosa plebeidade» e/ou da sua condição de vagabundo e artista: em qualquer dos casos, é a mesma atitude de *diferença* ou de «antagonismo moral e mental com o existente» que Fialho valoriza, diferença que faz do vagabundo/artista um «tipo turvante e hiperácido de que a burguesia tem medo...» (1992b:42). A ruptura com o mundo burguês significa igualmente, sobretudo no caso do Fialho panfletário, a recusa de qualquer protocolo de leitura com o leitor: longe do «leitor amigo» ou do «caro concidadão» de Garrett, o público leitor é agora, no estilo agressivo de Fialho, «lama, lixo, escória desprezível» (1992b: 153), «uma carneirada de alecrins de cérebro mole» (1992e: 134).

Por outro lado, a descrença de Fialho funda-se num «cepticismo de raiz» (Buescu, 2001: 160) que o leva a confessar-se «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» (Almeida, 1875). Uma desilusão que, convém notá-lo, não se confina à realidade nacional finissecular, antes se universaliza ao alargar-se à própria condição humana: na visão sombria de Fialho, o homem é afinal, independentemente do tempo e do lugar, «a mesma infame e celeste porcaria» (1992c: 85). É esta «sarcástica misantropia» (1992a-V: 33) que atravessa a obra de Fialho que, em última instância, determina a sua visão improgressiva da história:

> *«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»* (1992c: 86).

A descrença de Fialho cede deste modo lugar à consciência da «inutilidade de tudo» e do «sem sentido» do mundo: daí que ele se torne, como nota Helena Buescu, mais «um observador/espectador» do que um actor interveniente no palco do mundo. Mas se Helena Buescu reconhece a este «observador descrente» a «posição mais precária e «em crise» que, afinal, podemos imaginar» (2001: 161), a sua inclusão na primeira parte deste ensaio – ainda que enquanto lugar de transição – levanta, como temos vindo a sugerir, alguns problemas. É que, mesmo neste observador descrente – sobretudo quando ele se confunde com o jornalista, crítico e panfletário – se pressente já a nota sombria da «representação moderna, de um «homem sem qualidades» num mundo, também ele, sem grandes qualidades visíveis» (Buescu, 2001: 188).

2. Em 13 de Dezembro de 1874, com apenas 17 anos, Fialho escrevia em «*As noites de Lisboa*», folhetim publicado na *Correspondência de Leiria*, esta frase premonitória – «Ai, como eu te amo, ó noite!»: o jovem escritor anunciava assim, sem o saber, aquele que viria a ser um dos vectores temáticos estruturantes da sua escrita literária.

De modo idêntico, no retrato de Fialho que nos deixou nas suas *Memórias*, Raul Brandão sublinha a íntima ligação do escritor e a noite:

> *«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 3.º andar no Arco do Bandeira, quando ele caía exausto sobre a banca de tortura, à luz de um 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 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!* (1998: 70).

Raul Brandão revela-nos o drama interno do escritor dilacerado entre o «eu» e o(s) «outro(s)», drama em que a noite desempenha um papel central: é a noite, com os seus poderes de anamorfose/metamorfose, que potencia a desagregação psíquica e a emergência do *outro*, do Fialho visionário. Para o autor de *Húmus*, a dualidade é assim não apenas constitutiva da natureza de Fialho, mas algo intrínseco ao próprio processo de escrita fialhiana [3]. É na e pela escrita que Fialho descobre a sua fragilidade enquanto sujeito, a dor de se saber fragmentado num mundo em fragmentos.

Há, com efeito em Fialho, como muitos têm notado [4], uma «dramática fissura esquizofrénica» (Aguiar e Silva, 1983: 413) entre o panfletário e o visionário, entre um Fialho diurno e um Fialho nocturno que importa sublinhar. Antes de mais, é próprio Fialho quem nos esclarece sobre o(s) significado(s) desta oposição dia/noite:

> *«Porque a noite, com o seu mistério turbante, suas vozes erráticas, suas moles de linhas imprecisas, suas lagoas de tinta sulfurosa, suas tragédias de nervos e de estrelas, seus* sabbats *aberrantes de ideias e deboches, é a grande caverna de alquimia poética onde os Faustos escarvam, sob o satanismo do génio, os fantasmáticos poemas de* mors-amor*!*
>
> *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 enfocar crimes impunes, a ausência do medo que dualiza o fundo inconsciente, provocando o diálogo filosófico entre os dois eus – o submisso e o rebelde, o contemplativo e o progressivo: tudo isto deixa o homem sem sombra, banalizado sob o duche do sol onde se não exterioriza o cogitar.*

---

[3] Parece igualmente neste sentido apontar a análise de Andrée Crabbé Rocha ao afirmar que o drama de Fialho «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» (Rocha, 1939-1940: 493).

[4] Guerra Junqueiro, contemporâneo e amigo de Fialho, fala-nos a este respeito de uma oposição entre o «poeta genial» que se afirma pelo poder criador do verbo e o «noticiarista sacrílego» que vem ofuscar o brilho do primeiro.

> *É a noite que desamarra dos submarinos do cérebro os hipógrifos da anormalidade epileptóide (ou simplesmente poética, ou viciosamente impulsiva, ou degeneradamente criminal), a anormalidade diabólica, espiral, criadora de larvas e visões*» (1992b: 36-37).

À ordem e estabilidade diurnas, à «rigorosa percepção das formas nítidas», à «geometria justa das imagens», à «banalidade tangível da vida física», à «ausência do medo» opõe Fialho a desordem e instabilidade nocturnas, a imprecisão das linhas e das formas, a anormalidade das visões, a fragmentação interior. Neste sentido, poder-se-á falar igualmente de um Fialho diurno (jornalista, crítico e panfletário), cujo olhar analítico e rigoroso incide sobre a multiplicidade de aspectos que caracterizam a realidade sua contemporânea e, em particular a realidade lisboeta finissecular, e de um Fialho nocturno (ficcionista e «poeta») que descobre na noite «a grande caverna de alquimia poética», a sedução do oculto, os poderes da imaginação, o fascínio da alteridade. Se a truculência verbal do Fialho panfletário denuncia subliminarmente um desejo de ordem, um impulso regenerador que a consciência do *sem sentido* do mundo vem, contudo, anular, o visionarismo do Fialho ficcionista e «poeta» vem instaurar a desordem, a ambiguidade e a *pluralidade de sentidos* características da escrita literária.

O «atento *espectador do mundo*», como lhe chama Helena Buescu, cede assim lugar ao criador ou, para utilizar a expressão de Fialho, ao «*visionista de mundos*» (1992c: 248): mundos possíveis ocultos na noite, habitados por seres estranhos, hipogrifos, larvas, visões (são, aliás, evidentes as raízes românticas desta poética fialhiana que vê na imaginação, na alucinação, no inconsciente os grandes motores da actividade criadora).

Isso mesmo nos confessa Fialho no texto que escreveu sobre o funeral do rei D. Luís, incluído no primeiro volume de *Os Gatos*; ao descrever o momento da noite em que o cortejo fúnebre passa junto ao mar, Fialho afirma o seguinte:

> «*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, (...). 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!* (1992a, I: 126)

Solta das «cavernas do medo», entendidas de algum modo aqui como metáfora da noite, a imaginação do Fialho visionário descobre afinal «nuvens lôbregas, 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» (idem: *ibidem*). A des-realização da paisagem nocturna, marítima, cede lugar à construção de uma «paisagem» onírica na qual a ambivalência grotesca e a dimensão fantástica, enquanto estratégias de indecibilidade e polissemia, desempenham um papel fundamental.

O espaço nocturno «como espesor sombrío del terror humano» (Berrio y Fernández, 1988: 153), mas também como espaço de des-ocultação do *novo*, é deste modo o espaço privilegiado da escrita fialhiana. A haver uma dimensão utópica, regeneradora nesta escrita, ela passa não, como afirma Helena Buescu, «por uma realidade campestre [5] (...) afim da que Eça glosou, também, na sua fase final» (2001: 166), mas pela abertura à pluralidade de mundos e de sentidos que a literatura torna possíveis.

3. No capítulo que abre a II Parte do ensaio *Chiaroscuro*, sugestivamente intitulado «Pressentir e construir a escuridão», Helena Buescu refere-se ao cronótopo do mar, isto é, enquanto «representação temporal e sequencial» (na sua dimensão histórica e cultural) como a marca de uma *diferença* que caracteriza a poesia lírica dos finais do século XIX e da transição para o século XX. Partindo da leitura das obras poéticas de António Nobre, Gomes Leal, Cesário Verde e Camilo Pessanha, a ensaísta reflecte sobre a passagem de uma representação espacial do mar – *mar natural*, o mar da descoberta e do encontro com o desconhecido – para uma representação cronotópica – o *mar cultural*, o mar da *diferença* que, longe da exaltação épica, traduz a consciência de um tempo perdido, a angústia e a ansiedade que definem o presente.

Helena Buescu dá particular ênfase ao motivo do mar-jazigo que, sob formas diversas, aparece em todos estes autores, atingindo o seu ponto paroxístico no «mar salgado» de Pessoa. Trata-se, em qualquer dos casos, do reverso histórico do mar da conquista a que a memória literária e cultural portuguesa se habituou a associar o mar -em todos eles «uma mesma «visão do mundo» age, a que parte da glória passada para inscrever a dissolução presente (2001: 187-188): o mar do presente é agora «um mar «sepulcro» dos faustos antigos, das glórias passadas – um mar que, nervosamente, e à maneira finissecular, se vê ocupado por *acédias* (...), um mar que, enfim dotado de uma *voz*, é para «mais e melhor fala[r] dos *mortos*» (2001: 179). Naturalmente, a referência à figura mítica e simbólica de Camões surge, implícita ou explicitamente associada, em contraponto semântico, ao desenvolvimento deste motivo. Do presente vivido como lugar de exílio ou cisão do eu (Nobre), da redução do presente a dimensões amargamente minúsculas, anti-heróicas, ou mesmo à parodização da memória épica que encontramos em Cesário Verde e Gomes Leal – em «Heroísmos» (Cesário), o sujeito poético afirma a sua vontade de «escarrar, com desdém, no grande mar» –, do «emparedamento» cesárico à desmembração do sujeito que a poesia de Pessanha realiza, estamos perante uma idêntica consciência do *não-sentido*, que é, como nos diz Buescu, o sentido privilegiado da modernidade.

---

[5] Veja-se a este respeito o desabafo esclarecedor de Fialho sobre a aldeia e a vida campestre, transcrito por Costa Pimpão: «A aldeia é capaz de nos agradar se a virmos na tela de um 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», *Novidades*, n.º 141, de 7 de setembro de 1879. In: (Pimpão, 1943: 80).

Sem querer entrar aqui em detalhes, dadas as limitações deste artigo, acerca da forma como o motivo do mar-jazigo surge tratado nos autores referidos, remetendo o leitor para a leitura enriquecedora de Helena Buescu, não podemos deixar de, a este respeito, ainda aqui invocar Fialho, sobretudo na sua máscara de «poeta» (muito embora este epíteto possa parecer estranho em alguém que dedicou toda a sua vida à prosa, é a própria crítica literária a designá-lo como tal).

Com efeito, o motivo do mar-jazigo aparece em vários textos ficcionais e poéticos de Fialho com um sentido idêntico ao que encontramos nos autores citados por Helena Buescu, o que mais uma vez vem colocar dúvidas sobre o lugar que a ensaísta atribui a este escritor: mais do que pressentir a escuridão, a escrita fialhiana procura auscultar a noite, emergir das «cavernas» sombrias do medo, como atrás referimos. Importa, neste sentido, notar que a noite e o mar se tornam na poética fialhiana equivalentes metafóricos, como acontece, paradoxalmente, na seguinte passagem de *Manhã no Tejo*:

> «*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. (...) Oh água sem rugas, perfídia dos lagos plácidos, vida líquida, que de aparência imóbil, 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, trazei 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 eu nela reconheça o* remember *dos ancestrais de quem herdei esta angústia terrível do* au-delà!» (1992a, IV: 95-96).

Se o sujeito lírico nos descreve aqui, num primeiro plano, um passeio matinal pelo Tejo, a des-realização do real que o seu olhar opera revela-nos, num plano metafórico, uma «paisagem» *outra*, marítima e nocturna. Uma paisagem em que desde logo se destaca o mar-jazigo cheio de «penumbras verdes e de sepulcros misteriosos» que antecipa [6] o mar «verde convento / (...) jazigo de paquetes, de ossos» de António Nobre, mas também aquele que viria a ser o «mar salgado» de Pessoa.

Em primeiro lugar, este motivo do mar-jazigo inscreve-se na tradição lírica finissecular, construindo uma imagem negativa do presente como

[6] Convém notar que o texto «Manhã no Tejo», que faz parte da publicação semanal de *Os Gatos*, tem a data de 30 de Março de 1891, e o poema «Lusitânia no Bairro Latino» surge com a data de composição e a indicação do lugar, Paris 1891-1892, tendo a 1.ª edição do *Só* a data de 1892.

dissolução ou naufrágio. O sujeito lírico descobre assim uma paisagem sombria e trágica, definida por um conjunto de metáforas e imagens que nos remetem para a temática da morte e do naufrágio que percorre a poesia portuguesa de Cesário Verde a Pessanha e Pessoa: uma «alucinação visual de leituras» (1992a, IV: 112), para utilizar a expressão de Fialho, habitada por «sepulcros misteriosos», «cascos submersos», «peixes (a ouvir) missas de finados», vagas a transportar «lápides», ou pelo vento a «rosna[r] o *de profundis*».

O mar histórico da descoberta e da conquista surge, no entanto, aqui indirectamente evocado através da recuperação intertextual que o sujeito poético faz da invocação de *Os Lusíadas* (o que não deixa de ser interessante sob o ponto de vista da relação da modernidade de Fialho com a tradição). A invocação às «tágides minhas», por um lado, constitui uma forma de exaltar o feito heróico que Camões, por antonomásia, representa e que só pode ser vivido no presente como perda; por outro lado, esta exaltação do passado feita a partir do contraponto com um presente deceptivo, não denuncia, por parte deste sujeito lírico, uma atitude nostálgica (como acontece de algum modo em António Nobre), angustiada (Cesário; Gomes Leal) ou abúlica (Pessanha) mas antes uma *heróica* atitude [7] de emulação literária: à semelhança de Camões, também aqui o sujeito lírico pede às Tágides «um som alto e sublimado» para cantar na língua pátria não as glórias do passado, mas a desagregação do presente

O texto de Fialho constrói-se a partir da oposição superfície/fundo: à superfície do rio a água apresenta-se «sem rugas», plácida, de «aparência imóbil», uma «sinfonia de azul e branco», *doce*; no fundo, a água é «cheia de penumbras verdes», «cor opaco chumbo», azul «hidrargírio» e, sobretudo, *salgada*, isto é, marítima. À superfície, a imobilidade da água do rio torna-se monótona, deixando entrever um peixe que boceja, «que se aborrece e flana»; no fundo, há «vida líquida», romarias de peixes, vagas que se animam, monstros e espectros, a(s) *voz*(es) do mar.

O motivo do mar-jazigo é deste modo associado ao desejo de exorcização dos «espectros nocturnos» que, em última instância, só a criação poé-

[7] Veja-se por confronto, e a propósito de Camões, a atitude satírica do Fialho panfletário relativamente à sociedade sua contemporânea: referindo-se à *Manifestação Patriótica* que levara um grupo de lisboetas a cobrir de um crepe negro a estátua de Camões em protesto contra o Tratado anglo-luso de Agosto de 1890, Fialho mostra-nos este Camões pouco *épico*:

> «*Estes cavalheiros que em boa justiça não passam duns merdas, acéfalos na sua chocice romântica, grotescos na sua preocupação de* épatant, *representam nada menos que o estado circulatório e nervoso de Portugal, perante questões que lhe põem em risco os mais sagrados interesses, sem conseguirem por isso forçá-lo à compreensão dos deveres correlativos. (...) O acto era tão reles, que a própria estátua babujaria escárnio contra os cobardes que ousassem revesti-la de novo. E quem sabe se a ouvíriamos dizer, com voz troante, afrontando da sua peanha altiva o batalhão dos trôpegos manifestantes:*
>
> *– Eh patriotas de lama, abri os guarda-chuvas! Quero mostrar-vos, cáfila, como é que o meu patriotismo... entende o vosso*» (1992a, III: 37).

É sobretudo este Camões, surpreendido ironicamente na sua dimensão mais humana, mortal, (em contraponto com a memória épica que Camões representa) que faz avultar a pequenez da sociedade burguesa finissecular, o fosso entre um passado glorioso e um presente decadente.

tica pode propiciar: Fialho exprime aqui o desejo de transformar as inquietações íntimas – ou, como ele diz, de «adormecer» a alma –, de transformar os «monstros» da interioridade em palavra poética e de encontrar para essa palavra «um som alto e sublimado». O mar histórico dá assim lugar à exaltação do mar-imaginário, esse mar inexplorado, desconhecido, que, como a noite, seduz pelo seu mistério, pelas suas cavernas e monstros. Daí a nota «luminosa» deste texto: a vertigem alucinatória coincide com o amanhecer e a luz solar revela-nos, afinal, o Fialho poeta, «maravilhado perante a beleza colorida do mundo» (Buescu, 2001:168).

BIBLIOGRAFIA

Almeida, Fialho de (1875) – «Páginas de Miséria-Confissões», in: *Correspondência de Leiria*, n.º 50, 10 de Outubro.

—— (1992a) – *Os Gatos: publicação mensal de inquérito à vida portuguesa,* Lisboa: Clássica Editora.

—— (1992b) – *Figuras de Destaque* (1.ª edição 1923), Lisboa: Círculo de Leitores.

—— (1992c) – *Vida Irónic*a (1.ª edição 1892), Lisboa: Círculo de Leitores.

—— (1992d) – *Pasquinadas* (1.ª edição 1890), Lisboa: Círculo de Leitores.

—— (1992e) – *Barbear, Pentear* (1.ª edição 1911), Lisboa: Círculo de Leitores.

Aguiar e Silva, Vítor (1983) – «Fialho de Almeida e o problema socio-cultural do francesismo», in: *Actes du Colloque Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais.

Berrio, A. Garcia y Fernández, Teresa Hernández (1988) – *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Madrid: Editorial Tecnos.

Brandão, Raul (1998) – *Memórias*, vol. I (edição de José Carlos Seabra Pereira), Lisboa: Relógio d'Água.

Buescu, Helena Carvalhão (2001) – *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto: Campo das Letras.

Junqueiro, Guerra (1917) – «Fialho», in: Barradas, A. e Saavedra, A. (ed.) (1917), *Fialho de Almeida. In Memoriam*, Porto: Tipografia da Renascença Portuguesa.

Lourenço, Eduardo (1988) – *O Labirinto da Saudade -Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Publicações D. Quixote.

Nobre, António (1983) – *Só* (introdução de Agustina Bessa-Luís), Porto: Ed. Civilização.

Pimpão, Álvaro J. da Costa (1943) – *Fialho: Introdução ao estudo da sua estética*, Coimbra:

Régio, José (s/d) – «Fialho, crítico de teatro», in: Barreto, Costa (s/d), *Estrada Larga*, antologia do suplemento Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, Porto: Porto Editora.

Rocha, Andrée Crabbé (1939-1940) – «Fialho de Almeida», in: *Revista de Portugal*, n.º 8 e 9.

Saramago, José (1997) – *Todos os Nomes*, Lisboa: Editorial Caminho.